statuSQuaestionis:

language text culture

22 (2022)

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

statuS Quaestionis

language text culture

22 (2022)

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Status Quaestionis è uno spazio di scambio interdisciplinare e interculturale. Rivista semestrale, che prevede un numero di letteratura e uno di linguistica – entrambi monografici con una sezione miscellanea –, SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzine

Direttore responsabile: Emilia Di Rocco
Status Quaestionis. Language Text Culture
https://ojs.uniroma1.it

Questa rivista utilizza Open Journal Systems 2.4.8.3, che è un software open source per la gestione e la pubblicazione di riviste online, sviluppato, supportato e distribuito gratuitamente da Public Knowledge Project con licenza GNU General Public License.

Rivista telematica scientifica della Sapienza Università di Roma
iscritta al n. 143/2019 del Registro Stampa del Tribunale Civile di Roma

Electronic ISSN: 2239-1983

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Fondatore

Piero Boitani
Sapienza Università di Roma, Italia

Direttore responsabile

Emilia Di Rocco
Sapienza Università di Roma, Italia

Vicedirettore

Irene Ranzato
Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di direzione

Jacob Blakesley
University of Leeds, Regno Unito

Riccardo Capoferro
Sapienza Università di Roma, Italia

Simone Celani
Sapienza Università di Roma, Italia

Francesco de Cristofaro
Università di Napoli Federico II, Italia

Emilia Di Rocco
Sapienza Università di Roma, Italia

Stefano Ercolino
Università di Napoli Federico II, Italia

Donata Meneghelli
Università di Bologna, Italia

Donatella Montini
Sapienza Università di Roma, Italia

Andrea Peghinelli
Sapienza Università di Roma, Italia

Iolanda Plescia
Sapienza Università di Roma, Italia

Coordinamento redazione e comunicazione

Margherita Dore
Sapienza Università di Roma, Italia

Gestione archivio

Laura Talarico
Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato scientifico

Federico Bertoni
Università di Bologna, Italia

Frederic Chaume
Universitat Jaume I, Spagna

Jorge Diaz Cintas
University College London, Regno Unito

Nadia Fusini
Scuola Normale di Pisa, Italia

Djelal Kadir
The Pennsylvania State University, USA

David Katan
Università del Salento, Italia

Giorgio Mariani
Sapienza Università di Roma, Italia

Maria Pavesi
Università di Pavia, Italy

Jan Pedersen
Stockholm University, Svezia

Segreteria di redazione

Chung Chin-Yi
Singapore, Sapienza Università di Roma, Singapore

Tiziano De Marino
Sapienza Università di Roma, Italia

Irene Montori
Sapienza Università di Roma, Italia

Davide Passa
Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Valleriani
Sapienza Università di Roma, Italia

INDICE | TABLE OF CONTENTS

Sezione monografica

Dimensioni narrative e teatro europeo tra XX e XXI secolo

a cura di Marta Marchetti e Andrea Peghinelli

Marta Marchetti – Andrea Peghinelli, *Regia e romanzo tra XX e XXI secolo. Due sguardi (per un'introduzione)* *15*

Piermario Vescovo, *Persone drammatiche e istanza narrativa* *35*

Alessandra Crotti, *In Svengali's fur coat: the legacy of* Trilby *in James Joyce's* Ulysses *63*

Mara Fazio, *La lunga storia de* Le avventure del buon soldato Schweyk *dal romanzo al teatro (1920-1943)* *85*

Emilio Mari, *Un finale per* Terre dissodate*: (ri)scritture sceniche del romanzo kolchoziano* *101*

Tancredi Gusman – Mario Farina, *Dramma, tragedia, romanzo: Benjamin, Adorno e le forme della Storia* *127*

Pierre Frantz, Germinal*, pour un théâtre sans drame ni roman* *143*

Vincenzo De Santis, *Mostrare e dire Sade.* Le 120 Giornate di Sodoma *di Giuliano Vasilicò* *157*

Vicky Angelaki, *Iterations of Authorship in Martin Crimp's Theatre:* The City *and Complex Acts of Storytelling* 173

Aloysia Rousseau, *"Let's turn to the first page": the page as stage in contemporary British drama* 193

Federica Mazzocchi, *Abitare* La valle dell'Eden. *Romanzo, adattamento, regia: un progetto di Antonio Latella* 215

Ilaria Lepore, *Storia di un corpo.* Qui a tué mon père *di (e con) Édouard Louis per la regia di Thomas Ostermeier* 243

Teatro e Romanzo. Conversazione con Claudio Longhi a cura di Marta Marchetti e Andrea Peghinelli 265

Miscellanea

Nicola De Rosa, *Figure di sovranità, sovranità di figure. Su* Un re in ascolto *di Calvino* 283

Luca Diani, *Il romanzo circadiano. Il caso di* Cosmopolis *di Don DeLillo* 307

Ester Maurizi, *Hidden Non-Progressiveness: US Women's Magazine* Good Housekeeping *During Wartime and Emancipation of Mass Media Content* 329

Valentina Rapetti, Desdemona *di Toni Morrison e Rokia Traoré e il teatro della diaspora africana* 357

Valentina Sturli, *Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee* 393

Recensioni

Irene Vallejo, *Papyrus: l'infinito in un giunco. La grande avventura del libro nel mondo antico*
(Riccardo Antonangeli) 415

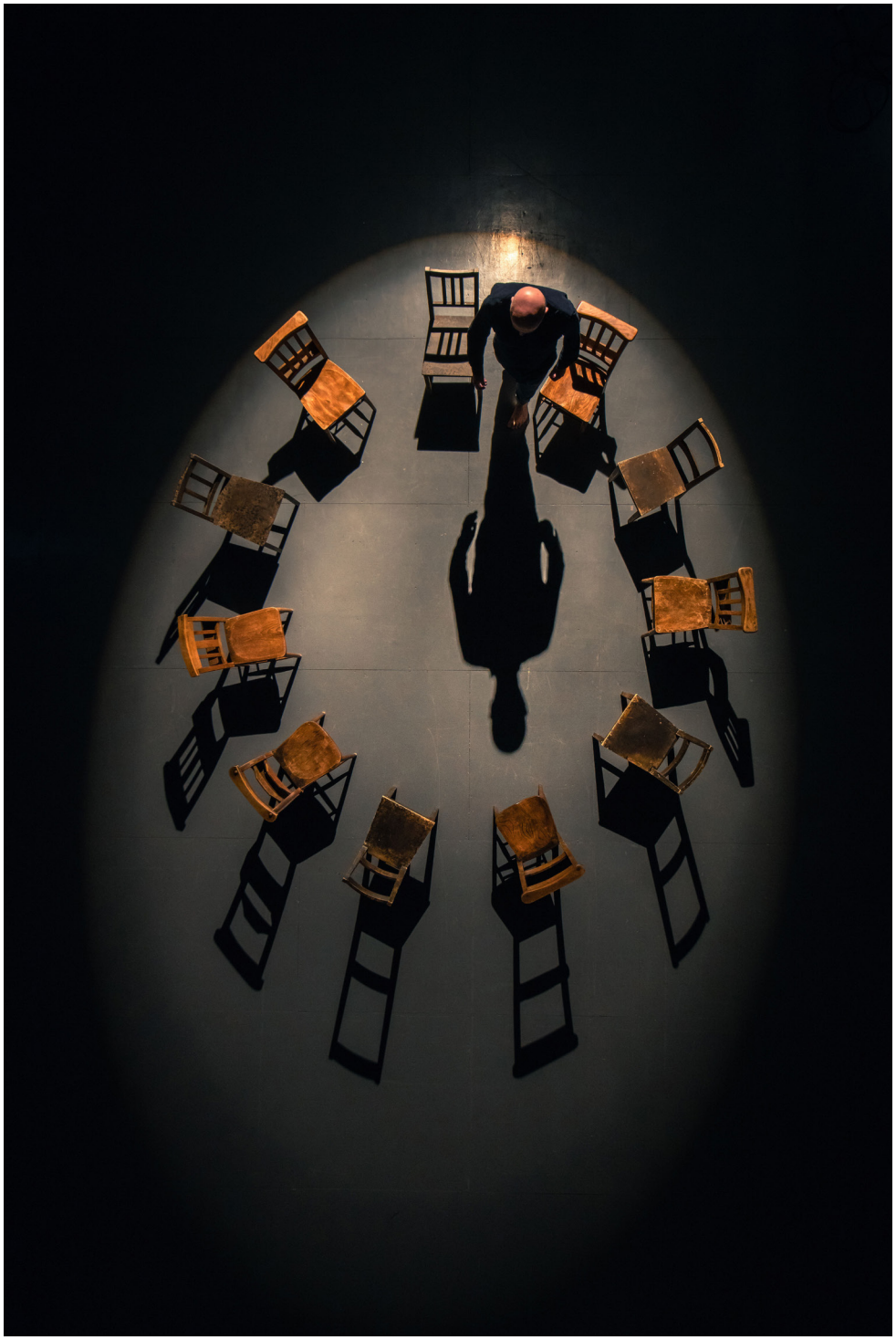
Olga Campofreda, *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*
(Domenico Chirico) 421

Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*
(Guido Mattia Gallerani) 427

Fernando Pessoa (a cura di Vincenzo Russo), *Teoria dell'eteronimia*
(Andrea Ragusa) 431

Thomas Harrison, *Of Bridges. A Poetic and Philosophical Account*
(Marianna Scamardella) 435

Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca,*
(Valeria Rocco Di Torrepadula) 445



Tim Crouch, *Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation*, 2019.
Photo courtesy of Mihaela Bodlovic

statuSQuaestionis
language text culture

SEZIONE MONOGRAFICA

DIMENSIONI NARRATIVE E TEATRO EUROPEO TRA XX E XXI SECOLO

a cura di Marta Marchetti e Andrea Peghinelli

Alla memoria di Christian Biet

statuS Quaestionis
language text culture

Marta Marchetti e Andrea Peghinelli
Sapienza Università di Roma

Regia e romanzo tra XX e XXI secolo. Due sguardi (per un'introduzione)[1]

Abstract
This introductory essay focuses on possible issues of the research on the relationship between drama and the novel in a century dominated by the director. Before introducing the articles, the editors suggest two different but complementary perspectives: the first is centred on issues concerning the authorship of the director, the second is an analysis of the recent phenomenon of the novelisation of contemporary dramaturgy.

1. *Premessa*

L'idea di questo numero monografico di Status Quaestionis nasce da una ricerca finanziata dal nostro ateneo e avviata tre anni fa. In che modo, ci chiedevamo allora, la forma del romanzo moderno partecipa alle trasformazioni della pratica scenica europea sin dal volgere del XIX secolo? Mettere in scena un romanzo, oltre che una prassi diffusa nei teatri europei fin dalla metà del Settecento, è stata un'esperienza estetica e cognitiva privilegiata da chi, alle soglie della modernità, cercava un linguaggio libero dalla forma drammatica, capace di innescare nuovi processi visivi e di assumere pienamente e autonomamente il senso di un'opera teatrale. Con l'affermazione della regia teatrale, intesa come arte autonoma e pienamente significante, l'adattamento di un romanzo perde il suo carattere di relazione diretta con l'originale. Al contrario esso inizia a delinearsi come prassi dialogica, continuamente ri-mediata da altre narrazioni e ripetizioni. Proprio per questo i romanzi messi in scena possono

1 Marta Marchetti ha scritto i paragrafi 1 e 2; Andrea Peghinelli i paragrafi 3 e 4.

essere considerati spie di un processo di romanzizzazione del teatro, che agisce al di là della forma drammaturgica, nei rivoli del processo di allestimento scenico e di creazione artistica. Era già chiaro però, fin dall'impostazione della ricerca, che l'autorialità registica è plurima anche quando, agli inizi del secolo scorso, essa si manifestava attraverso la scrittura di interi quaderni di regia. Per questo la relazione tra regia teatrale e romanzo risulta feconda quando ad essere indagato è il processo di costruzione dello spettacolo, inteso come esperienza di adattamento che attiva prassi lavorative originali e apre nuovi spazi di narrazione. Nelle pagine che seguono intendiamo soffermarci su due punti di vista, quelli che costantemente hanno nutrito le nostre discussioni sull'argomento. Per poi concludere con la presentazione dei saggi qui raccolti che indagano alcune tra le esperienze più significative testimoni della relazione tra narrazione e teatro nei secoli della regia. Crediamo infatti che solo un'indagine storica rivolta all'unicità e all'imprevedibilità dei singoli eventi scenici permetta di allargare lo sguardo su fenomeni culturali più ampi come quello di una pratica teatrale che sempre più, nel corso di tutto il XX secolo fino ad oggi, si è attuata nel solco di ciò che Cesare Molinari ha definito come "la linea del romanzo" (2007, 152).

2. *Verso il dialogismo della scena. Jacques Copeau, la regia e* il teatro di Dostoevskij

Quando Vsevolod Mejerchol'd, nei primi anni del Novecento, invitava i suoi attori e collaboratori a leggere "il teatro di Dostoevskij" (cit. in Gavrilovich 1992, 40), era ben conscio che in realtà il grande autore russo non aveva mai scritto per le scene. In questo esplicito paradosso il regista vedeva però stimoli concreti per rinnovare l'arte scenica, poiché leggere i romanzi di Dostoevskij significava misurarsi con un realismo fantastico, che riteneva la specificità del teatro. Immergersi in quelle pagine era per lui una possibilità concreta di attivare la propria immaginazione e attingere alla realtà della scena (Picon Vallin, 2006).

Volendo rintracciare il potenziale di questa indicazione registica e mantenere l'attenzione sugli adattamenti teatrali dei romanzi, dobbiamo allontanarci da Mejerchol'd. Il regista, infatti non ha mai messo in scena un romanzo di Dostoevskij. Chi invece provò a farlo in quel primo decennio del XX secolo, aveva sperimentato la possibilità di lavorare in uno spazio di confine: tra generi letterari

e spettacolari, senz'altro, ma anche tra quelli linguistici e culturali. Prendiamo il caso emblematico di Jacques Copeau che, proprio lavorando all'adattamento de *I fratelli Karamazov* a partire dal 1908, scelse di intraprendere l'enigmatico mestiere di *metteur en scène*, convinto da quell'esperienza che il rinnovamento del teatro non poteva realizzarsi scrivendo drammi e critiche teatrali.

Les frères Karamazov di Copeau è in questo senso uno spettacolo liminale. Non solo per la storia personale del regista e pedagogo francese, che in quel lavoro incontrò, oltre a privilegiati collaboratori artistici, anche molte questioni fondative della ricerca a venire. Quello spettacolo – creato una prima volta nel 1911 al Théâtre des Arts a Parigi, entrato poi nel repertorio del teatro Vieux-Colombier diretto dallo stesso Copeau, replicato fino alla fine degli anni Venti in molti paesi europei e in Nordamerica – testimonia anche di una creazione teatrale interessata a esplorare quel territorio mentale comune che caratterizza l'attività artistica del modernismo europeo (Schino, 2017). Nel Dostoevskij di Copeau confluisce infatti la sensibilità del gruppo della *Nouvelle Revue Française*, lo sguardo di Jacques Rouché sulle ricerche teatrali europee, l'eco delle osservazioni di critici e studiosi sullo scrittore russo, la curiosità del lettore comune e la scelta di adattamento fatta, in maniera diversa e complementare, da entrambe i traduttori di quel romanzo in francese.

Per comprendere a fondo il significato di quella regia nel panorama della cultura teatrale occidentale (ma non solo teatrale), è necessario considerare il principio specifico con cui Copeau, lavorando a quel romanzo, pensò di poter rifondare tutto il teatro. L'ipotesi è che si tratti del dialogismo, concetto che fin dagli anni Trenta il critico russo Michail Bachtin individua quale motore del romanzo di Dostoevskij. Maria Ines Aliverti, già alla fine degli anni '80, spiegava quanto la "pista Dostoevskij" fosse servita a Copeau non solo "per ripercorrere il discrimine che congiunge e divide la letteratura dal teatro" (1988, 223) ma anche per individuare il principio fondatore di un modo di lavorare. Volendo riprendere tale prospettiva è bene ricordare che oltre ad avere una vasta portata sociale e filosofica, il dialogismo è la pratica discorsiva che governa la polifonia del romanzo dostoevskijano. Usato per spiegare o descrivere un evento scenico, il termine dialogismo perde spesso la portata concettuale individuata da Bachtin rimanendo schiacciato nel costrutto a cui si collega per analogia: il dialogo. Nel caso dei *Karamazov* di Copeau si è parlato, per spiegare il dialogismo, della qualità dei dialoghi dell'adattamento scritto dal regista insieme a Jean Croué. Jacques Le Marinel (1989) indivi-

dua due tipi di dialogo, agonistico e di confessione; Livia Di Lella mostra le corrispondenze tra quei dialoghi e le traduzioni francesi del romanzo, precisandone l'uso sincretico e la coesistenza di diverse caratteristiche stilistiche. In tal modo, conclude la studiosa, l'adattamento dei Karamazov "cueille et souligne la nature dialogique du roman" (1995, 87). Alla luce delle riflessioni bachtiniane però la questione si complica:

> la sostanziale dialogicità di Dostoevskij non si esaurisce affatto nei dialoghi esteriori, compositamente espressi, dei suoi personaggi. (...) Infatti, i rapporti dialogici sono un fenomeno molto più vasto che non i rapporti tra le repliche del dialogo compositamente espresso: sono un discorso quasi universale, che pervade tutto il discorso umano e tutti i rapporti e le manifestazioni della vita umana, insomma tutto ciò che ha un senso e un significato (Bachtin 1968, 59).

Al di là dell'evidente tessuto dialogico del romanzo dostoevskijano, Bachtin spinge il lettore a una riflessione metacomunicativa: dialogico è un discorso verbale fatto al di là dello scambio tra diversi interlocutori. Da questo punto di vista, e per quanto riguarda i *Karamazov* di Copeau, è corretto considerare le parti diegetiche che, nei testi teatrali, si trovano nelle didascalie. Quelle dell'adattamento in questione sono interne al testo, collegate all'azione e con una funzione prescrittiva rivolta alla realizzazione scenica. In questo caso l'analisi intersemiotica mostra i suoi limiti in maniera quasi paradossale, dal momento che tutti i segni scenici individuati, se pur vettori di "una [nuova] concezione spaziale e scenica implicata dalla riduzione" (Di Lella 1997, 221), non fanno altro che 'illustrare' le particolarità del romanzo individuate da Bachtin (luoghi di soglia, carnevalizzazione etc.):

> l'analisi del testo drammatico ha messo in luce la scelta del riduttore di valorizzare alcuni spazi, che caricati nel romanzo dostoevskijano di una forza simbolica evidentemente desueta, conservano questa forza sulla scena, moltiplicando en abyme la loro forza significante (Ibid.: 223).

Se ciò illumina i "rapporti dialogici in senso lato (...) possibili tra immagini di altre arti" (Dostoevskij 1968, 239), in questo caso la scenografia e l'architettura teatrale, rimane da chiarire come in quei *Karamazov* sia confluito un aspetto della vita dell'uomo che il romanzo polifonico di Dostoevskij, per la prima volta dice Bachtin, ha saputo tradurre nel linguaggio della letteratura: un dialogismo inteso dunque, prima di tutto, come principio che regola le relazioni tra

esseri umani attraverso una "impossibilità reale di chiusura all'alterità" (Ponzio 2014, XXX). Augusto Ponzio chiarisce, insieme a molte delle errate interpretazioni del pensiero bachtiniano, anche l'impatto che questo principio ha sulla metodologia di studio di un fenomeno artistico:

> Per Bachtin la sua ricerca non rientra né nella linguistica, né nella filologia, né nella critica letteraria e tanto meno nella semiotica, ma, attraversando i confini di queste discipline e stabilendo tra loro un rapporto dialogico, essa si caratterizza come "filosofica" (Ibid.: XXV).

In questo senso, e come dimostrano diversi studi (Jackson, 2005. Guay, 2008. McCaw, 2016), il pensiero di Bachtin apre importanti prospettive alla comprensione del fenomeno teatro, arte la cui polisemia, è quasi banale dirlo, ruota intorno alla presenza dell'essere umano. Si tratta dunque, prima di tutto, di considerare l'adattamento dei *Karamazov* di Copeau al di là del testo drammatico, in quel vasto e complesso territorio che è l'esperienza scenica.

Da questo punto di vista il primo problema, che in un certo senso comprende tutti gli altri, si pone quando cerchiamo di individuare l'autore dell'adattamento (non solo drammaturgico). Oltre alla coppia Copeau e Croué che firma ogni edizione della pièce dal 1911, troviamo anche il nome di Arsène Durec, il regista che si occupò per primo della messinscena. È invece il solo Copeau a firmare le "Notes sur Les frères Karamazov" che compaiono nel 1911 sul programma di sala della prima rappresentazione. Fermiamoci su questo documento, per comprendere perché domandarsi chi sia l'autore non è solo un problema per il dibattito critico-teorico, ma una questione centrale anche per lo stesso Copeau in relazione all'atto della creazione teatrale.

Nelle "Notes" egli dichiara l'intenzione di ricomporre in cinque atti il lungo e disordinato romanzo scritto da Dostoevskij nel 1881; riconosce il valore drammatico dei dialoghi e delle parti narrate comparabili a didascalie; non si preoccupa di reintegrare, pur conoscendole, le parti censurate dai traduttori ma anzi ne segue le scelte sintattiche e la semplificazione della trama. Parla di "refonte totale" (Copeau 1946, 6) per spiegare l'operazione di adattamento drammaturgico, privilegiando la forma classica del dramma e non considerando quel dialogo relativo e di secondo grado ("l'autre dialogue" scrive Jean-Pierre Sarrazac) che dalla fine del XIX secolo stava pian piano indirizzando la drammaturgia europea verso "une veritable dialogisme" (Sarrazac 2005a, 17). Ciò che invece si legge tra le righe di queste note è l'attenzione alla visione filosofica resa possi-

bile dall'arte verbale di Dostoevskij. Il dichiarato e principale interesse per "les mobiles des actions en conflit" (Copeau 1946, 6) rivela, insieme a una profonda comprensione di quel romanzo, anche una dichiarazione metodologica che esula dal prodotto drammaturgico. Del resto, quando scrive quelle note, la sua attenzione è già interamente catturata dal lavoro in palcoscenico. Copeau affianca Durec nelle prove, si occupa della scelta degli attori, supervisiona il lavoro dello scenografo e costumista Maxime Dethomas. La forma drammatica, frutto di un lavoro lungo e faticoso, diventa in scena garanzia di limiti – "nous avons recherché des contraintes" (Ibid.) – come il palcoscenico nudo del Vieux-Colombier che, qualche anno dopo, obbligherà attori e spettatori a non dimenticare che sono proprio loro il nodo problematico della creazione teatrale. Nel caso dei *Karamazov* ciò è particolarmente importante perché si tratta di personaggi strabordanti, che con le loro idee toccano l'universalità dei grandi tragici. Adattare quel romanzo per un pubblico francese, appellarsi alla sensibilità altrui per comprenderne il senso profondo, è una sfida che non riguarda la letteratura drammatica ma l'alterità su cui si gioca prima di tutto il lavoro degli attori e con cui il futuro regista, come Dostoevskij con i suoi personaggi, inizia a dialogare. L'osservazione e l'ascolto durante le prove sono il primo passo di un lavoro di comprensione che richiede tempi lunghi e capacità di giudizio. Così scrive alla moglie Agnès raccontando quei giorni in teatro:

> Travail ingrat, pénible et qui paraît absurde. Cependant, certaines choses sont déjà fixées. Quand nous aurons travaillé pendant une dizaine de jour, régulièrement, de 1h½ à 5h½, je crois qu'on commencera à voir clair et que tous ces cabots me paraîtront moins idiots (Copeau-Durec 2013, 139).

L'obiettivo, chiaro in queste poche righe, è la ricerca di punti fermi. Primo fra tutti è il non volersi sottrarre al percorso conoscitivo con cui un attore può liberarsi dell'insincerità (*cabotinage*). Lo sguardo pungente e spesso dissacrante di Copeau sembra il presupposto di quel difficile compito, ma anche lo stimolo per diventare regista. Qualche anno dopo, nel presentare il Vieux-Colombier, non esita a descrivere questa figura come colui che "crea e fa regnare tra i personaggi quel legame segreto ma visibile, quella reciproca sensibilità, quella misteriosa corrispondenza dei rapporti, senza i quali il dramma, anche interpretato da eccellenti attori, perde il meglio della sua espressione" (Copeau 2009, 108). Un autore, figura necessaria anche quando si tratterà di mettersi al

servizio completo dei grandi classici della drammaturgia (Shakespeare e Molière al Vieux-Colombier). Ciò che può sembrare un controsenso è un fondamento della visione teatrale di Copeau che va compreso alla luce di quanto accade tra il 6 aprile e il 4 novembre 1911: ovvero tra la prima e l'ultima replica dei *Karamazov* al Théâtre des Arts, per un totale di settantacinque rappresentazioni. Il carteggio con Durec documenta la pressione con cui Copeau cerca di convincere Rouché, il direttore del teatro, a tenere in scena i *Karamazov*. Già alla fine di maggio però il teatro è impegnato nella produzione di un nuovo lavoro. Anche Durec è coinvolto. Per Copeau è un momento di crisi profonda. Scrive nel suo *Journal*:

> *Les Frères Karamazov* ont été représentés le 6 avril au Théâtre des Arts avec un grand succès, mais grâce à la sottise et à l'incurie de Jacques Rouché ils n'ont fourni que 40 représentations. [...] J'ai beaucoup vécu au milieu de mes interprètes qui étaient mes amis et qui m'ont défendu moralement, avec un joli dévouement, contre les trahisons de D[urec] et de J[acques] R[ouché] (cit. in Copeau-Durec 2013, 144).

Ciò che colpisce, anche considerando il numero tutt'altro che esiguo delle repliche realizzate fino a quel momento, è la questione morale che l'interruzione dei *Karamazov* solleva. La separazione tra il mondo della cultura, con le sue regole e i suoi tempi, e quello della vita vera e vissuta in scena, è inaccettabile per Copeau. Solo gli attori – 'i miei interpreti, i miei amici' – fanno corpo intorno ai *Karamazov* che Copeau porta avanti come fosse un'idea. In un'altra lettera, datata 20 giugno, torna sulla questione con Durec, confidandogli i dubbi sulle intenzioni di Rouché di riprendere lo spettacolo in autunno. In queste righe il ruolo auspicato è esplicito:

> Je voudrais dès maintenant m'entretenir avec vous de la possibilité de réunir une nouvelle interprétation [de la pièce], à la fois satisfaisante et économique. Ça vous assomme, hein? Mais on parlera aussi d'autre chose. *Je ne ferai pas l'auteur*" (Ibid.: 144. Corsivo mio).

Chi è l'autore? è una domanda che deve essersi posto anche Copeau nell'estate del 1911 quando, in maniera frenetica, riprende la ricerca reale e metaforica dei personaggi dostoevskijani: vaglia le disponibilità e il budget degli attori e torna a scrivere per modificare qualche passaggio del dramma (in particolar modo il quarto atto). Sembra, all'epoca, già destinato al mestiere di *consillier litteraire* di un futuro teatro parigino, dove condividere la responsabilità della creazione

insieme a Durec, regista e direttore. Ma al di là del fallimento di quel progetto, è importante riconoscerne i risvolti costruttivi:

> le principal fait nouveau qui va déterminer le saut qualitatif du Vieux-Colombier sera le choix d'unir en une seule personne les deux identités (...): un homme de lettres et un homme de plateau, une pensée dramaturgique et une réalisation scénique (Consolini-Dauriac 2013, 140).

Una sola persona, dunque, a capo di un'impresa culturale innovativa che in più, leggiamo nel manifesto del Vieux-Colombier, deve avere una certa "autorità" (Copeau 1913, 107). Se da un lato il fallimento della compagnia dipenderà in gran parte dall'incapacità di gestire questa autorità, dall'altra è proprio la spinta verso un modo diverso di fare l'autore che rende l'esperienza dei *Karamazov* fondativa. Bachtin spiega che nei romanzi di Dostoevskij non solo la voce dell'autore cerca di affermarsi come prospettiva personale all'interno del discorso dei personaggi ma essa è alla continua ricerca di una propria "posizione nel testo" (McCaw 2016, 41). Gli studiosi che si sono occupati di verificare l'applicazione del pensiero bachtiniano al teatro convengono nel riconoscere alla base del dialogismo l'idea che "every utterance we make is made within an interpersonal and chronological context" (Jackson 2005, 111).

Non è la sede questa per mostrare quanto la nozione di dialogismo sia fondamentale per uno studio filologico dei testi che documentano la creazione registica (dal quaderno di regia al *livre de conduite*). Mentre qui essa è utile per rileggere e comprendere meglio il paradosso da cui è partito il nostro discorso. Leggiamo l'intero passaggio in cui Mejerchol'd parla del teatro di Dostoevskij:

> Dostoevskij fu un drammaturgo nato, nei suoi romanzi si intuiscono frammenti di tragedie non scritte. Noi abbiamo il diritto, nonostante tutti gli errori delle riduzioni sceniche delle sue opere, di parlare di un "teatro di Dostoevskij" accanto a un "teatro di Gogol", un "teatro di Puškin", un "teatro di Ostrovoskij" (cit. in Gavrilovich 1992, 40).

La dichiarazione di Mejerchol'd rimanda a due ampie questioni storico-critiche che riguardano il rapporto tra la scena teatrale novecentesca e lo scrittore russo. La prima è relativa a un giudizio estetico sul romanzo di Dostoevskij. Le tragedie non scritte di cui parla il regista sono al centro di moltissimi studi che hanno indagato sia le caratteristiche strutturali dell'opera dostoevskiana – spazio, tempo, personaggio – sia i nodi tematici alla base di una rinascita

del tragico. In secondo luogo, è necessario evidenziare il soggetto plurale con cui il regista rivendica il diritto a parlare di un teatro di Dostoevskij. Il *noi* di Mejerchol'd ci proietta infatti nel più ampio contesto del teatro di regia che si affermò in Europa tra la fine del IXX e l'inizio del XX secolo. Mejerchol'd che, come abbiamo detto, è uno dei pochi a non aver messo in scena un romanzo di Dostoevskij, non vuole difendere la validità di uno spettacolo in particolare ma parlare in nome di quel nuovo soggetto artistico, il regista, la cui azione espressiva aveva trovato tanta vitalità e innovazione non solo nelle storie e nei personaggi dostoevskijani ma anche e soprattutto nella poetica dello scrittore russo. Riletto in questa prospettiva uno spettacolo come *Les frères Karamazov* di Copeau permette di rivelare la complessità dello scenario culturale attraverso cui il teatro di Dostoevskij irrompeva in maniera tanto dirompente nel teatro di regia europeo. E di verificare il procedere di quel processo di romanzizzazione del teatro che proprio nella figura del regista aveva trovato una concreta declinazione.

3. *La narrativizzazione del teatro contemporaneo nell'esempio della drammaturgia di Martin Crimp*

Nella mancanza di un'azione propriamente teatrale che non sia quella del puro, ma non semplice, racconto di una storia si può individuare un livello di scrittura e ricezione del dramma in cui la rappresentazione dal vivo somiglia sempre di più a una sfida alle categorizzazioni canoniche della tradizione. Quella di assistere a una sorta di lettura è una condizione in cui ci si ritrova, ad esempio, nel momento in cui l'autore opta per il passaggio dall'*acting* allo *storytelling*, una svolta che comporta una giustapposizione tra un minimalismo mimetico e una densità diegetica che privilegia l'aspetto uditivo piuttosto che quello visivo. Ciò che garantisce al testo la sua essenza ontologica è proprio la possibilità dell'atto della lettura e, come si può facilmente dedurre, questo non può essere interno al testo ma sarà per forza di cose esterno. Questa modalità è evidente nella drammaturgia più sperimentale di Martin Crimp in cui è possibile individuare una fase di produzione drammaturgica dove i suoi testi rimangono a uno stadio di trattamento, di soggetto o di scenario. Il pubblico, in questi casi, si ritrova ad assistere alla creazione della storia narrata in un clima di incertezza ontologica, di ricerca – attraverso la parola performativa – di una storia da

raccontare. È questo un teatro della lingua che si fonda su enunciatori, più che personaggi, costituiti dalla loro essenza di narratori piuttosto che di interpreti.

Un primo esempio di questa peculiare modalità è riscontrabile in *Attempts on Her Life* (1997) in cui la protagonista Anne non compare mai in scena. In assenza del personaggio viene lasciato spazio alle voci che lo raccontano, alle diverse opinioni che lo presentano e, nel raccontarlo ognuna dalla sua prospettiva particolare, i vari narratori ci restituiscono almeno 17 (tanti sono gli "Scenarios" in cui è suddiviso il dramma) diverse versioni, o meglio, possibilità di raccontare Anne ri/creando ogni volta una protagonista diversa. C'è da dire che un personaggio di nome Anne era già comparso in *The Treatment* (1993). In questo precedente dramma di Crimp, Anne racconta a una coppia di produttori cinematografici, Jennifer e Andrew, di come il marito la leghi e la zittisca con un nastro adesivo incollato sulla bocca per poterle raccontare la bellezza del mondo. I due facilitatori, con l'ausilio di altri personaggi, raccolgono la sua storia per farne un prodotto di successo commerciale finendo, inevitabilmente, per stravolgerne i contenuti e i criteri estetici che li avevano inizialmente interessati. L'insicurezza di Anne rispetto ai propri sentimenti e alle proprie vicende personali lascia spazio ai due predatori che si appropriano delle vicende della sua vita, divorando la sua storia in una sorta di rituale cannibalistico per riproporla poi agli spettatori, irriconoscibile ma adattata secondo i dettami della società dei consumi. E proprio quando "Anne" è divenuta un personaggio costruito per essere fruibile dal grande pubblico, la Anne originaria all'improvviso scompare, probabilmente uccisa fuori scena da Jennifer. È un testo che ci porta a riflettere sulla costruzione e sulla narrazione di una storia mostrandone il processo di creazione ed enunciazione come un processo in continuo divenire, qui esemplificato da alcune figure ancora riconoscibili come personaggi.

La scrittura per Crimp è veicolo dell'immaginazione, "The writer writes to imagine" (Crimp in Sierz 2006, 39), e la scrittura diviene quindi strumento di una ricerca per spostare i limiti di ciò che è già conosciuto. E se questo è direttamente applicabile all'aspetto tematico, nel caso di Crimp è valido anche come mezzo per avventurarsi verso nuove opportunità formali. Il mistero della personalità di Anne continua ad affascinare gli spettatori anche in *Attempts on Her Life* dove la sua identità è costruita verbalmente attraverso quella che sembra una improvvisazione degli interpreti che, così facendo, espongono le diverse possibilità discorsive implicite nella narrazione. Crimp mette in dubbio le possibilità del discorso per provare che non vi è un'unica modalità di raccon-

tare una storia, per mostrare che è la storia stessa che diviene processo di costruzione dell'identità. Anne non compare mai se non nelle parole di chi la racconta, di molteplici narratori, quindi, che le conferiscono uno statuto più simile a quello di un personaggio di un romanzo che è possibile visualizzare solo nel teatro della mente e che sarà sempre fatalmente mutevole. Crimp delocalizza l'azione in favore della narrazione, compone una drammaturgia narrativa in cui viene drammatizzato l'atto stesso di raccontare. Questa innovativa dimensione è frutto della disaffezione di Crimp per la tradizionale modalità diegetica del teatro: "I was completely bored with doing 'he said' and 'she said' dialogues. I was frustrated with psychological drama, and bored with so called cutting-edge theatre." (Ibid.: 101). Il principio secondo il quale ognuna delle storie narrate pone l'attenzione sul suo stesso narrarsi è quello che gli consente di staccarsi dalla tradizione attraverso quella che sembra essere una radicalizzazione della pratica diegetica Brechtiana. Secondo quanto ha scritto Elizabeth Angel-Perez, in un certo teatro di Crimp "the characters who speak are never those who act and, not unlike a Brechtian adaptation of a Greek chorus (in The Caucasian Chalk Circle [1944] for instance), voices narrate, comment, and put the action – along with the incumbent pathos – at a distance." (357). Lo spettacolo che si dipana davanti agli spettatori, dunque, è sia quello del processo di autoscrittura e narrazione della storia sia quello della storia in sé, e l'attesa non sarà rivolta verso il fine dell'azione ma piuttosto indirizzata dalla curiosità di vedere se vi sarà uno sviluppo della storia, ossia se questa sarà effettivamente enunciata. Si crea così una modalità che non presenta più la rassicurazione di una forma ben identificabile ma si profila quantomeno come un genere ibrido. La protagonista diventa allora la storia, una storia che si "autogenera", assistiamo così al processo di una narrazione che si scrive e in cui la diegesi non è più sostenuta dall'azione, non essendo prevista. Sfuma il concetto teleologico del convenzionale racconto teatrale perché l'azione drammatica passa in secondo piano, oscurata dall'esposizione del testo in quanto scrittura di una narrativa in divenire. Per l'attore non vi è più nemmeno un personaggio con cui identificarsi, ma deve ora farsi interprete di una parola, incarnare la genesi di un discorso narrativo in un rapporto molto più ampio di quello previsto dalla tradizionale creazione artistica nel momento di impersonare le battute di un personaggio.

Intrigato da questi nuovi esiti drammaturgici, Crimp decise di indagare ulteriormente questa possibilità: "I kept writing like this, and then I'd look at them and say, 'Sorry Martin, this isn't a play.' Then in the end I thought, 'Of

course it is.'" (Sierz 2006, 101). In effetti, dopo una breve parentesi di scrittura più vicina alla tradizione, tornò sulla sperimentazione drammaturgica con *Face to the Wall* (2002) un breve testo che sarebbe poi andato a confluire nella trilogia intitolata *Fewer Emergencies* (2005). Fu Crimp stesso a definire *Face to the Wall* una sorta di nota a piè di pagina di *Attempts on Her Life* e ancora una volta il testo fu definito "the rehearsal of a narrative, an acting scenario." (Luckurst 2003, 60). Crimp, dunque, tornò a rivolgere l'attenzione all'atto stesso del narrare: "I also write a kind of drama which I would describe as narrated drama in which you do the thing that you're not supposed to do in plays, in that rather than show you tell." (Crimp 2013).

La trama apparentemente è molto semplice: un uomo entra in una scuola e spara a caso colpendo sia gli adulti sia i bambini che trova sulla sua strada e termina con un padre che canta una canzone blues per suo figlio. Il racconto è affidato a quattro voci indicate con dei numeri crescenti – 1, 2, 3, 4 – in cui 1 è la voce che elabora la storia mentre 2, 3 e 4 aggiungono dettagli e si prodigano anche in suggerimenti. Queste sono le prime battute:

1 Yes? Says the receptionist. What can I do for you? How can I help you? Who did you want to see? Do you have an appointment?
2 He shoots her through the mouth.
1 He shoots her through the mouth and he goes down the corridor.
3 Quite quickly.
1 Goes –– good –– yes –– quite quickly down the corridor –– opens the first door he finds.
3 Walks straight in.
1 Walks straight in.
2 Yes? says the teacher, How can I help you?
1 Shoots him through the heart.
3 Shoots the teacher right through the heart.
1 The children don't understand –– they don't immediately grasp what's going on –– what's happened to their teacher? –– they don't understand –– nothing like this has ever / happened before. (Crimp 2002, 9).

Più si va avanti nello scambio di battute e più è chiaro che l'enunciazione assume i tratti di uno *storytelling* che richiede una presenza partecipativa, in primo luogo delle voci comprimarie a quella di 1 ma anche degli spettatori a cui è richiesto lo stesso sforzo immaginativo di un lettore. In effetti, l'andamento del testo somiglia molto a quello della narrazione o, forse meglio, del ricordo di una lettura. 1

sembra in difficoltà nel recuperare le parole per descrivere una vicenda molto dolorosa, straziante, e non è chiaro se vi abbia assistito, ne sia stato protagonista, o se possa avere letto in precedenza di quella vicenda (difatti, è molto forte l'elemento visivo legato al ricordo della scrittura, della parola impressa sulla pagina).

Il testo di Crimp mostra un discorso dal carattere euristico, ossia che procede in modo intuitivo per rendere plausibile un risultato, quello di una linea descrittiva scelta. Anche qui, come in *The Treatment*, sembra che la strada da percorrere sia quella di seguire le indicazioni presenti in un prototipico manuale della "buona scrittura", una di quelle guide fai-da-te su come scrivere una trama di successo conformemente ai dettami dei media mainstream. Così come l'ossessione per le scelte imposte da un certo stile di vita sono divenute esse stesse il segno per affermare il proprio successo e mostrare il proprio benessere, così le scelte stilistiche della narrazione riflettono la stessa assurdità nel ricercare il fine nel mezzo. Ma questa strategia non sembra funzionare, il meccanismo dell'enunciazione si inceppa forse proprio perché è impossibile narrare in modo coerente una storia così orribile cercando di veicolare una empatia emotiva. *Face to the Wall* consiste in una narrazione che manca di coesione proprio per questa ricerca sofferta delle parole che devono andare a costituire la storia, che a sua volta non è facile raccontare proprio per la tragedia di cui narra. In fin dei conti si tratta di una voce narrativa rifratta, frammentata come se passasse attraverso un prisma che la scompone in uno spettro di possibilità. Si tratta di fare balbettare la lingua della narrazione – "faire bégayer le langage", avrebbe detto Gilles Deleuze – (1979, 108) e così il racconto procede barcollando, è sempre in bilico nel lavorio della variazione continua.

1 ''Dad, dad,' he says, 'Wake up. It's five o'clock. I've brought you / your tea.'
4 'Time to get up.'
1 What?
4 'Time / to get up.'
1 'Dad, dad,' he says, 'Wake up. It's five o'clock. Time to get up. I've brought you your tea.' But the postman –– don't help me –– but the postman –– this is right –– I'm right –– don't help me –– 'Time to get up. I've brought you your tea.' But the postman –– but the postman –– but the postman just pushes himself harder against the wall. (Crimp, 2002, 18).

Lo scollamento tra il tema, le emozioni che questo implica e le aspettative per la creazione di una storia che ottenga successo commerciale porta a un'impasse:

incalzato dalle domande delle voci comprimarie, 1 non sa più come di/spiegare la storia. "When, in *Face to the Wall*, speakers examine their protagonist's reaction to the postman's delay," scrive Angelaki, "a new horizon of narrative possibilities is suddenly unveiled: speaker 1 suggests that this makes the man angry and through a subtle transition, the postman merges with the crime perpetrator." (Angelaki, 2012, 136-7).

Da oggetto delle reazioni e delle narrazioni del protagonista, il postino diviene esso stesso protagonista, e questa metamorfosi può avvenire soltanto trasformando anche la forma della narrazione, non solo passando dal discorso indiretto alla narrazione in prima persona ma anche con il passaggio verso la forma canzone con cui si chiude il testo, esercitando quella che Cesare Segre definisce una "istanza narrativa collaterale". (4).

Son, I told him,
Your poor dad's dead
There's another person
Come to live in his head.
Son son, your daddy's not well
Son son, your DADDY'S A SHELL

There's another person
Speaking these lies
There's another person
Looking out through my eyes.
Son son, he's filing reports
Son son, he's PROMPTING MY THOUGHTS. (Crimp, 2002, 18-9).

Le voci che sente nella testa e che danno forma ai suoi pensieri somigliano molto ai dettami di un narratore onnisciente che ha appena creato il suo personaggio, il postino è passato dall'essere oggetto della narrazione a protagonista impotente di un racconto metanarrativo: per sua stessa ammissione è un guscio in cui lo scrittore si insedia, come farebbe un paguro, per potere parlare attraverso di lui.

La peculiarità di questa forma narrativa, che evidenzia la natura intrinsecamente instabile del teatro, è che noi udiamo dipanarsi la storia e percepiamo la possibilità di cambiare rotta nel divenire degli eventi, nel loro progressivo intensificarsi, prima di arrivare al punto di non ritorno. L'autore fa un uso con-

cettuale dello *storytelling* ponendo una sfida alla percezione di un testo drammatico che non è più soltanto la storia narrata per come la leggiamo ma è anche la cornice narrativa che racconta una narrazione.

4. *Presentazione dei contributi*

I saggi qui raccolti indagano alcune tra le esperienze più significative per capire come nel secolo della regia sia mutato il rapporto tra romanzo e teatro. Piermario Vescovo, in apertura, propone un'ampia e articolata ricognizione dei rapporti fra istanza mimetica e istanza diegetica nella narrativa e nel teatro moderni e contemporanei (a partire da casi otto-novecenteschi fino a casi recentissimi), con l'intenzione esplicita di superare il principio di articolazione semiotica tradizionalmente usato per contrapporre romanzo e teatro e per ridiscutere la definizione di post-drammatico. Un esempio di quanto la vita scenica sia entrata nel linguaggio narrativo, risiede nello studio di Alessandra Crotti che analizza il rapporto tra l'*Ulysses* di James Joyce e l'adattamento del romanzo di George Du Maurier *Trilby* e di come, attraverso il personaggio di Svengali portato in scena da Herbert Beerbohm Tree, si manifesti da parte di Joyce l'elaborazione del teatro quale luogo in cui è possibile una giurisdizione alternativa. Mara Fazio, invece, ricostruisce le tappe della versione teatrale del romanzo satirico incompiuto di Jaroslav Hasek *Le avventure del buon soldato Schwejk* durante la guerra mondiale sullo sfondo della Germania degli anni '20. Le pratiche dell'adattamento teatrale sono al centro della riflessione di Emilio Mari che analizza le riscritture del romanzo *Terre dissodate* di Mikhail Šolochov nel contesto delle politiche e dell'estetica della mutevole Russia sovietica dei primi anni '30 del Novecento. Nel loro contributo, Tancredi Gusman e Mario Farina offrono una indagine delle relazioni tra teatro, romanzo e filosofia della storia seguendo il pensiero di Walter Benjamin e Theodor Adorno. La pratica dell'adattamento è anche al centro dell'analisi di Pierre Frantz che, prendendo spunto dalla trasposizione di Jean-Pierre Vincent del romanzo *Germinal* di Zola, presenta ulteriori aspetti rilevanti del rapporto tra romanzo e teatro. Vincenzo De Santis analizza nel suo articolo la relazione tra la lingua di Sade e il linguaggio teatrale di Giuliano Vasilicò che mise in scena le *120 giornate di Sodoma* durante la stagione delle cosiddette "cantine romane". Nel contributo di Vicky Angelaki i rapporti tra il testo drammatico e il soggiacente universo della

finzione narrativa sono esposti nella loro duplice artificialità per come sono presentati in *The City* di Martin Crimp. Il teatro contemporaneo britannico è anche al centro della riflessione di Aloysia Rousseau che, passando in rassegna numerose opere, si interroga sullo statuto del testo teatrale, sulla possibilità di leggerlo come entità autosufficiente piuttosto che considerarlo solo il primo passo verso una più appagante esperienza scenica. Federica Mazzocchi offre a sua volta una minuziosa lettura della complessa messa in scena de *La valle dell'Eden* per la regia di Antonio Latella, rimarcandone il processo di ri-attivazione della pagina scritta. Ilaria Lepore sottolinea nel suo articolo la qualità performativa della scrittura autobiografica che emerge dalla messa in scena di Thomas Ostermeier del romanzo *Qui a tué mon père* di Édouard Louis. Infine, chiude il presente volume una conversazione che noi curatori abbiamo avuto il piacere di intrattenere con l'attuale direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano, Claudio Longhi, proprio sui rapporti tra teatro e romanzo.

Dedichiamo questa pubblicazione, e le letture che ne seguiranno, alla memoria di Christian Biet, studioso e uomo di teatro che ha lasciato un grande vuoto nell'intera comunità teatrale. Della ricerca da cui nasce questo volume avevamo discusso con lui in diverse occasioni, tra Roma e Parigi, e la sua adesione al progetto era stata fin dall'inizio fonte di grande stimolo per noi. Sapevamo che stava lavorando sulla relazione tra "roman et mode de figuration", attraverso tre prospettive: "*Les Trois mousquetaires*, la série - groupe 49701; Krystian Lupa et Thomas Bernhard; Tg STAN et Tiago Rodrigues et la fin d'Anna Karenine (*The way she dies*)".
Ci piace concludere ricordando questo suo progetto, traccia di una storia non scritta capace di restituire, se pur nell'assenza, una forte presenza.

Bibliografia

Angel-Perez, Elizabeth. 2014. "Martin Crimp's Nomadic Voices", *Contemporary Theatre Review*, 24:3, 353-362.

Angelaki, Vicky. 2012. *The Plays of Martin Crimp. Making Theatre Strange*. London: Palgrave.

Aliverti, Maria Ines. 1988. "Le rose di Provins". In *Jacques Copeau. Il Luogo del Teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, 215-274. Firenze: La casa Usher.

Babbage, Frances. 2017. *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*. London: Bloomsbury.

Bachtin, Michail. 2014 (1929). "Problemi dell'opera di Dostevskij". In *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio, 1053-1425. Milano: Bompiani.

Bachtin, Michail. 1968 (1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.

Consolini, Marco e Dauriac, Jacques-Paul. 2013. "Introduction". In *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)*, a cura di Marco Consolini e Jean-Philippe Dauriac. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 258, 135-141.

Copeau, Jacques. 1946 (1911). "Notes sur Les frères Karamazov". In *Les frères Karamazov. Drame en cinq actes*, a cura di Jacques Copeau, Jean Croué, 5-7. Paris: Gallimard.

Copeau, Jacques. 2009 (1913) "Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux-Colombier". In *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, 101-111. Firenze: La Casa Usher.

Copeau, Jacques e Durec, Arsène. 2013. *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)*, a cura di Marco Consolini e Jean-Philippe Dauriac. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 258, 135-172.

Crimp, Martin. 2002. *Face to the Wall & Fewer Emergencies*, London: Faber & Faber.

Crimp, Martin. 2013. "Written on Skin. Collaborations between Words, Music, Bodies. George Benjamin and Martin Crimp in conversation." Arts & Hu-

manities Festival 2013: Being Human, King's College London, video, https://youtu.be/r23J_23xxEs, ultimo accesso maggio 2022.

Deleuze, Gilles. 1979. "Un manifeste de moins". In Bene, Carmelo e Deleuze, Gilles, *Superpositions*, 85-131. Paris: Les Éditions de Minuit.

Di Lella, Livia. 1995. "À propos de l'adaptation des Frères Karamazov". *In Copeau l'éveilleur*, a cura di Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau, *Bouffonneries*, 34, 78-88.

Di Lella, Livia. 1997. "Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau" *Teatro e Storia*, XII, 201-228.

Gavrilovich, Donatella. 1992. *Profumo di Rus? L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*. Roma: Bulzoni.

Guay, Hervé. 2008. "Vers un dialogisme hétéromorphe", *Tangence*, 88, 63-76.

Jackson, Anthony. 2005. "The Dialogic and the Aesthetic: Some Reflections on Theatre as a Learning Medium". *The Journal of Aesthetic Education*, 39, 4, 104-118.

Marchetti, Marta. 2020. "Regia e romanzo. Una questione storiografica alla prova dei fatti", *Mimesis Journal*, 9, 1, 39-56.

Marinel, Jacques. 1989. "Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des Frères Karamazov par Jacques Copeau", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 163, 253-263.

McCaw, Dick. 2016. *Bakhtin and Theatre. Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*. London-New York: Routledge.

Molinari, Cesare. 2007. *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari: Laterza.

Luckurst, Mary. 2003. "Political Point Scoring: Martin Crimp's Attempts on her Life", *Contemporary Theatre Review*, 13.1, 47-60.

Picon Vallin, Béatrice. 2006. *Mejerchol'd*. Perugia: MTTMedizioni.

Ponzio, Augusto. 2014. "Introduzione". In *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio. Milano: Bompiani, VII-XXXII.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2005a. “Un nouveau partage des voix”. In *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. I Dialogismes*, a cura di Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette. *Études Théâtrales*, 31/32, 13-23.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2005b. “Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse”, *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, 26, 35-50.

Schino, Mirella. 2017. *L’età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol’d, Copeau, Artaud e gli altri*. Roma: Viella.

Seduro, Vladimir. 1977. *Dostoevskij in Russian and World Theatre*, North Quincy: The Christopher Publishing House.

Segre, Cesare. 1984. *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi.

Sierz, Aleks. 2006. *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen Drama.

Marta Marchetti è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne. Le sue ricerche si concentrano sulla storia del teatro europeo dall’epoca moderna alla contemporaneità, sull’analisi dello spettacolo dal vivo e sui processi di romanzizzazione del teatro. Tra le sue pubblicazioni le monografie *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena* (Bulzoni, 2008); *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena* (Rubbettino 2016). Ha tradotto e curato l’edizione italiana di A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo* (Carocci 2008) e J. Copeau, *La messinscena de* Le furberie di Scapino. *Note di regia* (Bulzoni 2017).

Andrea Peghinelli è Professore Associato di Letteratura Inglese presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teatro britannico e ha pubblicato saggi e monografie sul periodo Early Modern e Shakespeare (*Shakespeare in Burlesque*), sul teatro britannico del diciannovesimo secolo e su quello contemporaneo (*Aspetti della drammaturgia Britannica contemporanea*). Del teatro britannico contemporaneo ha tradotto numerosi testi che sono stati rappresentati in diversi teatri. È stato Visiting presso l’università Royal Holloway di Londra (2014). Le sue ricerche attuali si concentrano sulle appropriazioni shakespeariane nel teatro britannico contemporaneo e su questioni critiche e teoriche nel teatro contemporaneo.

statuSQuaestionis
language text culture

Piermario Vescovo
Università Ca' Foscari Venezia

Persone drammatiche e istanza narrativa

Abstract
Going beyond the opposition between two models, the so-called dramatic text and the so-called narrative text (intended also in the semiotic meaning of the term), this essay will try to refer to two connected and interactive instances and raise, according to a principle that follows a semantic and not a semiotic articulation, the question of the interweaving of the dramatic and the narrative. Relevant examples of this are visible in the entire history of Western theatre, but in a current of the recent experimentation linked to the theatrical use of the novel, especially in the absence of a return to the consuetudinary dramaturgical canons and in the direct incorporation of the scene.

1. *Istanza rappresentativa e istanza narrativa*

La coppia teatro/romanzo, inevitabile per prendere le mosse e certo utile come riferimento alla scena recente e contemporanea, si può riformulare nel riferimento a due parametri più generali: quelli di "istanza mimetica" (o, senz'altro, "istanza rappresentativa")[1] e di "istanza diegetica", per considerare un'estensione più ampia del campo. Per questo dobbiamo chiarire, volta per volta, rispetto agli oggetti che interessano le nostre analisi, se stiamo considerando dei testi/discorsi o degli "spettacoli" e se stiamo, dunque, proponendo una teoria nel primo o nel secondo campo, spesso confusi. Nel primo caso, l'orizzonte delle forme del discorso o della definizione del modo, già di Platone e che discende da qui nella tradizione occidentale, risulta ovviamente più ampio rispetto a quello della testualità, intesa nel senso della scrittura depositata su un supporto cartaceo o altro.

1 Si veda più sotto la precisazione a n. 6.

Sicuramente fondata risulta l'impressione che la scena del secolo scorso e dei tempi prossimi e a noi contemporanei sia caratterizzata dalla fortuna teatrale del romanzo o di forme di spettacolo che in maniera più o meno forte si legano a una tale prospettiva, in quanto differente e più ampia rispetto a quella della drammaturgia tradizionale. Un decennio fa, a partire da una campionatura sul campo e da un libro, come si dice, "di occasione", ho provato a proporre qualche riflessione al proposito, con parametri quali "effetto romanzo" e "opera mondo" (riprendendo con la seconda definizione la categoria di Franco Moretti).[2] Tuttavia – come per tutte le approssimazioni che mettono in campo riferimenti a un prima e a un poi relativi, aldilà della loro utilità spicciola e della loro funzionalità immeditata – la questione del rapporto che qui interessa è vecchia come la storia delle forme e dei generi, che essa quindi suppone in quanto supera. Come mostra, per esempio, una categoria fortunata, anch'essa probabilmente utile ma di irrilevante profilo euristico, come quella di teatro postdrammatico, il tentativo di perimetrare un campo dell'esperienza recente trasforma semplicemente, con un abbaglio di merito e di metodo, l'orizzonte delle convenzioni della drammaturgia dei secoli che vanno grossomodo dal XVI al XIX, semplificandone di molto la varietà e la complessità, in un sistema. Ovvero confonde, nella migliore delle ipotesi, il postdrammaturgico con la suddetta categoria, quantomeno gassosa, del postdrammatico. Si permetta, dunque, un breve indugio di partenza al riguardo, per un chiarimento preliminare del nostro oggetto di riflessione.

2. *Limiti della drammaturgia*

La semplificazione del quadro generale della storia del teatro del Novecento ha purtroppo – e specialmente attraverso il libro assai fortunato di Hans-Thies Lehmann – fondato la categoria in questione.[3] L'apertura potrà sembrare qui fuori luogo, posto che, ragionando di teatro e romanzo (o di istanze rappresentativa e diegetica) la considerazione dell'orizzonte della testualità risulta evidentemente pertinente al terreno considerato. Viceversa credo sia proprio tale per-

2 Cfr. Vescovo 2011 (qui anche, nel capitolo finale, il tentativo di un sintetico vademecum per l'analisi del testo drammatico e dello spettacolo) e Moretti 1994.

3 Cfr. Lehmann 2002 e Vescovo 2015, 97-99.

tinenza a richiedere un qualche chiarimento, posta l'idea diffusa – vera come tutti i luoghi comuni – che il teatro del secondo Novecento o del principio del nuovo millennio si definisca per una sostanziale distanza o indipendenza dal testo e dal suo predominio, come se questa non caratterizzasse altri ambiti ed altri momenti della storia della tradizione rappresentativa occidentale. Ho già qui premesso che per questa via si descrive, in realtà, un orizzonte postdrammaturgico, intenso nel senso del superamento delle forme della drammaturgia comune, tradizionale o "naturalistica", tenuto anche in conto il fatto che nella lingua dell'autore di questo libro *dramatisch* si riferisce tanto ai nostri drammatico che drammaturgico.

Il teatro di secondaria, scarsa o nulla determinazione "drammaturgica", ovvero "testuale" o "letteraria", esiste tuttavia dai tempi dei tempi, da prima della drammaturgia regolare, e soprattutto esistono le lunghe tradizioni di forme spettacolari che non implicano un "testo" nel senso proprio del termine: si pensi a quelle che Aby Warburg ha definito, e direttamente in italiano, col nome di forme intermedie (tra arte e vita), distinguendole dal campo complessivo che in tedesco veniva al suo tempo compreso nella categoria di *dramatische Kunst*, appunto "arte drammatica", a partire dalla loro "natura per lo più muta", nel senso dell'estraneità o della secondarietà della parola in esse.[4] Tali tradizioni e forme potrebbero in molti casi meglio definirsi come extra-drammaturgiche, o essere collocate in una dimensione del pre-drammaturgico (infatti lo stesso Lehmann ha cercato di recuperare di fronte a critiche alla sua proposta un pre-drammatico, rendendo così il prefisso post- relativo, privato di una netta determinazione cronologica). Nella prospettiva di Jakob Burckhardt, da cui Warburg muoveva, si offre invece l'idea di una teatralità e di una spettacolarità resistenti alla drammaturgia o solo lateralmente partecipate da questa, secondo uno spunto che credo permetta di scardinare del tutto la mal posta questione del post-, definita nel corso dei secoli piuttosto dal pre-drammaturgico e dalla resistenza alla chiusura nelle sue forme. Un teatro libero o distante dalla drammaturgia, o più in generale dal testo, se anche caratterizza l'esperienza dei tempi a noi più prossimi, non è, ovviamente, la stessa cosa di un teatro libero o distante dal genere drammatico: così una parte consistente delle faticose disquisizioni

4 Cfr. Warburg 1895 e la nuova edizione delle opere di Warburg intrapresa da Maurizio Ghelardi, con disposizione tematica anziché cronologica, e le sue aperture di materiali e metodo. Per il saggio in questione Cfr. Warburg 2021, 429-486.

di Lehmann – che non abbiamo qui tempo né interesse a discutere – tocca tale questione di fondo, di grande interesse, ma di fatto aggirandola e sospendendola, senza sostanzialmente comprenderla.

La nozione di postdrammatico avrebbe forse un senso in una definizione cronologica secondo-novecentesca e ulteriore se il tentativo avesse ricercato un fondamento univoco e radicale invece di espandersi in una costellazione di riferimenti disparati (qui non si può non notare un facile e banale impiego del termine costellazione di Benjamin, ridotto a pura formula "alla moda", come si vede del resto diffusamente, posto che una serie composita di elementi disparati non basta certo a fare una costellazione). Il libro di Lehmann offre al lettore lunghi peripli argomentativi, giungendo alla fine a una determinazione del tutto relativa, diversamente onnicomprensiva, tanto che essa finisce coll'identificare il postdrammatico col campo di un "nuovo teatro" (questa la designazione che ricorre continuamente), dove la "novità" possiede un carattere di distinzione rispetto al primato della drammaturgia convenzionale (che vuol dire poi sostanzialmente, lo ripetiamo, drammaturgia ottocentesca e primo-novecentesca). Sembra, secondo una tale prospettiva, che il testo e l'autore diventino secondari dopo l'esperienza delle avanguardie storiche, senza tener conto della tradizione secolare dell'occidente e del suo rapporto con altre tradizioni, lontane o arcaiche, in cui semmai essa si è più recentemente specchiata, e fuori per lo più dal raggio d'azione o di progettazione delle suddette avanguardie storiche. Stupisce, inoltre, che la "letterarietà" cacciata dalla porta rientri dalla finestra con l'assunzione – qui e altrove – per esempio di un'etichetta quale "scrittura scenica", a definire ciò che si potrebbe, con un termine più neutro, dire "composizione" o "montaggio", prescindendo dalla dimensione della scrittura, anche intesa in senso metaforico (si tratta, del resto, e radicalmente, di fare semplicemente ricorso alla categoria aristotelica di partenza per cui dramma significa "montaggio di azioni", non letteratura drammatica o una forma di testualità).[5]

Massima risulta, non a caso, la confusione o l'incomprensione di Lehmann sul terreno prossimo rispetto al sistema di Brecht, che egli considera come un riformatore solo parziale del drammatico, posta la sua predilezione non intaccata per la fabula e il privilegio di questa nelle sue opere, per cui anche il teatro epico andrebbe situato al di qua del postdrammatico. Evidente la non consi-

5 Si veda al paragrafo seguente.

derazione del campo in cui Brecht poneva la questione di un teatro epico e dei suoi limiti, che sono esattamente quelli (al netto della finalizzazione politica che rischia di distrarre, anche per la riduzione in questi termini negli anni sessanta e settanta dello scorso secolo) del fondamento del sistema aristotelico, ovvero dell'esclusione dal sistema drammatico di quella che i narratologi chiamano appunto l'istanza diegetica non mediata dalla parola dei personaggi (appunto, nel senso platonico, della "forma di dizione" detta drammatica, da cui Brecht intendeva uscire). E non viene considerato quanto la prospettiva brechtiana di un teatro detto "letteralizzato", prima, e poi "epico", rappresenti attraverso il ritorno dell'istanza diegetica accanto a quella dell'oggettività mimetica un punto essenziale per diverse esperienze nella complicazione del linguaggio teatrale novecentesco, ovvero come l'apertura dei limiti del sistema ritenuto "naturalmente" oggettivo della drammaturgia rappresenti un reagente che guida lo stesso superamento della testualità, o almeno delle forme codificate della testualità drammatica.

Ritenere specificamente novecentesco il carattere di distanza o estraneità rispetto al "testo drammatico" è peraltro una semplificazione indebita rispetto alla ricchezza e alla varietà della tradizione spettacolare nei secoli precedenti e, soprattutto, rispetto a ciò che in essa precede e affianca l'esperienza o il dominio della "drammaturgia" intesa in un senso ristretto e convenzionale. Secondo l'inascoltato insegnamento di Burckhardt, esiste una tradizione spettacolare che resiste alla chiusura nella drammaturgia.

3. *Agire e comporre*

Vale forse la pena di aggiungere, ancora, una breve riflessione, retrocedendo fino alle origini della tradizione in cui si pongono tali questioni, per i diffusi richiami a un Aristotele considerato "testocentrico", laddove una pesante ipoteca o condizionamento negli studi teatrali, e non solo in essi, deriva, in prima istanza, da improprie o incerte nozioni relative alla stessa Poetica e alla terminologia che da essa si irradia nella tradizione occidentale.

Proprio perché il campo generale della Poetica o della sua parte sopravvissuta – il cui titolo di tradizione è imposto al testo semplicemente dalla parola che lo apre – non riguarda la letteratura, l'analisi della tragedia si trova costretta a circoscrivere, ai fini della descrizione, un oggetto testuale che presenti le

"storie in forma di dramma". Da qui, identicamente, l'indicazione della forma drammatica quale "perfezionamento" del poema epico. La radicalizzazione, nell'idea di un "perfezionamento" dell'epopea nella tragedia, che certo era ai tempi di Aristotele una forma recente, è utile a una teoria che fa del testo drammatico una tipologia di testo che contiene la sua funzionalità "attiva". Ciò di contro al sistema di Platone, che abbiamo già richiamato, in cui la distinzione modale – in tempi in cui la stessa scrittura era relativamente recente – riguardava solo le "forme di dizione" e, semmai, giungeva fino alla provocatoria proposta di Socrate nello stesso III libro della *Repubblica*, vero e proprio paradosso, di una riscrittura dell'*Iliade* che cancellasse da essa ogni traccia di parola diretta dei personaggi, per un Omero che "non cessi mai di essere sé stesso" ovvero di "parlare in persona propria" (salvo il fatto della vistosa differenza nella scelta della forma prevalentemente drammatica del dialogo da Platone per la sua esposizione).

Il luogo più rilevante per l'apparizione e la determinazione della parola dramma e dell'aggettivo drammatico è ovviamente il terzo capitolo della *Poetica*, dopo la messa in campo dei tre criteri di differenziazione che si applicano alla definizione di ciò che si indica come *mimesis* (che uso, come ho premesso, tradurre con "rappresentazione" anziché con "imitazione", seguendo l'indicazione di un moderno e importante commento al testo aristotelico),[6] ovvero mezzi, oggetti e modo (il terzo dei quali è, appunto, la categoria platonica, relativa alla questione "chi parla?": l'autore, i personaggi, o l'uno e gli altri insieme). In tale contesto si introduce, appunto, il termine *drôntas*, commentato qualche riga dopo, che infatti rispetto al precedente *pràttein* distingue "agire" da "fare il dramma".

Aristotele dichiara che i personaggi di Omero agiscono come quelli di Sofocle, in quanto a loro equivalenti per grado e dunque per tipologia di azioni, ma,

6 Seguo, qui come in altri miei interventi, la scelta operata da Dupont-Roc e Lallot (Aristote 2011) la cui ragione è dichiarata nelle pagine introduttive: "Les connotations théâtrales de ce verbe et surtout la possibilité de donner pour complément, comme à mimeisthai, indifféremment l'objet-'modèle' et l'objet-produit – au lieu qu' 'imiter' excluait ce dernier, le plus important – ne pouvaient qu'emporter la décision". Del resto anche parlando, per esempio, dell'epopea o del romanzo sembra lecito ed utile definire la descrizione di un personaggio, più che "imitazione", "rappresentazione" (come mostra, appunto, la resa attraverso la descrizione anzitutto dell'aspetto fisico e dell'attitudine dei personaggi, che tanto spazio ha anche nella tradizione moderna della didascalia per il testo drammatico).

integrando quanto esprime il participio *pràttontas*, per dare conto della messa in forma di tale agire, egli paragona invece sotto il profilo della forma il tragico Sofocle al comico Aristofane. *Drôntas* viene dunque a specificare in questa direzione il carattere dei personaggi agenti (*pràttontas*) nella forma del dramma (*kai drôntas*). Esemplare, a proposito della difficoltà di intendere ciò che tuttavia dovrebbe apparire chiaro – dunque utilmente citabile come esempio – il tentativo da parte di uno dei massimi conoscitori di ogni tempo della *Poetica*, Isaac Causabon, di emendare questo passo, correggendo gli accusativi *pràttontas* e *drôntas* in nominativi, pensando gli autori-attori come coloro che "mettono in atto" il dramma. Si tratta di una sottile, quanto fuorviante, forzatura del significato, laddove l'equivalenza formale tra le tragedie di Sofocle e le commedie di Aristofane riguarda il ruolo specifico dei personaggi drammatici. Radicale la conclusione che segue a questa precisazione, quindi per il ruolo di *dràn* e dei suoi derivati, laddove più in là, per esempio, Aristotele invita lo stesso poeta epico a scrivere dei *dramatikous muthous*, ovvero delle "storie in forma di dramma" (1459a).

Da qui il paradosso – mentre il filologo Causabon cercava, appunto, di dare maggior valore a questo dato di fondo, trasformando il complemento oggetto in soggetto – di una ricezione sostanzialmente ribaltata del senso della *Poetica*, con una reificazione nel "testuale" o nel "letterario" del campo aperto e diversificato del mimetico inteso nel senso del rappresentativo, in cui il filosofo collocava non solo l'epopea, recitata a viva voce, la tragedia e la commedia, ma anche il ditirambo, la danza e la pantomima, l'auletica e la citaristica.[7]

4. *"Mettere in atto"*

Torniamo alla questione che ci interessa principalmente, qui e in generale. Già nell'*Ars Poetica* di Orazio si legge, ai versi 129-130, con l'implicazione attraverso il consiglio del maestro all'apprendista drammaturgo di uno dei grandi serbatoi

7 Nel commento indicato alla n. precedente viene giudicata non convincente la spiegazione tradizionale, ovvero che il riferimento a questi strumenti indichi la musica di accompagnamento al ditirambo e al testo cantato, escludendo le prestazioni puramente strumentali, poiché più oltre si torna a citare i medesimi strumenti. Direi però che l'implicazione è qui analitica, ovvero gli strumenti sono considerati, nell'assenza del linguaggio, per la melodia e il ritmo, ovvero per quanto li caratterizza specificamente e non nel loro utilizzo di accompagnamento in un contesto rappresentativo.

dell'epica da cui si traevano drammi, la questione dell'adattamento teatrale del romanzo: "tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus", peraltro con una definizione terminologica esattissima, ovvero quella della *deductio in actus*.

Poemi e romanzi si sono sempre presi ad oggetto di riferimento in rapporto alla drammaturgia e, infatti, le tipologie di gran lunga prevalenti dell'epicizzazione o romanzizzazione del teatro consistono da una parte nel semplice prelievo dal tessuto narrativo di sequenze dialogiche (prendere porzioni di dialogo tra i personaggi dai romanzi o, ovviamente, trasformare il discorso indiretto in discorso diretto, secondo quella che Genette chiama vocalizzazione), oppure nell'assumere nel metterlo in scena il testo nella sua definizione di partenza, mista di descrizione e dialogo. Quanto Brecht raccomandava quali procedimenti in prova per evitare l'immedesimazione dell'attore nel personaggio (leggere le didascalie; trasporre la prima alla terza persona; trasportare il tempo presente in passato, o meglio si potrebbe dire in "preterito epico") coincide di fatto con alcuni approcci al romanzo nella sperimentazione teatrale a noi più prossima. Si pensi, per fare un unico esempio, al *Pasticciaccio* di Luca Ronconi (1996), che prende senza adattarlo per la scena il testo di Gadda e lo "distribuisce" ai personaggi principali e al "coro" secondo principi che, di fatto, coincidono come precise attuazioni con le categorie narratologiche (e non importa sapere se realizzate coscientemente in rapporto a queste), ovvero di ciò che le "figure" genettiane inquadrano con rigore cartesiano e descrittivo (e, citando Cartesio, anche filosofo del *larvatus prodeo*, con le problematiche aperture del metodo).[8]

Ronconi rinunciava in quel caso anche al narratore in scena o all'utilizzo di un narratore intradiegetico, ovvero al personaggio stesso a cui si permette di uscire momentaneamente dal piano o livello diegetico che lo caratterizza per parlare direttamente agli spettatori. I personaggi stessi assumono dunque, in questa prospettiva (nel senso genettiano della focalizzazione) non solo le "battute" che spettano ad essi, ma le porzioni del discorso del narratore esterno che li riguardano (le descrizioni, che sono "rappresentazioni" attraverso parole: da qui lo sfasamento tra l'assunzione "mimetica" e descrittiva) e le porzioni testuali che a ciascuno di essi si addicono secondo un principio del "vedere". La

8 Di grande rilievo e pertinenza la questione della modalità di lettura del testo (anche e soprattutto non drammatico) come procedimento o metodo di lavoro da parte di Ronconi, anche al principio delle prove a tavolino con la compagnia: argomento che merita senz'altro una più ampia considerazione. Cfr. Marchetti 2016, 11-39 e Ronconi 2019, 175-199 e 209-219.

presa di parola risulta, dunque, estensione del personaggio in quanto viene visto (descritto) dal narratore o in quanto egli vede. Ciò provoca, tra gli altri, due movimenti fondamentali. Il primo – particolarmente percepibile nella prosa ad alta intensità di caratterizzazione linguistica di Gadda – riguarda una polarizzazione uguale e opposta per direzione di svolgimento: l'italiano del narratore esterno si tinge e contamina della lingua del personaggio principale (il commissario Ciccio Ingravallo) e di altri personaggi e registri (con prevalenza netta del romanesco). Qui è ovviamente sul personaggio principale che avviene il più forte prelievo, dalla focalizzazione alla parola assunta. Il secondo riguarda – e qui viene spontaneo evocare Michail Bachtin e la sua idea di polifonia, trasportandola appunto dal romanzo alla parola teatrale – l'assunzione del linguaggio della folla, vuoi nella presa di parola plurale e indistinta (a "coro" o "unisono"), vuoi nella segmentazione del "testo", che approda a una dimensione corale distribuendo brevissime prese di parola sulla scena a personaggi secondari o a "comparse" o "figuranti" che dire si voglia.

Se questo interessa il piano della "distribuzione" del materiale verbale di partenza del romanzo, in un senso diverso da quello del sistema del comune testo drammatico, un'altra singolare e principale determinazione riguarda la presunta impossibilità del dramma di sfuggire allo scorrimento lineare del tempo, ovvero l'idea della non reversibilità di questo, e concerne l'apertura a una scenificazione di una temporalità complessa, generalmente doppia. Ecco, dunque, i personaggi che possono entrare nello spazio e nel tempo delle azioni che stanno descrivendo a parole e "mimando". Per esempio, il cugino della signora Liliana Balducci, assassinata nella sua casa, entrare ed uscire dalla "scena del crimine", unendo le due sequenze temporali del ritrovamento del cadavere e dell'interrogatorio in cui egli lo rievoca. O, addirittura, e con maggiore ardimento, ecco lo stesso cadavere martoriato della signora alzarsi dal pavimento, sedersi e raccontare agli spettatori (non ai personaggi appartenenti al suo livello diegetico) i suoi ultimi momenti di vita o il suo primo stato di morte: si tratta di una prospettiva che non è minimamente presente nel romanzo di partenza, se non ovviamente per il principio della focalizzazione (vedere o immaginare attraverso la mente di Liliana Balducci quel momento) e che può semmai ricordare – e potrebbe trattarsi di un punto di riferimento per lo stesso Ronconi – la "morta che narra" di *As I Lay Dying* di William Faulkner.

Altri esperimenti, alcuni particolarmente arditi, si potrebbero citare per quella che ho in altri interventi definito sommariamente come epicizzazio-

ne, tenendo sempre ferma sullo sfondo ovviamente la categoria brechtiana di riferimento, a proposito dell'assunzione del romanzo sulla scena dell'ultimo Novecento e degli anni seguenti. Ho, per esempio, analizzato il *Frankenstein* di Gustavo Tambascio (2010), che presenta un carattere essenziale di differenziazione rispetto alla costruzione del *Pasticciaccio* di Ronconi. Il romanzo di Mary Shelley offre, infatti, in partenza, un incassamento dei punti di vista e un ventaglio di prospettive assai più ampio di quello del *Pasticciaccio*, che resta un racconto retto da un narratore onnisciente. Il resoconto per lettera del Capitano e quelli del dottor Frankenstein e della sua "creatura", quest'ultimo in forma di racconto, sono posti l'uno dentro l'altro e destinati a una comprensione progressiva da parte del lettore. Come ho provato a rilevare nell'analisi indicata, un elemento capitale consiste nella contrapponibilità della possibilità del personaggio, che resta uno, di essere insieme in due piani temporali (Ronconi) allo sdoppiamento del personaggio (Tambascio): la "Creatura" fabbricata dal dottor Frankenstein, con la composizione di pezzi di cadaveri, appare infatti raddoppiata sulla scena, tra il passato in cui agisce il "mostro" non dotato di parola e comprensione e il presente in cui l'essere composito, che ha acquisito l'uso della parola (in francese!), può "raccontare" la sua storia. L'"io" più remoto – qui fortemente staccato rispetto all'esperienza comune – agisce dentro il racconto, animandolo, dell'"io" presente, dell'istanza appunto che nell'"io" verbale si identifica, sdoppiandosi in "personaggi" contrapposti.[9]

5. *Dialogo e visione*

Sono, come sempre, i riscontri a cavallo di esperienze e momenti cronologici diversi, di letterature e lingue diverse, a porre in vista elementi utili alla definizione di una questione teorica che riguarda il rapporto, più che di due "generi", di due istanze di cui stiamo ragionando. Un grande rappresentante del

9 Del resto tali prospettive – anche se in un contesto non di azione "realistica" ma sul piano del sogno o della visione – risultano attinte dalla drammaturgia della prima metà del Novecento: penso, per essermene occupato altrove, per esempio a *L'inconnue d'Arras* di Armand Salacrou (1935) dove Ulysse, dopo essersi sparato un colpo di pistola alla tempia, non solo ripercorre l'intera sua esistenza, ma incontra il rivale Maxim sdoppiato in due persone equivalenti a due differenti età della vita dell'amico-antagonista (Cfr. Vescovo 2007, 43-47).

romanzo che abbiamo definito "dialogico" nella letteratura italiana del secolo scorso, Elio Vittorini, non a caso contrapponeva alla sua scelta dialogica, quindi mimetica (evidente a partire da un titolo come Conversazione in Sicilia), un "romanzo saggistico".[10] Un romanzo in cui si danno recensioni di personaggi invece di personaggi, recensioni di sentimenti invece di sentimenti.

In un recente intervento su tali questioni – di cui riprenderò in questa sede alcuni argomenti ed esempi – avevo incluso come campione esemplificativo un romanzo recentissimo (allora, anzi, appena apparso): *Berta Isla* di Javier Marìas.[11] Avevo scelto questo esempio per indicare un'istanza narrativa non solo non unitaria, ma stabilita senza alcun rapporto di incassamento (a differenza di quelle appena richiamate per Frankenstein), come se due narratori si fossero suddivisi il racconto. Questa ripartizione, non certo inventata qui – visto che possiede esempi ragguardevoli nella tradizione del XIX secolo – ma non particolarmente praticata, risulta tanto più evidente nell'impianto di Marías per la cornice da *spy story*, naturalmente derubricata dal genere e trasformata in istanza conoscitiva o ontologica.

A un narratore onnisciente ed extradiegetico spettano le parti I, II, VIII, IX; al personaggio femminile, cui il libro si intitola, le parti III, IV, V, VI, VII, X, e ovviamente il primo riferisce al lettore quanto il personaggio non potrà invece sapere e comprendere. Anche il lettore avvezzo a varie forme di sperimentalismo deve provare una qualche sorpresa quando, dopo le prime centoventi pagine del romanzo, improvvisamente si trova di fronte a questo inizio di capitolo: "Ho sposato Tomás Nevinson nel 1974...". Come Berta attende a raccontare l'attesa per lunghi anni del ritorno del marito, o la notizia della sua morte, così ogni lettore deve, credo, attendere il ritorno del narratore onnisciente, perché completi il quadro con le informazioni che la protagonista femminile finirà col non possedere mai, nemmeno dopo la sorprendente riapparizione nella vita coniugale di Tomás.

Nella citata tradizione del romanzo ottocentesco certamente il caso più ragguardevole da additare e meditare è in questa direzione rappresentato da *Bleak House* [Casa desolata] di Charles Dickens (1852-53), che potrebbe anche costituire un punto di riferimento diretto, ovvero di ispirazione, per Marías.

---

10 Si vedano i contributi di Martina Sottana, che ripensano il nodo del "romanzo drammatico", in andata e ritorno. Cfr. Sottana 2019, 205-224 e 2020.

11 Marías 2018. Cfr. Vescovo 2019, 169-189.

Anche qui il personaggio che conosce relativamente è colei che scrive, diciamo così, metà del romanzo: una donna, di nome Esther Summerson. Così i capitoli a lei intitolati risultano, blocco per blocco, a parte i primi due, aperti da un titolo ricorrente, anzi presentati come narrazione memoriale in forma di libro nel libro: Esther racconta. L'irruzione della voce che dice "io", identificata con un personaggio agente, appare improvvisa e senza mediazione, all'inizio del capitolo terzo, che si apre infatti con queste parole: "È per me molto difficile iniziare a scrivere *la mia parte di queste pagine*, perché so di non essere brava" (si noti, mio il corsivo: la mia parte di queste pagine). Mi sembra che le punte di scrittura più mirabili di questo straordinario romanzo si collochino nei capitoli dove non già un narratore ma un occhio pare scrutare l'intera storia, vedendo gli ambienti e i personaggi, descrivendoli in una "presa diretta", come per noi, lettori di una diversa età e usi a una diversa tecnica, funziona l'occhio di una cinepresa, di una telecamera o di un drone. Ecco, infatti, il punto essenziale: questo sguardo osserva e restituisce al tempo presente, seguendo i fatti o anche solo trovandosi in un determinato luogo in una determinata ora del giorno; Esther invece rievoca e quindi racconta al passato la sua storia. Certo, la critica anglosassone ha elaborato molto tempo fa – e grazie ad alcuni dei suoi narratori primi – la polarizzazione tra *showing* e *telling*, ma un caso di data assai alta come *Bleak House* offre una duplice determinazione di piano: una rappresentazione che si dà come trascrizione diretta della visione (ciò che potremmo definire, appunto, con l'esperienza di poi, "cinematografico"), senza attribuzione dell'occhio nemmeno ad un narratore; un racconto a questa giustapposto, al preterito epico, a carico di un personaggio-testimone, coi limiti della sua conoscenza dei fatti ed esperienza.

I casi da manuale sulla risoluzione di come raccontare una storia ci testimoniano, sul fronte del romanzo, di norma, una scelta netta tra la scelta della prima e della terza persona, eventualmente con i tormenti per essa (Dostoevskij che passa dalla prima alla terza per *Delitto e castigo* o Proust che compie il tragitto contrario per la *Recherche*). Oppure ci troviamo di fronte a disciplinati incasellamenti, come quelli offerti dai racconti nel racconto, dall'incastro di lettere, diari, manoscritti, a giustificare la scelta di una prospettiva plurima o alternata. Ho citato poco sopra *Berta Isla*, che avevo come ho ricordato coinvolto brevemente, fresco di stampa, in un precedente intervento sulla questione di teatro e romanzo, e posso ora aggiungere il nuovo, successivo, romanzo di Marías che lo riprende e in qualche modo lo continua, a distanza di tre anni,

intitolato *Tomás Nevinson*.[12] Si tratta appunto dell'agente segreto dei servizi britannici, marito di Berta, intorno cui si stendeva il terreno dell'indeterminato e dell'inconoscibile per la donna che diceva "io" in una parte cospicua del precedente romanzo e che doveva dunque essere colmato in quello, come abbiamo già ricordato, per il lettore dall'intervento del narratore esterno, onnisciente. Nel nuovo romanzo il fuoco della narrazione risulta totalmente a carico di Tomás, con una conduzione a un grado estremo e significativo della sua scarsa e dubbiosa conoscenza dei fatti, posto che qui nessun narratore esterno interviene a completare ciò che le indagini dell'agente segreto non riusciranno a scoprire. Diversamente significativo risulta qui, quindi, il rapporto istituito tra la "persona reale" Tomás Nevinson nella narrazione dei fatti fornita dal personaggio e l'identità di copertura che questi assume per compiere la propria missione. L'improbabile identità di tale Miguel Centurión Aguilera, insegnante di lingua inglese, apre a una determinazione (anzi, a una indeterminazione) in cui il piano di "realtà" della storia diventa a propria volta, o alla seconda potenza, invenzione romanzesca. La vita fittizia e il travestimento nel personaggio producono addirittura l'ambientazione in una città spagnola del nord-ovest, di cui il personaggio-narratore dichiara conveniente tacere il nome, sostituendolo con un nome di fantasia: la topografia dell'immaginaria Ruán si confronta ed oppone così a quella delle città reali, con indicazione puntuale di luoghi e strade, di Madrid o Londra in cui Tomás smette appunto i panni di Centurión (Marías 2022, 136 ss.).

Ho visto, nelle recensioni e negli articoli dedicati dalla stampa periodica al romanzo, i riferimenti andare soprattutto al lato più scoperto di questa determinazione romanzesca, ovvero alle coordinate di più esplicita *mise en abyme*: in particolare in relazione alla figura del giornalista di provincia a cui l'agente segreto, fingendosi un professore con ambizioni di tentare il romanzo, si rivolge, fingendo appunto di voler trasformare in narrazione i casi della vita cittadina. Che Marías attribuisca al cronista di provincia José Corripio, il cui *nom de plume* è Florentín, il soprannome di Fagin, chiaramente ispirato al losco personaggio di *Oliver Twist* di Dickens, risulta una marca di metatestualità romanzesca esibita (che, peraltro, rafforza i miei precedenti sospetti sul rapporto della distribuzione tra personaggio femminile narrante e narratore onnisciente del precedente Berta Isla in direzione di Dickens). Di questa *mise en abyme*, ai limiti della metales-

12 Marías 2022.

si (ovvero sulla soglia della distinzione dei piani diegetici della realtà della storia romanzesca e del racconto), mi colpisce però, più che il dato esibito, il carattere rappresentativo, che costituisce invece per esse il nesso centrale e caratterizzante. Florentín-Fagin rivolge, infatti, questa domanda alla persona che si presenta a lui sotto l'improbabile nome di Miguel Centurión, e che ha appena giustificato le sue curiosità su persone e fatti della vita cittadina ai fini del suo progetto romanzesco: "Mi dica una cosa che mi interessa, che mi affascina: può essere che in questo stesso momento, senza saperlo, noi stiamo rappresentando, o provando, una scena del romanzo?" (Marías 2022, 301). Il ricorso a due parole del lessico teatrale – recita e, ancor meglio, prova – non lascia qui spazio a dubbi, relativamente a una definizione più sottile e individualizzante. Non solo siamo qui di fronte alla (ben nota) condizione di chi si scopre personaggio dentro a una narrazione fittizia (quello che si usa chiamare il "brevetto Pirandello", posto che Pirandello si è intestato un procedimento già da altri sperimentato), ma precisamente all'esperienza che conduce alla separazione dell'attore dal personaggio che esso rappresenta. Ecco, a mio avviso, il procedimento centrale e caratterizzante la "seconda puntata" della storia di Berta e Tomás, nella polarizzazione sospensiva e incerta dal punto di vista di quest'ultimo, ma senza più il soccorso al lettore di un narratore esterno ed onnisciente che chiarisca e completi l'informazione. Esattamente il pendolarismo, se si vuole il distacco, tra l'io che racconta e pensa (il suo piano complesso di supposizioni e ipotesi, che non approda ad alcuna certezza o dato di fatto, in un'indagine che resterà senza individuazione sicura) e il personaggio che egli assume. Quanto risulta espresso dall'oscillazione del pronome personale, che non a caso si affaccia precisamente proprio in questa pagina della parte ottava del romanzo. Tomás, che dice io, lascia la focalizzazione alla terza persona dell'identità fittizia che egli assume, a Centurión. E continuiamo, dunque, con la risposta alla domanda di Corripio-Florentín-Fagin che abbiamo poco sopra riportato:

> – Non ne dubiti, Florentín. Questa scena sarà nel libro, con i suoi abbellimenti, ovvio. Tutto dipende da come ci comportiamo. Chissà se saremo all'altezza, – rispose Centurión. Il suo largo sorriso indicava che stava scherzando. O che scherzando diceva la verità.
> Capì che a partire da quel momento il direttore dell'"Esperado" si sarebbe sentito davanti a un pubblico, un pubblico più misterioso ed esigente [...]; si sarebbe comportato come un grande attore consapevole che su di lui si posano sguardi pieni di aspettative. Era bastato suggerirgli l'idea che qualunque cosa dicesse o facesse, qualunque gesto e parola, sarebbero serviti alla creazione di un personaggio romanzesco, e magari anche cinematografico, più avanti, chi poteva dirlo? (Marías 2022, 301-302)

Significativa, appunto, l'oscillazione dall'io all'egli, laddove Tomás racconta la sua. Più oltre ai giochi di riflesso, l'indeterminazione tra i poli del personaggio e dell'attore apre alla prospettiva più forte del romanzo. Si vedano le azioni estreme o il loro tentativo di realizzazione, oltre la volontà, e in particolare l'"esecuzione" di una possibile terrorista di cui Tomás è incaricato, nella caratterizzante alternanza dei piani di chi si accinge a compiere il fatto e di chi ne offre il resoconto. ("Continuò a non guardarla in faccia", "La tirò per i piedi, afferrandole le caviglie" / "Allora non ce la feci più", eccetera: pp.538-541). Peraltro con implicazione di un nucleo significativo di battute prese da tragedie di Shakespeare, secondo un procedimento che non è venuto meno nei romanzi più recenti di Marías rispetto a quelli, di data precedente, in cui battute shakespeariane venivano impresse nel titolo, come principio di irradiazione della fabula, da *Mañana en la battalla piensa en mi* (1992) a *Un corazón tan blanco* (1994).

Se la direzione che Vittorini definiva "saggistica" in opposizione alla scelta del romanzo dialogico risulta centrata sull'analisi e anzi l'autoanalisi a carico del personaggio, è significativo constatare come Uomini e no comprendesse, in capitoli distinti dal copro corsivo, interrogazione del personaggio principale da parte dell'autore. Un personaggio cui egli, peraltro, affida una parte del suo vissuto trasfigurato in termini romanzeschi. Non so se si possa dare rapporto o memoria di questo precedente in Marías, ma mi sembra, in ogni caso, significativa la condizione di clandestinità e di copertura del partigiano che agisce e parla nel romanzo di Vittorini, la cui identità risulta coperta non da un realistico "nome di battaglia" ma da una sigla (Enne 2).

7. *Dialogo e didascalia*

Se i romanzi di Marìas (classe 1951) presentano generalmente un ridotto tasso di dialogicità tra i personaggi e una scelta centrale per l'analisi introspettiva o la "recensione" a carico dei personaggi e dell'autore esterno, quelli di Mario Vargas Llosa (classe 1936, ma tuttora attivo e prolifico) si possono senz'altro eleggere a rappresentare, non solo nella narrativa di lingua spagnola, la categoria del romanzo dialogico del secondo Novecento e del nuovo millennio: ovviamente non la sola forma praticata dall'autore, ma certo la più utilizzata e partecipata. E basti citare il titolo della sua opera, peraltro

giovanile, più alta e complessa: naturalmente *Conversación en La Catedrál* (1969).[13]

Ho considerato in altri contributi le messinscene prossime e contemporanee di romanzi della categoria che Enrico Testa ha definito "di relazione", dove appunto il "personaggio relativo" va inteso non nel senso della statura minore ma nell'opposizione al personaggio cosiddetto "assoluto", nel senso del latino *ab-solutus*, privo di legami, ovvero della voce sola che detiene interamente il racconto nella tradizione che trova in Kafka e Beckett i suoi massimi esempi.[14]

---

13 Un altro narratore di lingua spagnola, latino-americano, offre un catalogo esteso di forme di quella che ho chiamato drammatizzazione del romanzo. Si tratta di Manuel Puig e, ovviamente, il titolo più rappresentativo va indicato senz'altro in *Boquitas pintadas* (1968: in italiano *Una frase, un rigo appena*) –, a cui ci si può rapidamente riferire per un campionario assai ricco di forme (romanzo epistolare, forma diegetica pura, scomposizione da sommario, verbale, articolo di giornale eccetera) e soprattutto di forme monologiche o dialogiche assortite, che vanno dal flusso di coscienza (per esempio su canzoni intonate su motivi di tango) al dialogo amputato della parte del secondo interlocutore (al telefono, al confessionale), al dialogo con la parallela registrazione del pensiero dei dialoganti (la trasformazione in un protratto "a parte" del flusso del pensiero che il romanzo del Novecento ha frequentemente evocato nel dialogo), e ancora la conversazione di due personaggi in cui si incastra il sonoro di una radionovela trasmessa in quel momento e che raddoppia e confonde il piano colloquiale (ciò che sarebbe perfettamente distinto in una rappresentazione teatrale o in un film si complica sulla pagina, dove tutto diventa battuta virgolettata). *Boquitas pintadas* risulta, insomma, esemplare per ricchezza e, al tempo stesso, rispetto agli esempi canonici della sperimentazione novecentesca (a partire dall'*Ulysses*), tanto più significativo perché applica le prospettive sperimentali di una varia messa in forma alla materia del romanzo popolare o d'appendice. Non è forse un caso che una delle più ardite sperimentazioni sulla telenovela, nella prospettiva dell'assunzione teatrale della sua forma (a partire dalla scansione in un teatro "a puntate") spetti, un quarto di secolo dopo, al termine dei percorsi più terrifici della storia di quel paese, a un altro argentino, Rafael Spregelburd, con la sua teatronovela *Bizarra*. Una saga argentina (2003: ne ho scritto nel libro citato più sopra a n 2). Semmai l'immaginazione cinematografica (come poi quella televisiva) che nutre la scrittura di Puig nelle sue varie declinazioni – oltre le forme del romanzo moderno e oltre alle altre sollecitazioni, dal dramma radiofonico alla canzone e così via – mette al centro il tema essenziale, che vale anche nel rapporto teatro-romanzo. Potremmo dire, come la drammaturgia del Novecento investe nel rapporto dell'ampliamento delle forme tradizionali, soprattutto per la complicazione di spazio e tempo, nella trasposizione dell'istanza narrativa, così un filone del romanzo del secondo Novecento investe su una complicazione di risorse, come quelle dialogiche appunto, in un cimento parallelo, che riguarda l'immaginazione teatrale e poi cinematografica e televisiva.

14 Cfr. Testa 2009.

Anche il flusso di coscienza ha avuto ricadute sceniche nella tradizione teatrale a noi prossima, come forma di parola diretta, al di qua della scansione discorsiva e della disposizione sintattica, prossima alla dimensione mentale. Il procedimento, del resto, così presente nella letteratura del Novecento, invita, come è stato illustrato per il suo massimo ed estremo applicatore, il lettore ad "eseguire" la scrittura ad alta voce. Mi riferisco, in particolare, al Beckett de *L'innomable*, ora ristampato con uno splendido saggio introduttivo di Gabriele Frasca.[15] Qui si mostra come la voce privata di "io" e di memoria debba essere assunta, praticamente o idealmente, "ad alta voce" da un lettore-esecutore e come delle tre istanze del discorso (se si vuole, dei fondamenti di quelle che si dicono le tre unità aristoteliche), una sola appaia alla fine determinante, come Beckett esplicita traducendo il suo testo dal francese all'inglese, dopo essere diventato un grande e fortunato drammaturgo. Non chi parla e quando parla, ma dove (o da dove) sta parlando: l'individuo, incerto sul suo stato e sul suo tempo, dovrà comunque ora, in diversi "ora" di attuazione, collocarsi, leggendo quelle parole e dicendo "io" (e si tratta, poiché Beckett è stato un grande lettore di Dante, di una forma di corrispondenza che si trova, certo in una definizione forte e totalizzante, nella *Commedia*). Questo per l'approdo più ardito che nella tradizione del Novecento conosca il flusso di coscienza, o monologo interiore che dire si voglia, e per il personaggio "assoluto" (secondo la categoria di Testa): tanto più *ab-solutus* in quanto solitario ed evanescente, addirittura innominabile, nel senso letterale del termine.

Se il teatro si impossessa del procedimento del flusso di coscienza, e soprattutto ai limiti della figurabilità o rappresentatività, sarà utile osservare come, parallelamente, sul versante o fronte del romanzo si sia svolto un cimento parallelo, in un'esperienza in cui uno degli elementi essenziali è costituito proprio dalla scelta dialogica, ma in una complicazione e sperimentazione rispetto alle "normali" forme della tradizione drammatica che il romanzo ha da questa ereditato nel tempo della sua caratterizzazione. Si tratta di un procedimento o di un filone di cui si può indicare un punto di partenza, o di raggiunta visibilità, in grandi esempi che pongono come caratterizzante la dimensione dialogica, per citare un po' alla rinfusa, in Faulkner (soprattutto il già citato *As I Lay Dying*, 1930), in Ivy Compton Burnett ed Elio Vittorini (da rileggere con più attenzione, credo, e da comprendere per il debito col "teatro"), o in Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama*,

15 Cfr. Beckett 2018, V-XLIV.

1954-55), per citare dei titoli di primo riferimento. A ciascuno di questi e ad altri testi ho dedicato qualche pagina o qualche riga nel mio *A viva voce*, che nella sua ultima parte provava a giustapporre le prospettive del romanzo dialogico e le sperimentazioni sceniche del secondo Novecento, specie in rapporto al romanzo ma non solo e del teatro cosiddetto di regìa, ma non solo.

Il più alto risultato, anche in senso formale, della carriera di Vargas Llosa, come premesso, si identifica sicuramente con *Conversación en la Catedral*, a cui farò dunque brevemente riferimento, chiudendo, per esemplificare il grado di complicazione del ritorno "dialogico" o "drammatico" che dire si voglia, sulla sponda simmetrica a quella dell'impossessarsi del teatro del Novecento e oltre dell'istanza narrativa:

– Si è sposata con quel ragazzo che veniva per casa, – dice Santiago – Popeye Arévalo. Il lentigginoso.
– Quello rosso con le lentiggini, – dice Ambrosio – Il figlio del senatore don Emilio Arévalo, certo. Si è sposata con lui.
– E anche io mi sono sposato – dice Santiago.
– Anche lei, signorino, giovane com'è – Dice Ambrosio (Vargas Llosa 1998).

Siamo di fronte a un pugno di battute di botta e risposta, all'inizio della conversazione di Santiago e Ambrosio: una normale conversazione. Il fatto è che le battute qui riportate tutte di seguito si leggono alle pagine 29, 32, 51 e 52 (cito dalla traduzione italiana). Le conversazioni della sorella di Santiago, Nené, di Popeye il lentigginoso, dei genitori dell'uno e dell'altro si incastrano a questa breve serie di battute, ed ognuna di esse è la chiave che apre a un'ampia prospettiva memoriale. Gli interlocutori dicono e pensano, e il tempo presente della conversazione nel sordido bar si apre a vari e complessi disse e pensò, situati a vari livelli del passato. Parole e dialoghi arrivano però al lettore anche da personaggi e situazioni che non sono stati ancora introdotti e rispetto ai quali, dunque, la comprensione e ricomposizione non potrà che essere forzatamente retrospettiva. Parole e dialoghi che nessuno dei due dialoganti ha, in molti casi, ascoltato, ma che solo l'autore può avere nella sua mente presenti.

Il primo capitolo contiene la ricerca da parte di Santiago Zavala del cagnolino Batuque presso il canile-mattatoio, l'incontro con Ambrosio, ex autista di suo padre, e l'intera durata della "conversazione" dei due ne *La Catedrál*, il ritorno a casa di Santiago: esso espone il primo livello temporale, in cui tutti gli altri sono evocati. Il secondo capitolo si apre con la descrizione di Popeye Arevalo e Teté

Zavala sulla spiaggia di Miraflores, prima però delle battute appena citate, che offrono il raccordo delle loro persone al piano principale. Cayo Bermudez, che porta sulle sue spalle la presa del potere di Manuel Arturo Odrìa, appare all'inizio del terzo capitolo e la sua collocazione in rapporto ai personaggi principali – la Storia del Perù in rapporto alla "vita familiare" – richiederà al lettore un tempo di collegamento molto più lungo e complesso. Si suole paragonare il romanzo di Vargas Llosa a un grande affresco o a un film, ma la sua natura è piuttosto nella complicazione della "naturalità" della forma-dialogo, posto che il lettore non si misura con descrizioni dentro a descrizioni (visioni nella visione, come appunto in un film), ma di flusso di spezzoni di dialoghi in un dialogo.

Ho usato altrove l'immagine del "dialogo a costellazione", pensando soprattutto a quella che con tale nome definisce le forme poetiche non lineari, a partire dal caso esemplare del *Coup de dés* di Mallarmé. Il visivo – nel nostro caso in un'assunzione metaforica – vale ridefinendo il facile paragone filmico in tale direzione, che è quella di un'immagine complessiva, come si diceva un tempo di un paradigma, non di un sintagma, nel senso dello scorrimento e dello svolgimento. Si potrebbe anche chiamare a soccorso la notissima figura di Benjamin, nel riferimento a quella dialettica che recupera per lampi rivelatori nel presente il passato e, dunque, la possibilità di una sua comprensione o addirittura "redenzione" nella "dialettica in arresto". Soprattutto la prima parte del romanzo di Vargas Llosa cresce a ritmo parossistico e a frammentazione tanto più forte nell'intreccio dei dialoghi, in una costellazone appunto in cui la storia familiare e personale diventa storia collettiva, di rivoluzioni e repressioni, di violenza e dittatura, di ascesa e precipizio di un paese. I capitoli sulla presa del potere del dittatore Odrìa raggiungono, non a caso, il massimo della scomposizione e dell'incastro di plurimi dialoghi e racconti, fino a una sorta di calor bianco (chi sta parlando? a chi? in che tempo?, sono le domande che si rivolge il lettore). Immagino che Vargas Llosa abbia composto parte per parte, in forma semplice, e poi incastrato le varie trame dialogiche che la pagina ci presenta in un intreccio solo apparentemente confuso.

Forse qui – in questa struttura di grande complessità – si può indicare il massimo punto di cimento e approdo delle ambizioni del romanzo, che trovano proprio nel sistema del dialogo, espanso, frammentato, moltiplicato, sospeso nel tempo, il suo essenziale riferimento. Che Vargas Llosa – come del resto Balzac – abbia cominciato come drammaturgo non è un caso.

Un indice rilevante è offerto, specie nelle scene al passato, dall'evidenza del ricorso al discorso indiretto libero accanto al dialogo con didascalia dichiarativa; per esempio:

> Il senatore lo stava aspettando: vieni lentigginoso, avrebbero fatto quattro chiacchiere. Si chiusero nello studio e il senatore, aveva sempre intenzione di studiare architettura? Sì papà, certamente. Solo che l'esame di ammissione era così difficile, se ne presentavano un mucchio e ne passavano pochissimi. Ma lui ce l'avrebbe messa tutta, papà, e forse lo avrebbero ammesso (Vargas Llosa 1998, 27).

E si vedano anche le implicazioni microscopiche: "Il tenente bussò alla porta e sentì dei passi e una voce, chi è" (49). (Il "chi è" non è virgolettato, ma segue appena staccato da una virgola; così sopra "e il senatore," stacca l'"aveva" che segue non come verbo a questi riferito, ma come domanda che il senatore rivolge al figlio.) Una lettura ad alta voce – anche inconsapevole dei passaggi – restituisce questo "flusso" a un'evidenza più forte.

Mentre i dialoghi possono essere sempre intesi come ritagliati da un continuum di conversazione,quindi dotati in partenza di natura oggettiva – di grado drammatico o attivo, insomma – il discorso indiretto libero segnala un assorbimento, o se si preferisce un'emersione, della parola del personaggio nel racconto del narratore che la ingloba. Il romanzo inizia con Santiago che guarda la strada – "senza amore: automobili, edifici disuguali e scoloriti, scheletri di pubblicità luminosa che ondeggiano nella nebbiolina, il mezzogiorno grigio" – mentre il personaggio si interroga e pensa: "Lui era come il Perù, Zavalita, a un certo punto si era fottuto. Pensa: in quale?" (5). Ma anche qui, in realtà, è il narratore a interpellare il "suo" personaggio, a cui affida, con debito travestimento romanzesco, la propria esperienza giovanile e la propria maturazione. Raccogliamo da questa struttura di appellazione – Santiago si interroga (o l'autore lo interroga) – la figura del diminutivo-affettivo (Zavalita).

Ma c'è soprattutto un articolo di Vargas Llosa del 1979 (edito nella rivista America), che mi sembra toccare un punto nodale per la questione del "romanzo dialogico" del secondo Novecento. L'intervento si intitola "Come nasce un romanzo", si riferisce al successivo *Pantaleón y las visitadoras* (1973) ma riguarda, in realtà, l'intera scelta prioritaria del dialogo e il rapporto con la descrizione, in questo caso, qui attuata, inclusa in esso.[16]

16 Vargas Llosa 2001. Il saggio "Come nasce un romanzo" è riprodotto nell'edizione italiana del romanzo.

Tema o dato generale è nell'evaporazione della descrizione-commento che caratterizzava nel romanzo ottocentesco l'equilibrio di diegetico e mimetico. In quel modello romanzesco che ambisce a rappresentare e quindi a "sostituire" il mondo e che Vargas Llosa identifica soprattutto con Balzac – si imprima nella memoria questa splendida definizione tratta da queste pagine: l'ambizione del romanzo consiste nel cercare di "opporre alla realtà un oggetto che le sia in apparenza equivalente" (Vargas Llosa 2001, XIII), dove centralissimo è quel "in apparenza"). A sostituire non solo il mondo, ma anche il teatro: "vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteil". "Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être", eccetera, per citare Balzac (1995, 48-9).

Nel romanzo in cui racconta i suoi anni di formazione – letteraria e sentimentale – ovvero *La tía Julia y el escribidor* (1977), Vargas Llosa mette in campo nei capitoli pari le prove di scrittura (anzi, le trascrizioni romanzesche: perché di drammi si tratta e dovrebbero dunque essere composti in forma dialogica) del prolifico autore di radionovelas Pedro Camacho, parodia di una funzione-Balzac ridotta alla letteratura di consumo o d'appendice, peraltro tanto più "popolare" in quanto destinata alla radio e non alla pagina scritta, alla portata di semicolti e analfabeti. A Pedro basta una pianta di Lima, città che egli non conosce essendo boliviano, appesa di fronte alla macchina da scrivere e coperta di bandierine che distinguono sommariamente i quartieri dei ricchi dalle favelas, per un primo colpo d'occhio, di riduzione romanzesca della realtà, e per partire in quarta con le sue trame.

Pedro Camacho può immaginare quel che gli serve di Lima anche senza averne percorso le strade, in base a ciò che dal romanzo si attendono lettori o ascoltatori. Egli non perde tempo, del resto, con letteratura del passato e possiede solo una raccolta delle frasi celebri dei più famosi letterati, che gli offre citazioni per ogni occorrenza (e Shakespeare funziona sempre, tra essi, come vasto e privilegiato repertorio, ovviamente in un senso più corrivo rispetto a quello sperimentato da Marìas). Ecco il punto, tornando al romanzo di cui stavo discutendo: Pantaleón rischia di essere divorato dalla foresta amazzonica, dal paesaggio, perché la natura a differenza dello spazio metropolitano, conosciuto palmo a palmo o riducibile ai cliché della tradizione romanzesca, non appare dominabile secondo questa tecnica.

Serve andare nella foresta – come dichiara di aver fatto Vargas Llosa – per scrivere o rivedere un romanzo ambientato nella foresta? Forse no o, per dir meglio, facendolo si evita di cadere nella stessa trappola in cui, a detta dell'autore, caddero prima i romanzi "regionalisti" latinoamericani degli anni venti e trenta (Arturo Cova, Ricardo Güiraldes): "in quei romanzi, il paesaggio finiva per divorare i personaggi; quel paesaggio è di una forza, di una potenza tale, che alla fine sono gli alberi, le pianure, gli elementi naturali ad avere vita, non gli uomini" (Vargas Llosa 2001, XIV). Affermazione che può essere vera anche per Lévi-Strauss e per l'indefinibilità della classe di appartenenza del suo capolavoro *Tristes tropiques*. La natura è antiromanzesca si potrebbe postillare (il che è vero, infatti, fin dal *Robinson Crusoe*, romanzo fondativo non già del racconto dello spazio di natura ma di domesticizzazione della dimensione del "selvaggio" e che per questo, opportunamente, può essere indicato come esempio di genere "borghese", come ha giustamente insistito recentemente Franco Moretti).[17]

La riflessione di Vargas Llosa, dunque, radicalizza un problema – o un nodo formale – che caratterizza l'intera tradizione del romanzo che abbiamo definito "dialogico". Non è, in realtà, il timore che i personaggi siano divorati dalla foresta a far mettere tra parentesi la descrizione ambientale, quanto piuttosto quest'ultima fa emergere nella sua diversità di registro e applicazione al mondo le ragioni fondamentali di una scelta che riguarda più largamente l'esperienza del romanzo contemporaneo, il suo distanziarsi dal modello ottocentesco. E forse la foresta non è quella amazzonica ma quella della descrizione romanzesca. Questo romanzo, in ogni caso, compie una scelta radicalmente opposta rispetto a quella di forme che (come nel caso del *Nouveau roman*) si concentrano sulla descrizione-scomposizione atomica, abolendo il personaggio. E citiamo il passo essenziale; si noti che Vargas Llosa parla esplicitamente di "didascalie":

> Una storia raccontata dall'inizio alla fine in forma di dialogo solleva il problema delle didascalie: bisognava indicare chi era a parlare. Il romanzo si congelava e ogni volta che passava per le didascalie entrava in una zona morta. [...] escogitai una formula per dare vita a quel linguaggio morto, la cui unica funzione era di indicare chi parlava e chi ascoltava o a chi si dirigeva colui che parlava. Facendo un uso diverso delle didascalie pensai di farvi entrare quello che mancava, vale a dire lo sfondo, l'ambiente, il mondo in cui si svolgeva la storia. [...] Così, cercando di vivacizzare il linguaggio delle didascalie, pensai che il paesaggio, l'am-

17 Cfr. Moretti 2017.

biente, l'atmosfera, i luoghi, le cose, gli indumenti, avrebbero potuto dare una vibrazione particolare a quel linguaggio morto (2001, XIII-XIV).

L'implicazione della descrizione nella "didascalia" si è affermata, in realtà, da molti decenni nel romanzo. L'innovazione di Vargas Llosa risiede in un'attuazione particolare: quella della sconnessione di tempo della parola e di tempo dell'azione, che viene così formulata: un "[romanzo] dialogato che dovesse prendere forma mediante una conversazione, una specie di dialogo plurale, che non avrebbe rispettato le convenzioni di tempo e di luogo, che sarebbe saltato in modo disinvolto dal presente al passato e dal passato al futuro, da Lima a Iquitos e da Iquitos alle guarnigioni di frontiera". L'esperienza della ricomposizione memoriale del tempo dell'esperienza e della storia dei frammenti di dialogo si sdipana, insomma, nella non coincidenza del tempo della parola e del tempo dell'azione.

Se la descrizione esterna, insieme al commento – vale a dire gli elementi caratterizzanti l'istanza diegetica – spariscono e si coagulano nella sintesi didascalica (o nell'intromissione del pensiero per via di focalizzazione), si rende evidente la tensione verso la forma drammatica, in un movimento esattamente opposto, e quindi simmetrico, a quello che in molta drammaturgia (ancora: Pirandello, Valle Inclán) testimonia una volontà di implicazione della diegesi nel dramma. Ho meditato sulla questione in altre occasioni, a partire dagli esempi costitutivi di questa tradizione dell'ircocervo, su tutti le varie redazioni de *La téntation de Saint-Antoine* di Flaubert e *Le martyre de Saint-Sebastien* di D'Annunzio.

Vargas Llosa – che nasce come drammaturgo (e drammaturgo della complicazione mimetica) – realizza qui una sconnessione di rilevante interesse, che rappresenta una vistosa demolizione di un vero e proprio luogo comune, per cui la narratologia (e lo stesso Genette) definisce "scena" quelle porzioni del romanzo contraddistinte dal dialogo, in cui il tempo della storia e il tempo del racconto si suppone coincidano, dando per scontato che il teatro si regga inderogabilmente sull'isocronia e la non reversibilità temporale. Non serve però attendere Brecht che evoca il tempo lungo del disgelo in un breve dialogo de Il cerchio di gesso del Caucaso in cui gli interlocutori sentono delle gocce cadere dal tetto, poiché il colloquio di Amleto con lo Spettro del padre, per quanto si possano dilatare e rallentare le battute recitandole, non arriverà mai a coprire "realisticamente" le ore che vanno dalla mezzanotte all'alba in una lettura ad alta voce o in una messa in scena.

La non corrispondenza tra parola e azione è il dato evidente dei capitoli dialogici di *Pantaleón y las visitadoras*, dove si può andare e tornare dalla foresta amazzonica in città mentre un personaggio pronuncia appena una frase. E possiamo decidere, a piacere, se la frase è la forma sintetica – in discorso diretto – che compendia lunghi e replicati discorsi o se la didascalia rappresenta la compressione di molte azioni ripetute, specie se azioni di abitudine. Ed entriamo così, sempre ricorrendo al lessico dei narratologi, nel terreno della frequenza.

Vediamo un esempio (non particolarmente estremo) del procedimento: il doppio dialogo del capitano Pantaleón, incaricato dai superiori di aprire segretamente un servizio di prostituzione (le visitatrici) per venire incontro ai bisogni dei soldati ed arginare le violenze sulla popolazione dei luoghi più remoti di servizio. Da una parte il tenente Bacacorzo gli riferisce delle decisioni prese nelle alte sfere dello Stato Maggiore, dall'altra il capitano – che nulla può rivelare della missione che si appresta a compiere – viene interrogato dalla moglie e dalla madre incuriosite:

– Neanche i vicini devono sapere che sei un capitano? – frega vetri, lava pavimenti, imbianca pareti, si inquieta Pochita.
– Sicché quanto mi succede è tremendo, – si guarda intorno con apprensione, gli parla vicinissimo all'orecchio il capitano Pantoja. – Come fa a organizzare un Servizio di Visitatrici una persona che non ha mai avuto contatti con visitatrici in vita sua, Bacacorzo.
– Una missione speciale – lucida porte, fodera con carta armadi, appende quadri Pochita. – Lavori per il Servizio Segreto? Ah, adesso capisco tutto questo mistero, Panta.
– Mi immagino quelle migliaia di soldati che aspettano, che confidano in me, – ispeziona le bottiglie, si emoziona, fantastica il capitano Pantoja, – che contano i giorni e pensano arrivano, adesso arrivano, e mi si rizzano i capelli in testa, Bacacorzo.
– Che segreto e segreto militare, – riordina armadi, cuce tendine, spolvera paralumi, avvita lampadine la signora Leonor. – Segreti con la tua mamma? Racconta, racconta.
– Io non voglio deluderli, – si angoscia il capitano Pantoja. – Ma da dove cazzo comincio?
– Se non mi racconti peggio per te, – rifà letti, stende tappeti, vernicia mobili, sistema bicchieri, piatti e posate nella credenza Pochita. – Niente più grattatine dove ti piace, niente più morsetti all'orecchio. Come preferisci, caro mio.
– Dall'inizio, capitano, – lo incoraggia con un sorriso e un brindisi il tenente Bacacorzo. – Se le visitatrici non vanno al capitano Pantoja, il capitano Pantoja deve andare alle visitatrici. Mi sembra che sia la cosa più semplice.
– Fai la spia, Panta? – si frega le mani, contempla la stanza, mormora come l'abbiamo migliorata questa stamberga, vero, signora Leonor? Pochita – Come al cinema, Oh, amore, che emozione (Vargas Llosa 2001, 19-20).

Il procedimento – che raggiunge livelli ipnotici nell'intreccio dei piani discorsivi e memoriali in *Conversación en La Catedral*, fino all'incandescenza dei capitoli più arditi – si mostra qui in proporzioni più facilmente scrutabili, posta anche l'intonazione sostanzialmente ironica e divertita (Vargas Llosa dice "umoristica") dell'intero romanzo. Uno scarto significativo è però costituito, come premesso, dalla fitta costipazione di azioni che accompagna come didascalia la singola battuta, specie nei lavori domestici eseguiti da moglie e madre. E la stessa didascalia può contenere nella forma del discorso indiretto libero (potremmo dire della didascalia indiretta libera, tentando una coniazione) il discorso diretto implicato e non virgolettato, come se si trattasse di una delle azioni, perché evidentemente parola toccata dalla frequenza ("mormora come l'abbiamo migliorata questa stamberga, vero, signora Leonor?"). Non solo, ma di qui possiamo comprendere come il discorso indiretto libero penetri lo stesso piano della parola del narratore esterno, fin dalle prime battute:

– Sveglia, Panta, – dice Pochita. – Sono già le otto. Panta, Pantita.
– Già le otto? Accidenti, che sonno ho, sbadiglia Pantita
(Vargas Llosa 2001, 3).

Il narratore può, anche nelle didascalie più essenziali, focalizzare il nome del personaggio principale, che è quindi il capitano Pantoja quando si muove per le stanze delle caserme e per il quartier generale dell'esercito, o Pantita quando dialoga con la moglie, che sarà parimenti Pochita, nel travasarsi del nomignolo vezzeggiativo al piano della parola del narratore. Il discorso indiretto libero – spesso erroneamente confuso con il flusso di coscienza – rappresenta la forma caratterizzante la complicazione nell'istanza narrativa nel regno dei personaggi "relativi", ovvero della dimensione dialogica, drammatica, della sua espansione e potenziamento. E non è un caso che proprio qui il dove – che abbiamo prima evocato come residuo minimo o luogo della voce a proposito di Beckett – si intrecci, complichi, sospenda.

Bibliografia

Aristote, *La Poétique*. 2011. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc e J. Lallot. Paris: Seuil.

Balzac, Honoré de. 1995. *Le Père Goriot*. Paris: Les Classique de Poche.

Beckett, Samuel. 2018. *L'innominabile*, traduzione di A. Tagliaferri, prefazione di G. Frasca. Torino: Einaudi.

Lehmann, Hans-Thies. 2002 (1999). *Le Théâtre postdramatique*, traduzione di Ph.-H. Ledru. Paris: L'Arche.

Marchetti, Marta. 2016. *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*., Catanzaro: Rubbettino.

Marías, Javier. 2018. *Berta Isla*, traduzione di Maria Nicola. Torino: Einaudi.

Marías, Javier. 2022. *Tomás Nevinson*. traduzione di Maria Nicola. Torino: Einaudi.

Moretti, Franco. 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.

Moretti, Franco. 2017. *Il borghese. Tra storia e letteratura*. Torino: Einaudi.

Ronconi, Luca. 2019. *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti. Milano: Feltrinelli.

Sottana, Martina. 2019. "'Uomini e no': i dialoghi della memoria." In *Imitazione di Ragionamento. Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di Vincenzo Caputo, 205-224. Milano: Franco Angeli.

Sottana, Martina. 2020. "Vittorini in scena. Tra immaginazione e rappresentazione." In *Rivista di letteratura teatrale*, 13: 161-172.

Testa, Enrico. 2009. *Eroi e figuranti.* Torino: Einaudi.

Vargas Llosa, Mario. 2001. *Pantaleon e le visitatrici*, traduzione di Angelo Morino. Torino: Einaudi.

Vargas Llosa, Mario. 1998. *Conversazione nella Cattedrale*, traduzione di Enrico Cicogna. Torino: Einaudi.

Vescovo, Piermario. 2007. *Drammaturgia del tempo*. Venezia: Marsilio.

Vescovo, Piermario. 2011. *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*. Venezia: Marsilio.

Vescovo, Piermario. 2015. *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.

Vescovo, Piermario. 2019. "Conversazioni nel romanzo del secondo Novecento." In *Imitazione di Ragionamento. Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di Vincenzo Caputo, 234-254. Milano: Franco Angeli.

Warburg, Aby. 2021. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di Maurizio Ghelardi.Torino: Einaudi.

Warburg, Aby. 1895. *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico.* In *"Atti dell'Accademia dei R. Istituto Musicale di Firenze". Commemorazione della Riforma melodrammatica*, 32: 13-146.

Piermario Vescovo è professore ordinario presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia dove insegna Storia del teatro. È stato professore invitato presso varie università straniere. È segretario scientifico delle edizioni nazionali di Carlo Goldoni, Ippolito Nievo e Carlo Gozzi. Tra i suoi libri più recenti: *A viva voce. Percorsi del genere drammatico* (Marsilio 2010), *Il tempo di Dante. Cronologie della Commedia* (Salerno 2018), *Goldoni e il teatro comico del Settecento* (Carocci 2019), *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro* (Marsilio 2020). Ha sempre affiancato agli interessi di ricerca la pratica teatrale. È attualmente direttore del Teatro Stabile di Verona.

statuS Quaestionis
language text culture

Alessandra Crotti
Sapienza Università di Roma

In Svengali's fur coat: the legacy of *Trilby* in James Joyce's *Ulysses*

Abstract

George Du Maurier's *Trilby* (1894) forms part of the Late Victorian dramatic afterlife in James Joyce's *Ulysses* (1922). Reading *Ulysses* in light of the legacy of *Trilby* reveals yet another layer of the composite palimpsest that forms Joyce's literary universe. In her well-known soliloquy, Molly Bloom remembers attending a performance of *Trilby* (1895) at the Gaiety with Herbert Beerbohm Tree in the role of evil Svengali. Trilby O'Ferrall, a singer and model, forms part of Molly's repertoire of dramatic references and informs Joyce's impression of womanhood. Moreover, Leopold Bloom appears in "Circe" enveloped in Svengali's fur overcoat. In *Ulysses*, Svengali's fur coat seems to point at a hidden, paternal legacy: the Jewish outcast of *Trilby* might in fact be read as the most theatrical among the forefathers of the Jewish outcast of *Ulysses*. Thus, under the legacy of Svengali, "Circe" appears as Joyce's elaboration of theatre as a site of alternative jurisdiction.

1. *Introduction*

On a busy evening of October 1895, Leopold and Molly Bloom went to The Gaiety Theatre to see the hit of the turn of the century, *Trilby*: "theyre always trying to wiggle up to you," recalls Molly in the closing monologue of *Ulysses* (1922), "that fellow in the pit at the pit at the Gaiety for Beerbohm Tree in Trilby the last time Ill ever go there to be squashed like that for any Trilby or her barebum" (Joyce 1922, 717). Today almost forgotten, *Trilby* (1894) was a bestselling novel written by the Franco-British author and cartoonist for Punch, George Du Maurier. The story, a period piece about a group of young artists set in the Parisian Latin Quarter, enjoyed a vast, if short-lived, success and generated a craze of unprecedented proportions. In 1895, *Trilby* was adapted for

the stage by the American playwright Paul Potter and, over the 1890s, became a powerful and pervasive collective fantasy.

As a late Victorian work, *Trilby* belongs in all probability to the literary references of Joyce's youth. It is therefore hardly surprising to find *Trilby* in Joyce's early work *Stephen Hero* (1903-1905):

> Passing down Jones's Road they saw a gaudy advertisement in strong colours for a melodramatic play. Wells asked Stephen had he read 'Trilby'.
> – Haven't you? Famous book, you know; style would suit you, I think. Of course it's a bit... blue.
> – How is that?
> – O, well, you know... Paris, you know... artists.
> – O, is that the kind of book it is?
> – Nothing very wrong in it that I could see. Still some people think it's a bit immoral (Joyce 1944, 71).

In *Stephen Hero*, *Trilby* forms part of the entertainment life of 1890s Dublin, where young Stephen takes his first steps as an aspiring writer. His friend Wells muses over Stephen's future career and pictures him "as the author of a second 'Trilby' or something of that sort ..." (Ibid.: 72). The juxtaposition of future Stephen Dedalus and George Du Maurier is quite revealing if, as Theodore Spencer and Joseph Prescott (1954, 221) seem to agree, "*Stephen Hero* not only elucidates passages in Joyce's other works [but] also prefigures Joyce's later activity – in particular, his development as a craftsman".

And indeed, the conversation between Wells and Stephen over *Trilby* prefigures Joyce's own reflection on morality and the work of art and, to some extent, the publication of *Ulysses*, notoriously the subject of severe criticism for immorality and protagonist of a widespread, if more long-lasting, success. Moreover, the presence of *Trilby* in *Stephen Hero* casts Du Maurier's story as part of the Victorian dramatic afterlife of Joyce's later works. Traces of *Trilby* may be found, fragmented and rewritten, within the fabric of *Ulysses*. For once, the first pages of the two novels bear a striking similarity. In *Trilby*, three young men in their Parisian apartment are startled by a sudden knock at the door and Trilby's loud cry, "Milk below!". In *Ulysses*, Stephen, Buck and Haines welcome in Martello tower the old Irish milkwoman bringing their daily bottle of milk. Moreover, references to *Trilby*'s signature song *Ben Bolt* and Joyce's considerations on absolute music fully explored by Michelle Witen (2018) owe

much to Du Maurier's (1894, 218) notion of "song without words", a concept reiterated word for word in "Sirens" and recycled in Joyce's description of *Finnegans Wake* (1939) as "pure music" (Ellmann 1966, 715).

This essay explores the legacy of *Trilby* as a late Victorian novel and play about theatre and performance. The title character, Trilby O'Ferrall, is a shape-shifting singer and model: in *Ulysses*, she becomes part of Molly Bloom's repertoire of dramatic references and a model for Joyce's impression of womanhood. Moreover, re-reading "Circe" and Bloom's trial in light of Svengali's legacy illuminates Joyce's exploration of theatre as a site for alternative jurisdiction, thus revealing yet another layer of the palimpsest of *Ulysses*.

2. Trilby*: from the printed page to the stage*

George Du Maurier's *Trilby* first appeared in serial form on the *Harper's Monthly* magazine between January and August 1894 with 122 illustrations. The novel was met with unprecedented enthusiasm, and, by its second instalment, the magazine's circulation had already increased by one hundred thousand. *Trilby* is set in the Quartier Latin, Paris's bohemian arts district, where three young artists – Taffy, The Laird and Little Billee – meet the young model Trilby O'Ferrall. Bewitched by her androgynous beauty, Little Billee soon asks her in marriage. However, his family's reservations about their wedding lead Trilby to turn away, leaving a distraught and heartbroken Little Billee. After the premature death of her little brother, Trilby falls victim to evil Svengali, a Jewish pianist and musical impresario. Through his hypnotic powers, Svengali pours his musical talent into Trilby's body and turns her into the best-known singer of her time, La Svengali. The novel ends at the Drury Lane, in London, with Trilby's final performance: Svengali dies in the middle box on the grand tier, leaving a disoriented Trilby on stage, crashed by the loud hissing of the audience.

Following its initial success, *Trilby* was issued as an illustrated book both in America and in the UK. The new system of advertising and mass circulation contributed to the success of the book, which sold over 200.000 copies in the first year alone, breaking all previous records for best-sellers (Showalter 1995; Jenkins 1998). In the 1890s, *Trilby* became a prominent component of the cultural mythology of the time, giving rise to a fashion trend then known as

Trilbyana or Trilby-mania. As *Trilby* scenes, gestures, and clothing styles became part of the vernacular, artists recycled scenes and characters from *Trilby* for their cartoons, burlesques, movies, parodies, and sketches. Many among the upper classes staged tableaux vivant performances from the book or performed *Trilby* songs to raise money for charity, while art galleries profited from exhibitions of Du Maurier's manuscripts and illustrations. Not to mention, the widespread and unquenchable thirst for *Trilby*-related items: cigars, ice creams, corsets, shoes, puzzles, games, dolls, toothpastes, soaps, sweets, hats, etc. "Never in our time has a book been so suddenly exalted into a bible," writes the American commentator Justin Huntley M'Carthy on the Gentleman's Magazine (1896), "The taste for *Trilby* became a passion [...] the passion grew into a mania and the mania deepened into a madness".

On 20 January 1895, after having read Du Maurier's book in only one sitting, the American playwright Paul Potter started writing an adaptation of *Trilby* for the stage. In March 1895, the play opened in Boston and was then taken on a short tour in the USA. The British actor Herbert Beerbohm Tree saw the play in Buffalo on the last day of his American trip. At the end of the second act, Tree left his wife Maud in their box, went backstage, and bought the British rights for the play (Bingham, 1978). The following day, Tree returned to the UK with the manuscript and revised it with Du Maurier. Tree's *Trilby* opened in London at the Haymarket on 30 October 1895 after a UK and Ireland tour which took off at the Theatre Royal, in Manchester, on 7 September 1895. The play starred Dorothea Baird as Trilby and Beerbohm Tree as Svengali. The show, just like the novel, enjoyed tremendous success, and it soon became Tree's biggest hit with over 257 performances in the initial London run alone. In fact, a few years later, Tree could finally fulfil his dream of rebuilding His Majesty's Theatre on the profits from *Trilby* alone.

The play's huge success owes much to its two main characters, Svengali and Trilby. In the play, the story of the three artists in the Quartier Latin and the tormented romance between Trilby and Little Billee leave room for Svengali's evil plans and the rise to success of La Svengali. In an interview for the *Metropolitan Magazine* (May 1895), Paul Potter explained that "Svengali [...] dominates this play throughout, and perhaps its name should have been 'Svengali' instead of 'Trilby,' but we could not part with the name that caused the very existence of the play". Svengali's success was fed further by Beerbohm Tree's mesmeric performance: according to a reviewer, "the audience, like Trilby, is

under the spell of this weird, uncanny, dirty-fingered, unkept, [sic] death-faced scoundrel".[1] The predominance of Svengali and Trilby's storyline finds justification in Potter's declared fascination with hypnotism:

> Don't you know that hypnotism is the very essence of the play? There is where my play differs from Du Maurier's book. When I read the book, I saw very clearly that the parting of two lovers by hypnotism was the backbone of its drama. You see, hypnotism had never before been used on the stage seriously – not to my knowledge, that is – and here was the chance (Metropolitan Magazine, May 1895).

For his take on Du Maurier's Svengali and Trilby, Potter exploited the trope of the frozen mesmeric subject made popular by mesmerists since the 1850s. On stage, Svengali demonstrates his craft on the innocent Trilby, made unconscious, unable to move or act for herself. Thus, in the play, the Gothic tinge of the novel gains momentum, spread by the dark and pervasive presence of evil Svengali.

Moreover, in the passage from novel to play, Du Maurier's characters lose much of their psychological depth. According to Emily Jenkins (1998), given the familiarity of the audience with Du Maurier's illustrated book, at the heart of the play's success was merely the recreation on stage of the pictures drawn by Du Maurier and included in the illustrated edition of the novel. The play's characters are indeed caricatural and static, however on stage they work as symbols: while originally Taffy, Sandy and Little Billee may be read as decadent, androgynous aesthetes, in the play they become conservative symbols of Victorian respectability when compared to the two main characters, evil Svengali and the lascivious Trilby, who, contrarily to the novel, does not abandon Little Billee out of sheer altruism, but merely succumbs to Svengali's hypnotic influence. On second analysis, on stage, Svengali, Trilby and the three artists become bare embodiments of anxieties specific to the fin de siècle, symptomatic of changing definitions of gender roles, sexual propriety and deviance, but also national decline, immigration, invasion, and race. Thus, Trilby is at once a garçonne, a respectable lady and an enchantress; she embodies fears around the revival of feminism and the dangerous fascination with sexual revolution. Jewish Svengali is the racial Other; his stereotypical characterization can be read as a response to the arrival from the 1870s onwards of a large number of

1 *Trilby' at the Hyamarket Theatre*, Production Archives. Quoted in Jenkins 1998, 245.

Ashkenazi Jews from Eastern Europe, which eventually led to the Aliens Act of 1905 and the birth of political antisemitism in the UK. Finally, the three Englishmen act as grantors of morality and Victorian respectability in an age of moral degeneration and decline.

3. *Those lovely seaside girls*

On the 10 and 11 October 1895, Beerbohm Tree staged a production of *Trilby* at The Gaiety Theatre, in Dublin. The Blooms were, with all probability, in the audience. Austin Briggs (2002) speculates that Molly – like Trilby, a concert singer and daughter of an Irish army officer – might in fact have identified vicariously with Trilby. On second thought, it would not be hard to imagine Trilby as one of the models or dramatic references for Molly and for the women of *Ulysses*. Nina Auerbach (1981) described Trilby as one of the key literary products of the composite ethos of the 1890s, defined by the controversy over the rise of the New Woman and the insistence on sexual equality. As opposed to the virginal, maternal and conservative Victorian woman devoted to her home and family, the New Woman was often satirized as a manly woman: educated, assertive, seductive, physically and financially independent. In turn, Trilby incarnates the changing myths of womanhood that haunted the public imagination at the turn of the century, when the Victorian myth of the angel of the house was joined by old symbols of vice and unregulated sexuality such as the siren, Medusa, Calypso and Circe.

Trilby's story is the tale of redemption of a young garçonne turned angel of the house. In the play, Dorothea Baird enters the stage wearing Trilby's signature attire: a military overcoat, striped petticoat, and bare feet. Trilby is androgynous, beautiful, independent, seductive, she smokes cigarettes and speaks in a strong French slang. She is a model and poses *for the altogether* for several artists. Trilby's (and Baird's) bare feet became a sensation inside and outside of the story: "It is said," writes a reviewer, "that those who go to see Miss Baird in 'Trilby' are quite as much interested in her feet as in her acting. If her acting is as good as her feet, there can be no marvelling at her success".[2] However,

2 The clipping can be found in the Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library. Quoted in Jenkins 1998, 239.

changed by her love for Little Billee, Trilby is the protagonist of a true psychological and physical metamorphosis: her traits turn delicate, soft and she becomes innocent, virginal, the embodiment of the Victorian angel of the house – "His love," she says in the play, "had made me a new woman!" (Potter 1895, 606). Trilby's new-found innocence, however, makes her more vulnerable to Svengali's influence: under his hypnotic gaze, she becomes the most famous singer of her time, able to entice the entire world with the sound of her voice. Yet again, Trilby morphs from angel to Siren – "a wanton and perilous siren, an unchaste and unprincipled and most dangerous daughter of Heth, and the special enemy of her house" (Du Maurier 1894, 271-2). By the end of the story, free from Svengali's control, Trilby returns to her more innocent, virginal self. However, her friends cannot help but recognize her undying allure: "tuneless and insane, she was more of a siren than ever" (Ibid.: 261); and "Oh, Circe, poor Circe, dear Circe, divine enchantress that you were!" (Ibid.: 262).

In a manner akin to Du Maurier's *Trilby*, the chapters of *Ulysses* dedicated to women explore and dramatize the tension between the myth of the Victorian angel of the house and the myths associated to the New Woman. Their titles evoke the figures that shaped the late Victorian impression of womanhood: "Calypso", "Sirens", "Nausicaa", "Circe" and "Penelope". In turn, the fluid texture of Joyce's female characters reflects the ambiguity at the heart of womanhood: they are shapeshifting, metamorphic, androgynous, sensual, maternal. Young Gerty embodies the archetypal Virgin: "a sterling good daughter was Gerty just like a second mother in the house, a ministering angel too with a little heart worth its weight in gold" (Joyce 1922, 339). However, lying in the maritime landscape of "Nausicaa", Gerty invites Bloom's voyeuristic gaze and indulges his masturbatory game: she lets down her hair and raises her skirts, making Bloom the spectator of her impudent performance of femininity. In "Circe", the fallen women of Mabbot Street open the way for Bella Cohen, an androgynous madame with moustache and glittering eyes. At once intimidated and enthralled by Bella, Bloom indulges in a long sadomasochistic fantasy in which Bella turns into a man-tamer, Bloom becomes female and submits to Bello's castigation. However, Bella's pose of "domination and castigation" recalls, according to M. Keith Booker (1992, 362), the virginal figure of Beatrice and her attitude towards Dante. In both cases, the castigation of Dante and Bloom are intended to lead them towards salvation.

In "Sirens", the scenes of the two coquettish barmaids of the Ormond Hotel are juxtaposed with pictures of virgins in the frame-maker's shop: "by Bassi's blessed virgins Bloom's dark eyes went by. Bluerobed, white under, come to me" (Joyce 1922, 249). Meanwhile, "all flushed (O!), panting, sweating (O!), all breathless" (Ibid.: 249), Joyce's sirens are doubly deceiving as they divert the reader's attention from the cardinal siren of the novel, Molly Bloom. In fact, like Trilby who "surpassed all other models as Calypso surpassed her nymphs" (Du Maurier 1894, 66), Molly casts a shadow over all other female characters in *Ulysses*. Molly is the modern reincarnation of Penelope, she is associated to images of motherhood, fertility, and nourishment: her body is soft and abundant and, in her final monologue, she recalls her pregnancy, her engorged breasts, and tender nipples; she "had to get [Bloom] to suck them they were so hard he said it was sweeter and thicker than cows" (Joyce 1922, 705). She is associated to Gaea, the Greek goddess of Earth, and to Tellus Mater, the Roman Earth Mother. On the other hand, Molly is also juxtaposed to the nymph Calypso: she is an androgynous, metamorphic, seductive, highly sexual creature. Moreover, Molly, whose maiden name is Tweedy, is often associated to the activity of weaving, which recalls both Penelope's canvas, symbol of marital loyalty, and Calypso's golden shuttle, witness to her seduction of Ulysses.

As singers[3] and models, Trilby and Molly fully embody the myth of the nymph or siren. In "Eumaeus", Bloom shows Stephen a photo of his wife: "Mrs Bloom, my wife the prima donna, Madame Marion Tweedy [...] She could without difficulty, he said, have posed for the ensemble" (Ibid.: 606-7). Bloom's last words evoke one of *Trilby*'s most memorable and enticing scenes, when a half-naked Trilby states: "I'm posing for Durien the sculptor, on the next floor. I pose to him for the altogether.' 'The altogether?' asked Little Billee. 'Yes – l'ensemble, you know'" (Du Maurier 1894, 15).[4] Both women are

3 In his study on Molly's singing voice, James Van Dyck Card (1990, 596) observes that "there is no mention anywhere in the novel of Molly's musical training. She plays the piano, but she never remembers taking piano lessons, as most of us would. Similarly, although she must have studied voice, she has no memory of singing lessons or of vocal exercises, nor is there any mention of any person with whom she might have studies. In fact, Molly seems to have sprung full grown from Gibraltar to the Dublin concert stage like Minerva from the head of Zeus"; or, dare we say, like Trilby.

4 Maintained and popularized by the play, the expression entered current use as an idiom – in the altogether – after the success of Trilby.

depicted as they pose in various stages of nakedness or as they perform onstage. Such peculiar, if recurrent, stance exemplifies the composite and thus complex position of late Victorian women.

Magazines of the time such as Munsey's, McClure's and Cosmopolitan featured sexy images of singers and actresses, a testimony to a growing consumer interest in celebrities (Jenkins 1998, 250). In turn, Trilby and Molly have learnt to exhibit themselves to male viewers. They gain self-esteem from the admiration of men and thus present their bodies for inspection in a passive performance of femininity. This is, according to Garry Leonard (1991, 27), a "similar dynamic to that experienced by the consumer in the modern marketplace who is invited to gaze wantonly upon objects deliberately arranged so as to titillate all who pass by". Molly's and Trilby's unique bodies are thus reduced to merchandize ready to be consumed with the eye. Through photography, their images can be reproduced and purchased as commodity or a product for mass consumption:

> La Svengali has arrived in London. Her name is in every mouth. Her photograph is in the shop windows [...] A crowd of people [...] is assembled in front of the windows of the Stereoscopic Company in Regent Street, gazing at presentments of Madame Svengali in all sizes and costumes [...] they all go in and purchase largely" (Du Maurier 1894, 243-4).

Moreover, the consumer culture that informs the consumption, so to speak, of Trilby and Molly also informs the consumption of Gerty and the barmaids, as they display their bodies on the rocky landscape of Sandymount Strand or on the counter of the Ormond Hotel.

Under the male gaze, female bodies are segmented into sites of spectacle and desire. Trilby's feet, in particular, became an object of desire inside and outside of the novel, a sexual fetish "packaged," according to Jenkins (1998, 250), "so as to be appropriate for the public consumption". Ice creams shaped as Trilby's feet and other foot-shaped edibles could be purchased, sucked, and consumed by any schoolchild. Moreover, Baird's feet were blatantly displayed onstage, indulging the voyeuristic pleasure of the public: "With 'Little Billee' we compete / And 'Taffy' and 'the Laird,' / In laying homage at her feet / Of Dorothea – bared".[5] *Ulysses* magnifies the focus on Trilby's feet, which beco-

5 The clipping may be found at the Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library. Quoted in Jenkins 1996, 72.

mes a persistent preoccupation with women's feet, charged with unapologetic eroticism. Bloom reveals: "To be a shoefitter in Mansfield's was my love's young dream, the darling joys of sweet buttonhooking, to lace up crisscrossed to kneelength the dressy kid footwear satinlined, so incredibly small, of Clyde Road ladies" (Joyce 1922, 497). Bloom worships Bella's foot, which suddenly turns into a speaking hoof. Molly appears with "jewelled toerings" (Ibid.: 418) or posing for Bloom in an expensive pair of stockings: "I dont like my foot so much still I made him spend once with my foot [...] he asked to take off my stockings lying on the heartrug in Lombard street" (Ibid.: 697).

On the other hand, from their position of models and enchantresses, Trilby and Molly actively invite the male voyeuristic gaze.[6] Trilby enters the novel with bare feet and presents them to Little Billee to be sketched. Molly guides Boylan's gaze on her foot: "I was waggling my foot [...] I saw his eyes on my feet going out through the turning door he was looking when I looked back [...] how did that excite him because I was crossing them" (Ibid.: 696-7); in "Lotus Eaters", Bloom's voyeuristic gaze is caught by the feet of a woman hopping on a carriage: "High brown boots with laces dangling. Wellturned foot. What is he fostering over that change for? Sees me looking. [...] Watch! Watch! Silk flash rich stockings white. Watch!" (Ibid.: 71). The intimation to watch, not dissimilar to Svengali's hypnotic hold, suggests an active role on the part of women. Nina Auerbach (1981, 284) describes Trilby as "a virtual giantess" and writes: "her size is so great, in fact, that she can be parceled into fragments with a self-contained and totemistic value of their own, such as her majestic (but not Cinderella-like) foot". The same is true of Molly, who towers over Bloom and Boylan, and, in part, of Gerty, who clumsily mesmerizes Bloom. Auerbach continues on late Victorian heroines:

> what strikes us is the kinds of powers that are granted to the women: the victim of paralysis possesses seemingly infinite capacities of regenerative being that turn on her triumphant

6 In psychoanalytical terms, foot fetishism is the expression of a phallic object. Jenkins (1998) describes Trilby as phallic woman, whose foot stands as a symbol of a phallus, worshipped inside and outside of the story. In a similar way, Joyce's women are also phallic women: in particular, Bella/o with her endless metamorphoses and arsenal of phallic objects – nose, fan, cigar, heels, arm, hoof – eventually penetrates Bloom; and, in "Lestrigonians", Molly is also depicted in the position of sexual giver, when she pushes seedcake from her mouth to Bloom's as they make love at Howth's Head.

mesmerizer and paralyze him in turn. Dispossessed and seemingly empty, the women reveal a sort of infinitely unfolding magic that is quite different from the formulaic spells of the men" (1981, 284).

4. *A trial-show in Gothic guise*

Trilby was interesting to Joyce as a story about theatre and, in particular, about theatre as a space for alternative jurisdiction. The connection between the courtroom and the stage is a very old one. Many have written about the courtroom as a "performing space" and the trial as a "show-trial" (Saada 2012, 136-7), in other words a didactic performance "staged by its principal actors (judge, jury, lawyers, and defendant) and a putative audience (the courtroom gallery and the actors themselves as an audience of their own performance)" (Corrigan 2018, 45). In turn, from Shakespeare's tragedies to the French theatre of Racine, Corneille and Molière, theatre has often been used as a courtroom: Kenji Yoshino (2012) argues that theatre, and Shakespearian tragedies in particular, function as a way to include the audience in judgement; Karel Vanhaesebrouck (2015) describes the stage as the preferred site for both the actors and the audience to experiment together through the acts of acting and watching with legal, political, and social issues, such as direct democracy in Greek tragedies, marriage law in the comedies, and so on. According to Julie Saada (2012), the show-trial shares with theatre a very important social function: not only does it restore the social bond between citizens and the institutions of the State by evoking a shared feeling of indignation, but it also leads to a form of catharsis in the social body, a moment of reconciliation, purification, and restoration.

The turn of the century was renamed by George Robb and Nancy Erber (1999, 4) the "Age of the Trial". Public scandals became a recurrent aspect of modern life and the trial a "defining moment in modern culture" which, fed by its inherent element of spectacle, could bewitch and polarize the public opinion for considerable time. With the Victorian Age at the sunset and the decline of the Empire, the widespread attendance to trials as dramatic events was symptomatic of an unspoken will of the cultural centre (i.e., the British establishment) to depict and resolve conflicts with figures perceived as threats to an already fragile social and political order – the colonized (e.g. the O'Shea-Parnell case); the homosexual (e.g. the trials of Oscar Wilde); the Jew (e.g. the Affaire Dreyfus); the New Woman (e.g. the trial of Lady Colin Campbell);

divorcees (e.g. the Ampthill baby case) etc. However, not all social conflicts could be articulated or resolved in court or by the organs of the State.

It is the case of the Jew: at the turn of the century, the rising antisemitic feelings widespread among the English population clashed with the tradition of tolerance that had been integral to the British identity since Tudor times. Moreover, under the reign of Queen Victoria, Jewishness had come to be regarded as a symbol of change, modernity, and tolerance translated in the 1858 emancipation of the Jews, in Queen Victoria bestowing the knighthood to Moses Haim Montefiore, and Benjamin Disraeli's appointment as Prime Minister. However, from the 1870s, with the Jewish migration from the East followed by the Jewish Question and the Boer War, the liberal attitude towards the Jew started to be questioned, informally at first, as a manifestation of "the dangers of excessive liberal tolerance" (Cheyette 1989, 14). And yet, between 1894 and 1901 the French Affaire Dreyfus, tinged as it was with antisemitism, caused much indignation among the British, who stood unanimously in defence of the Jewish officer. British institutions, it seemed, were not yet ready to abandon the vestige of Victorian philosemitism and liberal tolerance. However, Steff Nellis (2021, 6) suggests that theatre compensated for the shortcomings of the State and argues that "what cannot be articulated on a legal stage needs an altogether different, literary theater of justice".

In *Trilby*, Du Maurier staged, reversing Saada's words, a trial-show against the Jew in Gothic guise. In fact, by the end of the century, the Gothic mode had become the preferred style for depicting Jewish men (Bar-Yosef, Valman 2009): the Wandering Jew reappeared in the 1890s in an increasingly metamorphic, demonic, and vampiric form and became one of the most frequent antagonists of shilling shockers and mass circulation Gothic novels. It is the case of Svengali, but also of Bram Stoker's *Dracula* (1897). To be fair, Du Maurier's Svengali is a complex character which concentrates the ambiguities at the heart of the nineteenth-century vision of the Jew: the banned poet with the fiery eye of the Romantics; the heroic alienness of genius; Fagin; Daniel Deronda; the *juif errant* of many penny dreadfuls. Richard Davison (2001, 93) argues that in Svengali "are the quintessential, popularized tropes of the nineteenth-century dirty, scheming, criminal Jew: Svengali is poor, vindictive, unwashed, and turns obsequious or abusive as suits his manipulative desires". He is a brilliant pianist and impresario, yet deceitful, metamorphic, morally and sexually ambiguous.

In the stage version of the novel, Svengali as a vampiric Jew gains a prominent position in the story. On stage, Beerbohm Tree appeared with greasy black locks, a long curly beard, mesmeric eyes, dressed in Svengali's signature long fur-lined coat and top hat. He spoke in a thick German accent, which marked – as the audience knew only too well – Svengali's humble origins as an Eastern-European Jew. In the novel, Svengali is animated by the desire to reach fame as a musician and envisions Trilby as an instrument whereby he would be able to create spellbinding music; in the play, instead, profit drives Svengali's evil plan and Trilby's body becomes a mere source of financial gain. Moreover, in Tree's version of *Trilby*, Svengali suffers from heart disease and invokes the God of Israel, reciting a confused Hebrew prayer. Finally, the element of hypnotism tightly links Svengali to the uncanny, giving, according to Davison (2001, 75), "a pacifying, palatable affirmation to a popular set of much more sinister assumptions about 'the Jew' than merely the dirty, unwelcome, alien-pariah". The hypnotic hold that Svengali exercises over Trilby is imbued with a sense of sexual possession and depravity. Evoking George Taylor's description of Svengali in British theatre (Foulkes 2009), Jenkins (1998, 246) adds: "Tree's necrophiliac, vampiric Svengali created an atmosphere of sexual tension in the play that tapped the fervid imagination of the decadent 1890s in a way the novel did not". Thus, Svengali became the main Jewish antagonist of the fin de siècle as well as Tree's most memorable interpretation.

The evil Jew had its positive double in a British character – the hero or heroine, in Franco Moretti's (1997, 83-4) words, "a representative of the present, a distillation of complacent nineteenth-century mediocrity: nationalistic, stupid, superstitious, philistine, impotent, self-satisfied". Naturally, such characters find fertile ground in Du Maurier's novel: they are of course Little Billee, Taffy and The Laird. In the stage version of the story, Little Billee, Taffy and The Laird lose much of their individuality and distinctive traits in favour of Trilby and Svengali's storyline and converge into one choral character, often referred to as *les trois Anglishes*: all three fall in love with Trilby, but no feeling of jealousy hinders their friendship; they share a sense of uneasiness upon finding out that Trilby poses nude for Durien; they share feelings, opinions, they act as one and talk in the first-person plural. The convergence of the three characters into one theatrical choral character only strengthens their role as grantors of British respectability and morality and accusers of evil Svengali. In turn, Svengali becomes essential in building

a sense of solidarity and national belonging as the dark Gothic doppelgänger of the fair British identity.

The opposition between *les trois Anglishes* and Svengali reaches a cathartic, if tragic, ending during Trilby's final performance as La Svengali at the Drury Lane theatre in London. The composition of the scene as imagined by Du Maurier derives much of its strength from the old bond between theatre and the court. The two defendants, the Siren and the Jew, stand isolated yet visible to everybody at the centre of the theatre: Trilby on stage and Svengali in the middle box on the grand tier. *Les trois Anglishes* and the rest of the audience are in the gallery. During the performance, Svengali dies in his box and Trilby, finally free from the hypnotic hold of her master, fails to sing in tune: "the whole house was in an uproar – shouts from the gallery – shouts of laughter, hoots, hisses, cat-calls, cock-crows" (Du Maurier 1894, 248). Then, the attention of the audience shifts to Svengali, lying dead in his box under the hungry eyes of the London Establishment: "'Svengali! Svengali! Svengali!' The whole house took up the cry, derisively. [...] that terrible figure of Svengali still sat, immovable, watching his wife's retreat – still smiling his ghastly smile. All eyes were now turned on him once more" (Ibid.: 251). Thus, in the middle of the Drury Lane, in the very heart of London, the evil Jew finally succumbs, and Trilby's purity is restored.

The play includes a similar, if more eloquent, retelling of the trial-show against Svengali. La Svengali's final performance takes place at the Cirque des Bashibazouks. Although in Paris, the representatives of the British Establishment are in the audience: *les trois Anglishes*, the prince of Wales and the British ambassador. However, the fictional theatre is not present on stage: Trilby's singing occurs offstage while the audience watches the quarrel between Svengali and the three Englishmen backstage and Zouzou reports from inside: "you never heard such row as the gallery is making – hoots, hisses, cat-calls, cock crows" (Ibid.: 635). Svengali does not die in the grand tier, but backstage under the eyes of the *trois Anglishes* and of the spectators of *Trilby*. Therefore, in the passage from novel to play, the courtroom gallery and the spectators move from fiction, that is from inside the story, to reality, that is outside of the story. Guided from the stage by *les trois Anglishes*, the audience of *Trilby* is called to judge, and so they do: the "spectacle of the dead Svengali lying across a table with his hideous face inverted and his eyes staring at the spectators," writes a reviewer, was met with a cathartic "burst of cheers" (*New York Times*, 16 April 1895).

5. *In Svengali's fur coat*

Bloom appears amid the rocambolesque spectacle of "Circe" disguised as Svengali. Besides their East European Jewish extraction, Bloom and Svengali have seemingly few traits in common. While the stereotype of the Jew as moneylender or usurer is often associated with Bloom, he is hardly the vampiric Jew of Gothic fiction. However, his Jewishness, like Svengali's, makes Bloom a social pariah and an alien to Irish society, an object of ridicule and a menace. Martin Cunningham, seemingly the most compassionate of Joyce's Dubliners, calls Bloom "a perverted Jew [...] from a place in Hungary" (Joyce 1922, 323). "What makes Bloom an abject figure and casts him out is his half Jewish origin," writes Sobia Mubarak (2017, 46), who adds: "A thematic of Jewishness, anti-Semitism and Bloom as a scapegoat are pervasive as a motif through the entire narrative of *Ulysses*".

Moreover, Jewishness is linked to the motif of disguise and plasticity. The lack of apparent national or cultural belonging has long condemned the Jew to be regarded as an intruder and master shapeshifter. To say it with Richard Wagner, the Jew was imagined as a "plastic demon" – a monstrous being on the inside, the Jew could easily disguise (that is, assimilate) or mimic any national or cultural character. In turn, Svengali is an expert manipulator: he is depicted as a dark spider weaving his web of lies, yet he can turn servile friend or genius musician as suits his will. Under the transformative power of Circe, the motif of disguise and plasticity finds full expression: the episode is populated by shapeshifting characters and speaking objects; in it, Bloom is the protagonist of an array of metamorphoses that illuminate his social frustrations: he is a Britisher, a writer of fiction, a monarch, a pregnant woman, a mother, a Messiah, a cod, etc. he changes costume, mask, shape, gender.

The proliferation of masks, disguises and transformations finds justification in the dramatic structure of "Circe", the most theatrical among the episodes of *Ulysses*. "Circe" appears visually as a script complete with stage directions and "marks a radical departure from the formal prose style of the rest of the novel and indeed from most conventional narratives" (Fargnoli, Gillespie 2006, 201). Much has been written about the dramatic structure of "Circe" and many agree in reading the episode as a performed interior monologue in which issues presented in former chapters return "without the amelioration of Stephen's and Bloom's normal psychological defences" (Ibid.: 201). Its most

grotesque or illogical scenes are often interpreted as mere hallucinations induced by absinthe, or "instances of textual free play" (Gordon 1994, 15).

Bloom's trial is with all probability the most theatrical moment in "Circe". A hyperbolic crescendo of accusations against Bloom culminates in Bloom's arrest and trial. The trial begins as the Watch inflects, as if a Latin noun, Bloom's name: "Bloom. Of Bloom. For Bloom. Bloom." (Ibid.: 430). On the accusative case, the Watch stops. The composition of the scene bears a striking similarity to Trilby's final performance as described by Du Maurier. Joyce too plays with the semantic ambiguity of the English word gallery, at once a section of the courtroom, the upper section of the theatre and part of the public. The gallery appears from behind a "panel of fog," which "rolls back rapidly" (Ibid.: 444) as if it were a theatre curtain. The gallery reveals a jury made of Dubliners: Bloom often "turns to the gallery" (Ibid.: 433) in order to defend himself and assert his belonging to Dublin's society – "I think I see some old comrades in arm up there among you" (Ibid.: 433-4), he says.

The anti-Semitic voices that resonate throughout *Ulysses* seem to converge here in a chorus of disembodied voices – "A crowd of sluts and ragamuffins" (Ibid.: 441); "the jurors" (Ibid.: 444); "the watch" (Ibid.: 430); "the Irish evicted tenants", "the Artane orphans", "the Prison Gate girls" (Ibid.: 468); "the mob" (Ibid.: 464). This collation of voices speaking as one recalls a Greek chorus, a single character acting, much like *les trois Anglishes*, as a collective prosecutor and executor – "The Sluts and Ragamuffins (*Screaming.*) Stop thief! Hurrah there, Bluebeard! Three cheers for Ikey Mo!" (Ibid.: 441); "The Mob Lynch him! Roast him!" (Ibid.: 464). Amidst the cries of condemnation, Bloom appears: "Bloom (*In Svengali's fur overcoat, with folded arms and Napoleonic forelock, frowns in ventriloquial exorcism with piercing eagle glance towards the door. Then, rigid, with left foot advanced, he makes a swift pass with impelling fingers* [...])" (Ibid.: 494).

The image of Bloom as Svengali, tightly enveloped in his fur overcoat, with his ventriloquial exorcism and piercing glance, may be interpreted as an invitation to read Bloom's trial in close connection with Svengali's trial. While "Circe"'s play-like form seems to leave no room for interiority, Bloom's trial has often been read as an elaboration upon Bloom's sense of guilt in the form of hallucinations, as a trial fantasy or psychic trial in which Bloom's mental processes acquire physical materialization. It works, according to Hugh Kenner (1987, 127) "like a psychoanalysis without an analyst". However, Bloom's

consciousness is hardly the only one being laid bare in "Circe". In a manner akin to that used by Du Maurier, Joyce constructs in "Circe" a legal theatre in which he dramatizes the workings of the collective consciousness, driven by fears of national, sexual, and racial degeneration, and animated by the urge to identify and eliminate of the Other.

After Svengali's cameo, Bloom is the victim of a veritable public execution or, in Lenn Platt's (2007, 138) words, a "ceremonial performance," in which "the community asserts itself against a perceived outsider". The presence of the chorus intensifies along with a sense of atavistic irrationality: "*Artane orphans, joining hands, caper round him. Girls of the Prison Gate Mission, joining hands, caper around in the opposite direction*" (Ibid.: 468). Spurred by the hornblower, "*all the people cast soft pantomime stones at Bloom. Many bona-fide travelers and ownerless dogs come near him and defile him*" (Ibid.: 469). Eventually, "(*Lieutenant Myers of the Dublin Fire Brigade by general request sets fire to Bloom. Lamentations.*) The Citizen Thank heaven!" (Ibid.: 469). After Bloom's condemnation and execution, the sigh of relief of the Citizen(s) expresses the sense of catharsis and purification shared by Joyce's Dubliners after Bloom's death.

That said, the show-trial against Svengali is hardly Joyce's only source of inspiration. In fact, swallowed by the recycling forces of *Ulysses*, all the trials, real and fictional, against the social pariahs of history converge in Bloom's trial and execution: Christ, Socrates, Charles Parnell, Don Giovanni, Alfred Dreyfus, Oscar Wilde, etc. Similarly, the choral, almost atavistic, chant that resonates in "Circe" descends from an older cry: it is the cry of the crowd condemning Christ – "'What shall I do, then, with Jesus who is called Christ?' Pilate asked. They all answered, 'Crucify him!'" (Matthew 27: 22); it is the cry of the French mod condemning Dreyfus: "A mort!"; it is the cry of the spectators, fictional and real, at the Drury Lane hooting, hissing, catcalling. However, enveloped in Svengali's infamous fur overcoat, Bloom comes in "Circe" as the heir of Svengali, the most popular incarnation of the figure of the social pariah and scapegoat of the late Victorian stage. Under the legacy of Svengali, the courtroom becomes an uncanny circus, the standard script of the legal theatre is translated into a stage scrip, and the trial turns into a Gothic "travesty of justice" (Joyce 1922, 439).

Fig. 1. Dorothea Baird (Mrs H.B. Irving) as Trilby by Thomas Charles Turner, published by J.S. Virtue & Co Ltd photogravure, 1895, 5 5/8 in. x 3 7/8 in. (144 mm x 99 mm) image size, © National Portrait Gallery, London.

Fig. 2. Sir Herbert Beerbohm Tree as Svengali in 'Trilby' by Thomas Charles Turner, published by Rotary Photographic Co Ltd matte bromide postcard print, 1895, 5 5/8 in. x 4 in. (144 mm x 102 mm) image size, © National Portrait Gallery, London

Bibliography

Auerbach, Nina. 1981. "Magi and Maidens: The Romance of the Victorian Freud." *Critical Inquiry* 8, 2: 281-300. https://www.jstor.org/stable/1343164.

Bar-Yosef, Eitan, and Valman, Nadia. 2009. *'The Jew' in Late-Victorian and Edwardian Culture. Between the East End and East Africa*. London: Palgrave Macmillan.

Bingham, Madeleine. 1978. *The Great Lover: the life and art of Beerbohm Tree*. London: Hamish Hamilton.

Booker, M. Keith. 1992. "From the Sublime to the Ridiculous: Dante's Beatrice and Joyce's Bella Cohen." *James Joyce Quarterly* 29, 2: 357-368. https://www.jstor.org/stable/25485264.

Briggs, Austin. 2002. "Whorehouse/Playhouse: The Brothel as Theatre in the "Circe" Chapter of Ulysses." *Journal of Modern Literature* XXVI, 1: 42-57. https://www.jstor.org/stable/3831648.

Cheyette, Bryan. 1989. *"Jewish stereotyping and English literature, 1875-1920: towards a political analysis." In Traditions of Intolerance. Historical Perspectives on Fascism and Race Discourse in Britain*, edited by Tony Kushner and Kenneth Lunn, 12-32. Manchester and New York: Manchester University Press.

Corrigan, Lawrence T. et al. 2018. "Performative Interior Design in the Criminal Courtroom." *Journal of Interior Design* 43, 3: 43-59. https://doi.org/10.1111/joid.12125.

Davison, Neil R. 2001. "'The Jew' as Homme/Femme-Fatale: Jewish (Art) ifice, 'Trilby', and Dreyfus." *Jewish Social Studies* 8, 2/3: 73-111. https://www.jstor.org/stable/4467630.

Du Maurier, George. [1894] 2009. *Trilby*. Oxford: Oxford University Press.

Ellmann, Richard. 1966. *James Joyce*. London: Oxford University Press.

Fargnoli, A. Nicolas, and Gillespie, Michael Patrick. 2006. *Critical Companion to James Joyce. A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Inc.

Gordon, John. 1994. "Approaching Reality in 'Circe'." *Joyce Studies Annual* 5: 3-21. https://www.jstor.org/stable/26283620.

Jenkins, Emily. 1998. "Fads, Photographers, and 'Over-Perfect Feet'." *Book History* 1: 221-267. https://www.jstor.org/stable/30227289.

Joyce, James. [1944] 1963. Stephen Hero. New York: New Directions Publishing.

Joyce, James. [1922] 2013. *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press.

Kenner, Hugh. 1987. *Ulysses. Revisited* ed. Baltimore and London: John Hopkins University Press.

Leonard, Garry M. 1991. "Women on the Market: Commodity Culture, 'Femininity,' and 'Those Lovely Seaside Girls' in Joyce's Ulysses." *Joyce Studies Annual* 2: 27-68. https://www.jstor.org/stable/26283637.

Moretti, Franco. 1997. *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*. London, New York: Verso.

Mubarak, Sobia. 2017. "Leopold Bloom and the Unveiling of the Abject in Joyce's Ulysses." *Journal of Research Humanities* 53, 1: 41-57. http://pu.edu.pk/images/journal/english/PDF/04_vLIII_Jan_17.pdf.

Nellis, Steff. 2021. "Enacting Law: the Dramaturgy of the Courtroom on the contemporary Stage." Lateral. *Journal of the Cultural Studies Association* 10, 1. https://doi.org/10.25158/L10.1.5.

Platt, Lenn. 2007. *Joyce, Race and Finnegans Wake*. Cambridge: Cambridge university Press.

Potter, Paul. 2012. "Trilby (1895)." *In The Broadview Anthology of Nineteenth-Century British Performance*, edited by Tracy C. Davis, 577-642. Peterborough: Broadview Press.

Prescott, Joseph. 1954. "James Joyce's Stephen Hero." *The Journal of English and Germanic Philology* 53, 2: 214-223. https://www.jstor.org/stable/27713665.
Robb, George, and Erber, Nancy eds. 1999. *Disorder in the Court. Trials and Sexual Conflict at the Turn of the Century*. London: Macmillan Press.

Saada, Julie. 2012. "De La Fumée et Des Miroirs. Justice d'après-Guerre, Dramaturgie et Dissensus Politique." *Raisons Politiques* 45, 1: 129-161. Cairn.info.

Showalter, Elaine. 1995. "Introduction." *In Trilby*, by George Du Maurier, vi-i-xxi. Oxford: Oxford University Press.

Taylor, George. 2009. "Svengali." *In British Theatre in the 1890s. Essays on Drama and the Stage*, edited by Richard Foulkes. Cambridge: Cambridge University Press.

Unknown. 1895. "The Theatrical Bills – Paul Potter's 'Trilby' Greeted With Loud Hurrahs." *New York Times*.

Vanhaesebrouck, Karel. 2015. "Het onmogelijke theater van justitie." *In De rechtbank een schouwtoneel: Het spektakel van het strafrecht in België*, edited by Karel Vanhaesebrouck, Christine Guillain, and Yves Cartuyvels, 10-19. Tielt: Uitgeverij Lannoo.

Van Dyck Card, James. 1990. "Molly Bloom, Soprano." James Joyce Quarterly 27, 3: 595-602. https://www.jstor.org/stable/25485064.

Witen, Michelle. 2018. *James Joyce and Absolute Music*. London: Bloomsbury.
Yoshino, Kenji. 2012. *A Thousand Times More Fair: What Shakespeare's Plays Teach Us About Justice*. New York: Ecco/HarperCollins Publishers.

Alessandra Crotti is currently a research fellow at the Department of Modern Literatures and Cultures of Sapienza University of Rome with a project on Ford Madox Ford and literary Impressionism. In 2020 she earned a Ph.D. in English Literature at the same University. Her thesis deals with the reception of the Affaire Dreyfus in British literature and culture, with a focus on the legacy of the Affaire in genre literature and its dissemination in high culture. Lately, she has also published on Jewishness and the forms of memory with particular attention to Howard Jacobson.

statuSQuaestionis
language text culture

Mara Fazio
Sapienza Università di Roma

La lunga storia de *Le avventure del buon soldato Schweyk* dal romanzo al teatro (1920-1943)

Abstract

Between 1920 and 1923, Jaroslav Hašek's unfinished satirical novel *The Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk*, was published in instalments in Czechoslovakia. Set during World War I, the novel follows Švejk, an eccentric character from Prague who wanders from one regiment to another without ever reaching the front. Thanks to his excessive obedience and idiotic demeanour, Švejk survives the conflict and unveils the maladministration of the Austro-Hungarian army as well as the absurdity and atrocities of the war. In 1926, Hašek's novel was translated into German and encountered great success. Later on, Piscator decided to adapt the novel for the stage. However, its rights had already been acquired in 1927 by Max Brod (a Czech writer and Kafka's friend), who wrote a stage adaptation with the satirist Hans Reimann. Piscator disliked their work. Therefore, building on a scenic invention – that is, staging the novel on a treadmill –, Piscator called around him a collective of authors (Brecht, Gasbarra, Lania) who adapted the novel for the stage drawing directly from Hašek's novel and, partially, from Brod and Reimann's adaptation. However, because Piscator did not hold the rights to the novel, Brod and Reimann's names featured on the playbill of the new adaptation. This engendered a controversy between Brod and Piscator, which focused on a comparison between dramatic theatre and epic theatre, exemplified by their adaptations of Hašek's novel. In 1943, amid the Second World War, Brecht lived as exile in the United Stated: he then returned to Hašek's novel and wrote a play transposing *Švejk's adventures to the Second World War*.

1. *Dal romanzo al teatro*

Berlino 1927/28. Due diverse versioni dello stesso romanzo, una drammatica, l'altra scenica, si confrontano e si scontrano, rivelando due modi diversi di pensare il teatro. Teatro drammatico e teatro epico, o come diremmo oggi, scrittura drammatica e scrittura scenica.

Il romanzo è *Le avventure del buon soldato Schweyk* dell'autore ceco Jaroslav Hašek, morto nel 1923, tre anni dopo l'uscita, a puntate settimanali su dei piccoli fascicoli gialli che lui stesso distribuiva nelle bettole e nelle osterie praghesi, del suo romanzo 'popolare', rimasto incompiuto. È una lunga e caotica composizione sulla Prima guerra mondiale, che inizia nel 1914, all'indomani dell'assassinio dell'arciduca d'Austria a Sarajevo, e finisce con la fine della guerra nel 1918. Il protagonista è il bravo soldato Schweyk, di professione commerciante di cani (spesso rubati), che attraversando un'infinità di luoghi – bistrot, locande, celle e locali di polizia, la stanza di un manicomio, treni e banchine di stazioni, strade e paesi con tappe in bordelli, poche abitazioni private – marcia entusiasta per raggiungere il proprio reggimento sui campi di battaglia e combattere. Schweyk non arriverà mai al fronte. Perdendo continuamente la strada riesce a sopravvivere. Intorno a lui un proliferare di avvenimenti e di personaggi della monarchia austroungarica, divisi tra chi ha la funzione di sostenere l'autorità imperiale e reale e chi la subisce.

Schweyk è logorroico, parla in continuazione. Con la sua frastornante loquacità, le sue interminabili disquisizioni e folli associazioni d'idee, disorienta tutti. Ubbidisce a tutti gli ordini militari che gli vengono dati dai suoi superiori, ma non collude, è sempre sfasato. La sconnessione delle intenzioni di Schweyk mette in evidenza la forza dell''uomo naturale', dell'uomo 'semplice' rispetto al potere, forse ispirato al Platon Karataev di *Guerra e Pace*. Uno straordinario senso della realtà. Il punto di vista dell'uomo comune. La storia vista dal basso. Una semplicità provocante. Come scrisse Brecht:

> [...] i grandi progetti militari dei potenti vengono vanificati dal piccolo progetto del piccolo uomo, sopravvivere. L'intelligenza dei suoi superiori fallisce di fronte alla sua stupidità (1991, 101).

Emana dal romanzo una forma di disperazione comica: uno spirito anarchico, surreale, un gusto provocatorio e beffardo del nonsense e dell'assurdo tipico degli anni Venti del Novecento, che ricorda il Dada. Tutto ciò che sembra avere un senso si trasforma in un non senso; l'eroismo in ridicolo e l'ordine divino in un grottesco manicomio. Schweyk ha un modo di protestare alla Karl Valentin, protesta senza protestare, pensa a rovescio.

Il romanzo, incompiuto, è diviso in quattro parti, suddivise in molti capitoli. Nei primi sei capitoli della prima parte, il punto di arrivo coincide con il

punto di partenza: avendo girato a vuoto, di treno in treno, di tappa in tappa, Schweyk atterra dove era partito. Le ripetizioni, le associazioni, la dispersione all'interno dei capitoli o le somiglianze tra i diversi capitoli fanno perdere il filo di quella che dovrebbe essere l'azione. Il lettore, sommerso, crede di leggere un romanzo picaresco, mentre in realtà non vi è azione nel senso primitivo di varietà o di progressione. L'azione è sinonimo di agitazione e questa agitazione è essa stessa sinonimo di "stagnazione".[1]

2. *L'adattamento drammaturgico*

Nel 1926 esce in tedesco-praghese (e contemporaneamente in altre 17 lingue) la traduzione di Grete Reiner. Partendo da quella traduzione, nel 1927, lo scrittore ceco-tedesco Max Brod (amico, curatore ed esecutore testamentario di Kafka, grande ammiratore di Hašek, il primo a renderlo noto nell'ambiente letterario) acquista i diritti di riduzione del romanzo e insieme allo scrittore satirico, Hans Reimann, tedesco, ne scrive una versione drammatica, in quattordici quadri. Una riduzione teatrale 'tradizionale', all'antica: il contenuto è adattato e ridotto, la forma cambia integralmente. Brod e Reimann trasformano il romanzo in una pièce teatrale. Ma una pièce esige un tempo preciso, un intreccio, un inizio, una trama, una tensione e ha bisogno di una fine, che nel romanzo incompiuto non c'è. I due autori incentrano allora la vicenda sul personaggio. Le necessità della commedia prendono il sopravvento, ma irrigidiscono la fluidità del romanzo e finiscono per perderne il senso. Nella seconda parte dell'adattamento il rapporto tra il romanzo e il testo teatrale si perde del tutto, perché Brod e Reimann, per concludere la pièce, inventano un intreccio, una storia privata inesistente nel romanzo: il luogotenente Lukasch che Schweyk insegue per tutto il racconto, si innamora di Etelka, la figlia del comandante von Schröder. La commedia termina con un classico lieto fine in cui il cattivo che si oppone all'amore (Baranyi) viene arrestato, Schweyk si salva dal pericolo e si riunisce a Lukasch mentre risuonano urla di pace.

Lo stesso anno, 1927, a Berlino, il regista Erwin Piscator che appena uscito dalla Volksbühne ha creato il suo teatro, la Piscatorbühne di Nollendorfplatz, ed è al culmine della sua creatività tecno-drammaturgica che privilegia testi in-

1 Cfr. Lorang, 1979.

compiuti, spunti e materiali drammatici invece di drammi e commedie, decide di portare in scena il romanzo e acquista i diritti di rappresentazione.[2] Ma, Piscator non è soddisfatto dalla drammatizzazione di Brod e Reimann che detengono i diritti della riduzione, ritiene deviante la loro versione, in cui si perdono il senso del romanzo, l'ironia surreale e lo spirito satirico dell'autore, scaduto in comicità. Anche il personaggio di Schweyk, secondo Piscator, era sbiadito fino all'inconsistenza: "Questo non è Hašek" – scrive il regista – "ma una farsa pseudo-comica di attendenti" (Piscator 1976, 193). E ancora Gasbarra:

> Le frecciate che Hašek lancia contro la monarchia, la burocrazia, i militari e la chiesa, perdono forza. Schweyk, che prende tutto così sul serio da diventare ridicolo, che ubbidisce sempre fino al sabotaggio, che accetta tutto, ma in modo da distruggerlo, è trasformato in un idiota di attendente che porta a buon fine il destino del suo luogotenente! (Knust 1974, 22).

A differenza di Brod e Reimann, Piscator non è interessato alla storia privata, individuale, di Schweyk o degli altri personaggi, vuole invece portare in primo piano l'agitazione costante e totale della guerra, il continuo movimento, lo svolgimento ininterrotto dell'azione, l'assurdo errare di Schweyk. Questa idea si concretizza tecnicamente tramite un'intuizione scenica di Piscator: intervenendo sullo spazio era possibile restituire la dimensione, il fluire del tempo. Piscator trasforma il pavimento fisso del palcoscenico della Piscatorbühne di Nollendorfplatz in una superficie mobile, con l'utilizzazione di due tapis roulant larghi 2 metri e 70 cm, lunghi 17 metri, paralleli alla ribalta, azionati da due motori che si muovevano nelle due direzioni, uno indipendentemente dall'altro. Il primo era riservato ai personaggi e poteva essere immobilizzato nelle scene più 'drammatiche', mentre il secondo permetteva alla scenografia di entrare o uscire di scena.

Schweyk, nel suo lungo cammino, va nel senso contrario del tapis roulant; la scena gli va incontro, a volte sul suo stesso tapis, a volte sul secondo. La sua marcia apparentemente non si ferma mai, ma nello stesso tempo, muovendosi in senso contrario al tapis roulant è evidente che Schweyk non procede. La sua marcia è inutile. È un modo silenzioso di non fare la guerra e di sopravvivere senza bisogno di disertare. La soluzione tecnica parla, è portatrice di senso, rispecchia lo spirito e il significato del romanzo. La messa in atto di un procedi-

2 Piscator aveva avuto un'esperienza traumatica della guerra vissuta sul fronte occidentale, come racconta nel primo capitolo del suo *Il Teatro politico* (1976).

mento tecnico prelude e precede il lavoro al testo drammatico. La metodologia è rivoluzionaria. Dopo aver trovato la soluzione dei tapis roulant, Piscator crea un collettivo di Dramaturgen incaricato di redigere una stesura del romanzo adatta alla soluzione scenica. Ne fanno parte Brecht, che è in un momento particolarmente creativo (nell'agosto del '28, pochi mesi dopo Brecht debutterà con l'*Opera da tre soldi*) e due Dramaturgen, Leo Lania e Felix Gasbarra.[3] Non si sa con esattezza quale e in che percentuale sia stato il ruolo di Brecht nel Piscator Kollektiv ma, questo lavoro comune, questa collaborazione tra Erwin Piscator e Bertolt Brecht, tra la fine del '27 e l'inizio del '28, segna per entrambi la tappa più importante nella sperimentazione e definizione del teatro epico.[4]

3. *L'adattamento scenico*

Brecht era un grande ammiratore del romanzo di Hašek che considerava uno dei capolavori della letteratura mondiale e che ha riletto più volte in periodi diversi della sua vita. Tra i libri di quella che era la sua camera da letto, oggi parte dell'archivio di Brecht a Berlino, si può consultare la copia del suo Schweyk, molto usata e piena di appunti. Diversi anni dopo, Brecht definì l'elaborazione del romanzo di Hašek per lo spettacolo di Piscator "un semplice montaggio", in cui vengono allineati gli uni dopo gli altri gli episodi salienti. Ma questa semplificazione non corrisponde alla realtà. Il testo scenico del collettivo di Piscator tiene conto, anche se parzialmente, della versione di Brod e Reimann, ma dalla rigidità della forma drammatica si passa al movimento della forma scenica. L'intreccio inventato, pieno di episodi concentrati in uno spazio e in un tempo ben definito, immobile, viene rifiutato da Piscator e compagni, per privilegiare la dimensione epica della guerra, il suo movimento incessante. Lo

3 Leo Lania, pseudonimo di Lazar Hermann (1896-1961), giornalista e scrittore ebreo di origine russa ma di madrelingua tedesca, collaboratore del Berliner Boersen Courier e della Weltbuehne, dal 1921 è a Berlino. A partire dal 1925 si dedica al teatro e al cinema, divenendo amico di Piscator e Brecht. Felix Gasbarra (1895-1985), membro del KPD, che insieme a Piscator scrisse *Il teatro politico* (1929) un anno dopo la messinscena di Schweyk, era autore di radiodrammi satirico-filosofici in cui prendeva in esame un problema mentale e in modo divertente, a volte paradossale ma sempre logico, lo portava all'estremo.

4 Le note a Mahagonny sulla contrapposizione tra teatro epico e teatro drammatico sono di due anni dopo, 1930.

spettacolo di Piscator invece di nasconderla, mantiene, restituisce la forma epica del romanzo: una successione di episodi. Nell'adattamento del collettivo, i 12 capitoli della prima parte sono contratti in 14 quadri:

1. A casa di Schweyk, dove viene a sapere dalla sua affittacamere dell'assassinio dell'arciduca.
2. Nell'osteria U Kalicha (Al Calice) dove Bretschneider lo ferma.
3. A casa di Schweyk, ritorno dalla sua affittacamere.
4. In Strada a Praga.
5. Ambulatorio medico.
6. Ospedale militare.
7. Strada di Praga.
8. Guarnigione agli arresti.
9. Dal luogotenente Lukasch.
10. Stanza del luogotenente Lukasch.
11. Dal luogotenente Lukasch.
12. Strada di Praga.
13. Strada di Praga.
14. Cortile della caserma.

I capitoli della seconda parte sono contratti in altri 14 quadri, tra cui la scena più importante di tutto il testo, la seconda, l'Anabasi di Schweyk verso Budweis. Schweyk ha perso il treno ed è costretto ad andare a piedi in cerca del suo reggimento senza mai trovarlo, girando a vuoto con un'energia e un entusiasmo titanici. Qui l'utilizzazione del tapis roulant è al massimo dell'efficacia. Herbert Ihering pensava che questa scena – o meglio sequenza – fosse una delle più belle che Piscator avesse mai realizzato (Lorang 1979, 436). E Monty Jacobs scrisse:

> Niente è stato più impressionante dell'errare praticamente silenzioso di Schweyk attraverso la campagna alla ricerca del suo battaglione. Il tapis roulant se da una parte accelera la velocità di un personaggio preso nel senso del proprio movimento, dall'altra rallenta la marcia contro senso. L'attore cammina e cammina, e una distanza equivalente a dieci passi diventa una via per tutta una vita [...]. Cade la neve ed è come se la scena avesse vinto il tempo e lo spazio (1928, 845).

L'utilizzazione del tapis roulant ha in Piscator un preciso significato drammaturgico, è una scenografia che contiene e permette dei significati essenziali.

Come scrive Piscator:

> Sul nastro scorrevole dello Schweyk Architettura e Drammaturgia si incontrano nella loro forma più pura. Qui il soldato Schweyk che marcia sul nastro scorrevole è davvero l'incarnazione del principio epico-drammatico. Con questa forma scenica a mio avviso è possibile tradurre in Dramma ogni romanzo (1976, 97).

Nello spettacolo c'era un altro modo, familiare a Piscator, di liberarsi dalla rigidità della forma drammatica: l'uso del film, già utilizzato nei precedenti spettacoli della Volksbühne (dal '24 al '27), ma in modo diverso.[5] Qui tutti i temi che Hašek affronta, a partire dall'assassinio dell'arciduca Ferdinando, raccontato da Frau Müller all'inizio del romanzo, vengono commentati tramite i cartoni animati disegnati da Grosz, che con ferocia blasfema denunciavano l'alleanza delle autorità statali con la Chiesa. In prova Piscator aveva collocato in posizione verticale, sul fondo della scena, una gigantesca tavola da disegno, rivestita di carta bianca e Grosz, improvvisando, aveva accompagnato la recitazione con grandi geroglifici, le "grandi malignità di Hašek che sulla scena non trovano espressione" (1976, 105). Nello spettacolo questi disegni, proiettati rapidamente in sequenza su schermo, diventano cartoni animati.[6]

Uno dei primi *cartoon* è una specie di allegoria iniziale. Due ufficiali, mano nella mano, un giudice con una testa di morte e un prete con una croce in equilibrio sul naso, mentre la didascalia dice: "Seid untertan der Obrigkeit" ("Siate sottomessi all'autorità"). Il *cartoon* successivo mostra la stampa soggetta alla propaganda uffi-

---

5 "Sul fondo della scena si potevano far vedere documenti e statistiche; o mostrare avvenimenti che si svolgevano in contemporanea in diversi luoghi. Mentre ad esempio durante una battaglia in borsa si scatenava una lotta per un giacimento di petrolio albanese, sul fondo della scena si vedevano uscire le navi da guerra per smantellare il campo". Così Brecht anni dopo descrisse l'uso del film negli spettacoli di Piscator, "uno dei più significativi uomini di teatro di tutti i tempi" (1967, 237).

6 La parola *cartoon* ha un significato preciso, indica cioè le stampe di disegni satirici, centrati su avvenimenti d'ogni tipo, resi in maniera caricaturale e sarcastica. Quando poi i disegnatori di *cartoon* si impegnarono per realizzare disegni da proiettare su schermo, in sequenza, per immagini animate, venne naturale aggiungere al termine *cartoon* l'aggettivo animato e così entrò nella nostra cultura la parola composita cartone animato. L'animazione è essenzialmente il risultato di un'illusione ottica, ciò che vediamo sullo schermo cinematografico non è altro che una serie di immagini statiche proiettate in una così rapida successione – 24 fotogrammi al secondo – da riuscire ad ingannare il nostro occhio.

ciale e stipendiata dal capitale: una mano getta delle monete a un giornalista che ha la testa di grammofono e batte a macchina. La didascalia riporta: "Ogni colpo un russo, abbasso la Serbia, Dio punisci l'Inghilterra, ogni proiettile un francese!". Davanti a lui una penna a mano grida: "Hurra! Hurra!". Parallelamente all'impiego dei disegni caricaturali di Grosz spesso interveniva sullo schermo anche il filmato naturalista, che faceva da sfondo agli spostamenti di Schweyk nelle strade di Praga o mostrava inquadrature di paesaggi nell'"anabasi" di Budweis. Per un certo tempo Piscator aveva pensato di mantenere come unica creatura umana in scena solo Schweyk (l'attore Max Pallemberg) e far apparire tutti gli altri personaggi solo come marionette, personaggi meccanizzati che si lasciano manipolare senza mai prendere iniziativa. Poi si arrivò a una soluzione intermedia: se i personaggi non erano elementi portanti dell'azione, venivano trasformati in marionette, pupazzi senza vita. Con uno slittamento da una realtà storica a una realtà contemporanea, Grosz converte i tipi grotteschi della vecchia Austria, ufficiali medici, funzionari, giudici, preti, in figure vive ed esistenti anche nella Germania prussiana contemporanea.

Nella versione di Brod e Reimann c'era una scena inventata, non presente nel romanzo, ma ispirata a una sua pagina, il sogno del cadetto Biegler, che per evitare problemi con la censura il Piscator Kollektiv mantiene solo per una volta, in un'anteprima riservata alle sezioni speciali della Volksbühne: è la scena finale, l'epilogo, Schweyk in paradiso, a confronto con un Dio fantoccio. Dopo la lotta contro le autorità terrene, arriva il confronto con le autorità ultraterrene. In un cielo completamente militarizzato gli angeli sono in uniforme e Schweyk si rivolge a Dio come al comandante supremo dell'armata. La scena finale viene affidata da Piscator alle marionette di Grosz: al suono della marcia di Radetzky, una parata di invalidi, molti dei quali senza testa, affluiscono senza interruzione sul tapis roulant per sfilare davanti a Dio guidati da una persona vera, paralizzata alle gambe, che tentava penosamente di salire sui suoi moncherini. Due bambine, con il viso insanguinato, si tengono per mano, altri invalidi sporchi di terra e sangue portano le loro membra strappate, chi in uno zaino chi in mano. La figura di Dio, capo supremo dell'esercito, durante la sua discussione con Schweyk, rimpicciolisce fino a scomparire del tutto.

Piscator però non osa far terminare lo spettacolo con questo finale e il collettivo non trova altra soluzione alternativa. La sera della Prima con la stampa, il 23 gennaio 1928, la pièce si ferma di colpo con l'esplosione di una granata. Il pubblico è sconcertato. Piscator avanza l'argomento che, dopotutto, il romanzo è anch'esso incompiuto. Successivamente, la soluzione scelta per il finale (di cui però né Piscator né il collettivo erano contenti) diventa l'appuntamento a

guerra finita tra Schweyk e il suo amico Woditscka, "Al calice, tra le sei e le sei e mezza!" (Piscator 1976, 194). Schweyk era interpretato da Max Pallemberg (1877-1934), attore straordinario cresciuto alla scuola di Reinhardt,

> [...] meravigliosa raffigurazione di un personaggio popolare leggendario, dalla quale emana una suggestione come se fosse realmente esistito a Praga. C'è in lui qualcosa della buona bestia che soffre innocentemente e non sa, e non può sapere, perché debba subire tante angherie. Nello sguardo, nella voce, ci sono talora una mitezza e una tristezza infinite, è una povera creatura sorella di Schlemil, della famiglia di Candido e di Eulenspiegel a un tempo. Pallemberg ha creato Schweyk per la seconda volta (Kersten 1928, 58).

La critica è dalla parte di Piscator. Lo spettacolo è un grande avvenimento, resta in scena fino a metà aprile, per poi andare in tournée. Ma Brod si oppone al progetto di portare lo spettacolo a Praga. Offeso dal giudizio di Piscator entra in polemica con lui, pensa al primato e non capisce, ma il suo non capire aiuta noi a capire. Sulla "Weltbühne" del 25 febbraio 1929, Brod scrive: "Piscator [è] un regista di cui ammiro la fantasia e l'autentica ispirazione (Echte Gesinnung)". Questo premesso. Ma nel capitolo dedicato a Schweyk del suo libro *Il teatro politico* va tutto all'aria:

> L'ispirazione trova rifugio nella fantasia. Ciò richiede alcune correzioni. Nella rappresentazione di Piscator viene nascosto che sono stato io a scoprire Schweyk. Non solo per la Germania, anche per i Cechi. Quando in un giornale di Praga ho paragonato a Cervantes e a Rabelais l'ubriacone misconosciuto Jaroslav Hasek, che portava da solo da una libreria all'altra le serie mal stampate del suo romanzo, anche da parte ceca fui accusato di esagerare. La stessa cosa alcuni anni prima mi era accaduta con Janáček, il compositore,[7] sul quale io ho pubblicato su "Die Weltbühne", il primo articolo uscito in Germania. In entrambi i casi ho avuto ragione di numerose obiezioni (39).

Brod[8] insiste nel dire che quello che lo distingue da Piscator è solo la forma, e non capisce che quel cambiamento di forma investe profondamente il si-

---

7 Leoš Janáček (1854-1928), compositore ceco, autore della celebre rapsodia *Taras Bul'ba* per orchestra (1918) e di opere teatrali di grande importanza tra cui *Jenůfa*, composta nell'arco di dieci anni (1894-1903), *Káťa Kabanová* (1921), *Piccola volpe astuta* (1924), *L'Affare Makropulos* (1923-25), *Da una casa di morti* (1927-28).

8 Di lui scrisse Milan Kundera: "Uomo di idee, ignorava la passione della forma; i suoi romanzi sono desolatamente convenzionali e quel che è peggio non capiva nulla di arte moderna" (Kundera 2000, 47).

gnificato: Piscator come Hašek vuole raccontare la guerra e l'influsso della guerra su Schweyk, non le vicende private di Schweyk e dei personaggi che incontra, che tutte si equivalgono. In Piscator la messa in atto di mezzi tecnici non è una gag scenica, ma una risposta concreta e indispensabile a una forma di espressione narrativa nuova, una nuova drammaturgia. Segnava la fine dell'egemonia dell'autore (Döblin l'aveva già proclamato nel 1913) e la nascita della scrittura scenica.

4. *Schweyk nella Storia*

Nel 1933 Hitler va al potere. Brecht emigra, Piscator è già in Russia, poi a Parigi. Inizia una corrispondenza tra i due, relativa al progetto di Piscator di fare insieme a Brecht un film sul soggetto Schweyk. Grosz e Heartfield,[9] che sono già negli USA, lo sconsigliano; Piscator persegue nel progetto, butta giù un exposé e nel '37 lo invia a Brecht che gli risponde con alcune critiche, ma il progetto si ferma. Due anni dopo Piscator è a New York e viene a sapere che Kurt Weill – il quale a differenza di Brecht e Piscator grazie alle proprie musiche è diventato famoso in America e ha disposizione di mezzi – è in cerca di un soggetto per un nuovo musical a Broadway. L'impresario tedesco Aufricht,[10] anche lui in esilio a New York, suggerisce a Weill di utilizzare come libretto la storia del buon soldato Schweyk e propone la riduzione a Brecht, che la scrive in sei settimane. I dialoghi, presi dal romanzo, vengono adattati alla Seconda guerra mondiale. Brecht trova anche un finale: Schweyk incontra sui campi di neve in Russia Hitler, e si mette a dialogare con lui. Entrambi cercano Stalingrado senza trovarla.

Piscator si sente tradito e offeso e rompe con Brecht.[11] Da allora le strade dei due creatori del teatro epico si separano. Negli anni della guerra, in America, mentre Brecht rivendica il suo ruolo di scrittore di drammi (Stückeschreiber come si autodesigna ne *L'acquisto dell'ottone* parlando di sé in terza persona), Piscator a New

9 John Heartfield, pseudonimo anglicizzato di Helmuth Herzfelde (1891-1968), esponente del Dadaismo berlinese, inventore insieme a Grosz del fotomontaggio.

10 Ernst Josef Aufricht (1898-1971), impresario e direttore teatrale, cui si deve la scelta di portare in scena nel 1928 al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino *L'opera da tre soldi* di Brecht.

11 Cfr. Knust 1974.

York apre una scuola di teatro e continua il suo lavoro di regista.[12] Anticipando tendenze riconosciute e riprese nel secondo novecento e nel XXI secolo, il metodo utilizzato negli spettacoli della Piscatorbühne – prima viene l'organizzazione dello spazio, poi la stesura del testo – verrà ripreso a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento. Così è stato, ad esempio, nell'*Orlando Furioso* di Ronconi nel 1969 dove, come nello Schweyk, l'invenzione parte dallo spazio.[13]

Il progetto del musical con Weill non si realizza, ma nel 1942-1943 in piena guerra, quando le disfatte naziste sul fronte orientale e prima di Stalingrado sollevano gli animi, Brecht, che in esilio in America seguiva con attenzione angosciata la guerra di sterminio sul fronte russo, torna al romanzo di Hašek e riutilizzando in parte il testo che aveva previsto per Weill scrive Schweyk nella seconda guerra mondiale.[14] Nella riscrittura di Brecht la storia di Schweyk non è più un discorso sulla prima guerra, o su tutte le guerre, ma su una specifica guerra, la seconda, in cui gli Schweyk hanno sempre perso: Brecht vuole evidenziare che per la Cecoslovacchia l'invasione nazista è molto peggio del dominio austroungarico. Così Brecht scriveva nel suo diario di lavoro il 5 ottobre 1938:

---

12 Piscator aprì il "Dramatic Workshop" all'interno della New York School for Social Research. Era una scuola di recitazione che fungeva da laboratorio di tecnica teatrale, permettendogli di introdurre nuovi orientamenti artistici sconosciuti negli USA. Vi parteciparono autori (Tennessee Williams), attori (Harry Belafonte, Marlon Brando, Tony Curtis, Judith Malina), scenografi, tecnici. Tutti, compresi gli autori e gli attori, facevano regolarmente pratica come tecnici delle luci, macchinisti, direttori di scena, suggeritori, in due teatri di New York davanti a un pubblico di abbonati. Il suo lavoro più importante negli USA fu la messinscena di *Guerra e pace* di Tolstoj in cui Piscator usò il tapis roulant come nello Schweyk berlinese. Cfr. Piscator 1977, 129.

13 Dopo l'*Orlando*, all'inizio degli anni Settanta anche in altri spettacoli, come *XX* e *Caterina von Heilbronn*, Ronconi parte dalla scelta dello spazio e anche per lui, per un certo tempo, si parlerà di "regista architettonico". Più tardi, a partire dal *Pasticciaccio*, Ronconi come Piscator metterà in scena direttamente il romanzo evitando di tradurlo in un dramma e si parlerà allora di Edizione teatrale del romanzo.

14 Parte del titolo "nella seconda guerra mondiale" venne aggiunto solo nel 1955 quando il Berliner Ensemble decise di rappresentare la pièce, con musiche di Hans Eisler. Eisler, che aveva cominciato a lavorare alla partitura nel 1943, riprese a lavorarvi nel 1956, qualche settimana prima della morte di Brecht e non poté terminare la partitura che nel 1957, in occasione della prima mondiale a Varsavia, prima di completarla definitivamente per la prima tedesca a Erfurt nel 1958.

Hašek: quel suo gran libro diventa di ora in ora più piccolo a mano a mano che l'esercito di Hitler occupa le zone concordate. Era il bollettino della vittoria di un popolo oppresso, il bollettino di Odisseo. Ma la vittoria è durata troppo poco. Adesso si trova in una biblioteca malfamata, tratta di avvenimenti che non si conoscono più (1976, 31).

Il 26 aprile 1943, Brecht appunta:

Finito grosso modo lo *Schweyk*. Un *pendant* di *Madre Coraggio*. In confronto allo *Schweyk* che scrissi per Piscator intorno al '27 – un semplice montaggio tratto dal romanzo – quello attuale (della seconda guerra mondiale) è molto più forte. Ciò dipende dal fatto che l'invasione nazista ha preso il posto della tirannia indigena degli Asburgo (1976b, 654).

Le motivazioni che lo portano a occuparsi del romanzo sono cambiate rispetto al '27-28. Brecht non è più incuriosito dalle modalità linguistiche di una trasposizione scenica di Schweyk, si distacca dall'esperienza della collaborazione berlinese con Piscator, è interessato al soggetto come autore drammatico. Il nuovo dramma di Brecht è in tre atti e in otto scene (anziché 28, come nel testo del Kollektiv del 1928). L'attenzione, come in altri "drammi della maturità", torna sul personaggio. Il 15 luglio 1942 scriveva nel diario di lavoro:

Di nuovo avrei voglia di rifare *Schweyk* interpolandovi scene tratte da *Gli ultimi giorni dell'umanità*, in modo che si potessero vedere in alto le forze che sono al potere e in basso il soldato che sopravvive ai loro grandi piani (1976a, 491).

Brecht celebra l'antieroe, l'eroe non tragico, l'eroe "bastonato", come scrisse Benjamin; egli mette in scena, contro gli eroismi e gli eroi della storia, il piccolo uomo del popolo – refrattario ma non resistente – che con la sua "stupidita" riesce a sopravvivere. Scrive ancora:

Questo cammino di tre giorni e tre notti, sotto il sole e la luna, verso un fronte che, per un caso singolare, Schweyk non raggiungerà mai, era di volta in volta come un avvenimento storico, come un fatto non meno memorabile della campagna di Russia di Napoleone nel 1812 (1975, 104).

Nell'epilogo ha luogo lo storico incontro tra il piccolo soldato Schweyk e Hitler, nelle steppe innevate che portano non più a Budweis, come in Hasek e Piscator, ma a Stalingrado. Né l'uno né l'altro sanno dov'è Stalingrado, luogo fuori dello spazio e del tempo del loro comune destino, luogo introvabile di

non ritorno che riassume perfettamente la storia della guerra nazista e del suo Irreführer.[15]

A Brecht era congeniale la dialettica di Schweyk, che ha qualcosa in comune con Karl Valentin e ha influenzato diversi suoi personaggi, tra cui Madre Coraggio, le argomentazioni di Galilei, Azdak nel *Cerchio di gesso*. Ma il clima surreale, onirico, assurdo del romanzo di Hašek scompare. Brecht sottolinea:

> È assolutamente da evitare che Schweyk diventi uno scaltro, astuto sabotatore. È semplicemente l'opportunista delle poche opportunità che gli sono rimaste. Egli sostiene in tutta sincerità l'ordine esistente, per lui così distruttivo, solo perché sostiene un principio di ordine, persino l'ordine nazionale, che considera come una forma di oppressione. La sua saggezza è incredibile. La sua indistruttibilità lo rende oggetto ignobile dell'abuso e, allo stesso tempo, il terreno fertile della liberazione (1991b, 151).

Finita la guerra, Brecht sceglie di vivere a Berlino Est e crea il Berliner Ensemble, dove mette in scena i suoi drammi. Piscator torna in Germania nel 1951 e solo nel 1962 ottiene la direzione di un teatro a Berlino Ovest, la Freie Volksbühne. Nel 1989, con la caduta del muro, la città ritorna a essere una. Dal 1990, Berlino è di nuovo capitale. Oggi, a distanza di quasi cent'anni dal 1927-28, nella città resta un segno tangibile della diversa eredità di Piscator e Brecht. Il Berliner Ensemble, diretto da Oliver Reese, insiste sull'importanza del dramma contemporaneo e ospita registi che fanno del rispetto del testo il fulcro del proprio lavoro registico. La Volksbühne di Luxembourg Platz, che è stato l'ultimo teatro di Piscator prima della Piscatorbühne, rimasto in piedi sotto i bombardamenti, è dal 1989 il tempio del teatro postdrammatico: non è più la rappresentazione che ruota attorno al testo, ma il testo che ruota attorno alla rappresentazione. Nel teatro contemporaneo tedesco questa tendenza è stata, fino ad oggi, dominante. Registi come Castorf, per venti anni direttore della Volksbühne, il suo successore, René Pollesch, allievo di Lehmann, e in generale i molti registi tedeschi del teatro postdrammatico hanno messo in secondo piano l'autore e isolato registi della generazione precedente, come Stein, "una delle più brillanti realizzazioni del teatro drammatico proprio nell'epoca della sua messa in discussione" (Lehmann 2017, 60).

Anche se Lehmann nega l'ascendenza del teatro postdrammatico dalle avanguardie storiche, Castorf come Piscator ha messo in scena molti romanzi

15 Cfr. Cobes 2001: 35.

(di Dostoevskij, Bulgakov, Döblin, Balzac, Malaparte) e ha ripreso, anche se in un modo diverso, entrando nel regno dell'analogia dove niente è vero ma tutto è veridico, un altro elemento fondamentale del lavoro di Piscator: l'associazione di idee tramite la tecnica del montaggio. Oggi, a distanza di quasi cento anni, la Germania è sempre all'avanguardia nella sperimentazione teatrale, ma il dibattito non è più tra forma epica o forma drammatica, come nella polemica che vedeva Piscator e Brecht da una parte e Max Brod dall'altra. Il quesito oggi è: Autorità dell'autore o libertà del regista? Una libertà che, a partire dalle riflessioni di 100 anni fa sulla messinscena del romanzo in Germania, ha fatto scuola e si è estesa in Europa fino a dominare, suscitando polemiche, anche nella rappresentazione dell'opera lirica.

Bibliografia

Brecht, Berthold. 1967. *Gesammelte Werke 15, Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Berthold. 1975. *L'acquisto dell'ottone* (1937-1951). In *Scritti teatrali II*. Torino: Einaudi.

Brecht, Berthold. 1976a. *Diario di lavoro I, 1938-1942*. Torino: Einaudi.

Brecht, Berthold. 1976b. *Diario di lavoro II, 1942-1955*. Torino: Einaudi.

Brecht, Berthold. 1991a. *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol.17. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Berthold. 1991b. *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol.27. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cobes, André. 2001. "La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre: de la récriture du Piscator-Kollektiv (1927-1928) au Schweyk im zweiten Weltkrieg de Brecht (1943)." *Germanica*, 28: 133-164. https://doi.org/10.4000/germanica.2244 (ultimo accesso 28/04/2022).

Jacobs, Monty. 1988 (24 gennaio 1928). "Vossische Zeitung." In *Rühle, Günther, Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, 2 Band*, *1926-1933.* Berlin: Henschel.

Kersten, Kurt. 1928 (24 gennaio). "Die Welt am Abend".

Knust, Herbert (von). 1974. *Materialen zu Bertolt Brechts: «Schweyk im zweiten Weltkrieg»*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kundera, Milan. 2000. *I testamenti traditi*. Milano: Adelphi.

Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*, Imola: Cue Press.

Lorang, Jeanne. 1979. "Les aventures du brave soldat Schweyk, Mise en scène d'Erwin Piscator." In *Les vois de la création théâtrale*, vol. VII, Paris: CNRS Editions.

Piscator, Erwin. 1976. *Il Teatro politico.* Torino: Einaudi.

Piscator, Erwin. 1977. *Theater der Auseinandersetzung. Ausgewaehlte Schriften und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mara Fazio è studiosa del teatro europeo del Settecento, Ottocento e Novecento in un'ottica storico-comparatistica. Ha insegnato Discipline dello spettacolo alla Sapienza Università di Roma. Tra le sue pubblicazioni: *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico* (Bulzoni 1993); *François Joseph Talma. Primo divo* (Leonardo Arte 1999); *Lo specchio il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner* (Bulzoni 2003); *La fabrique du théâtre* (a cura di P. Frantz, Desjonquères 2010); *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen* (a cura di P. Frantz e V. De Santis, Garnier 2018); *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo* (a cura di P. Frantz, Artemide 2019). Per Laterza è autrice di *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht* (2006) e di *Voltaire contro Shakespeare* (2020).

statuSQuaestionis
language text culture

Emilio Mari
Sapienza Università di Roma

Un finale per *Terre dissodate*: (ri)scritture sceniche del romanzo kolchoziano

Abstract

The aim of this paper is to analyze the practices of theatrical adaptation of Mikhail Sholokhov's *Virgin Soil Upturned* in the context of the rapidly changing Soviet politics and aesthetics of the early 1930s. Despite being acclaimed by the government as a model of the new Party-oriented peasant literature produced by professional writers, the novel perhaps scored its biggest success in peripherical amateur and spontaneous theaters, whose distance from Moscow could still grant them a certain level of autonomy from the emerging canon of Socialist Realism. Especially if considered in the framework of the theoretical debates of literary journals, these plays show how, even after the Great Turn of 1929, Soviet theatres continued to be a social laboratory where propaganda discourse and popular taste, high and low genres mixed heterogeneously, before the totalitarian art paradigm would eventually prevail.

1. *Introduzione: sistemi di segni e sistemi di gusto*

Il modo di comprendere dei contadini è radicalmente diverso da quello delle masse cittadine. Si è visto, per esempio, che il pubblico rurale non è in grado di cogliere due serie di fatti simultanee [...]. Segue soltanto un'unica successione, che deve svolgersi cronologicamente davanti a esso, esattamente come nelle immagini che venivano srotolate nei racconti dei cantastorie. [...] Perciò si pensa attualmente alla fondazione di un "Istituto per lo studio dello spettatore", in cui studiare sperimentalmente e teoricamente le reazioni del pubblico. (Benjamin 2012, 258-59)

Così, nel saggio *Zur Lage der russischen Filmkunst* (1927), Benjamin parlava di psicologia del popolo cinquant'anni prima che Bourdieu pubblicasse

la sua *Critique sociale du jugement*.[1] È con quest'ultimo lavoro che l'annoso dibattito sulla scelta dei prodotti culturali da parte delle masse – perché la classe operaia preferisse, nonostante tutto, Chaplin a Chopin – avrebbe trovato fondamento scientifico. Nell'URSS di fine anni Venti, scopriva Benjamin visitandone capitale e province, simili esperimenti erano condotti in modo più artigianale ma altrettanto efficace. Si pensi al fondatore della comune "Majskoe utro" Adrian Toporov, il cui metodo pedagogico era basato sulle reazioni a caldo dei contadini alla lettura dei classici e dei contemporanei;[2] oppure ai questionari di valutazione (*ankety*) sottoposti ai lavoratori di fabbrica in coincidenza con l'uscita di un'opera presso le edizioni di Stato;[3] o ancora alle migliaia di lettere, d'ammirazione o d'accusa, indirizzate agli scrittori da vastissime schiere di lettori-critici militanti appena alfabetizzati.[4] Tali testimonianze, rilette all'indomani della caduta dell'URSS attraverso la lente del revisionismo storiografico,[5] hanno contribuito a indebolire quel paradigma totalitario che concepiva il subalterno solo in termini passivi, avvalorando al contrario l'ipotesi che l'arte di regime possa scaturire dal basso – come risultato della richiesta del pubblico e dell'imbarbarimento del gusto – almeno e più di quanto non possa essere imposta dall'alto.[6]

1 Cfr. Bourdieu 1983.

2 Dall'esperienza della comune fu tratto un importante volume (Toporov 1930), oltreché numerosi interventi sui periodici letterari dell'epoca.

3 Nel caso specifico di *Terre dissodate* un esperimento fu condotto nello storico stabilimento moscovita "Falce e martello" (Ečeistova, Lebedev, 1934).

4 Sempre per Šolochov si segnala la recente uscita presso la casa editrice dell'Istituto di letteratura mondiale Gor'kij (IMLI RAN) di una corposa raccolta di lettere dei lettori allo scrittore (Kornienko 2020).

5 Cfr., ad esempio, gli ormai classici Dobrenko 1997; Dobrenko 1999; Fitzpatrick 2000.

6 Nel 1934 Šolochov appuntava: "Il lettore di massa è salito in tribuna e ci ha assegnato una missione colossale, a cui sarà estremamente difficile adempiere nell'immediato. Ci ha comunicato che scriviamo male, che non lavoriamo abbastanza sulla lingua, che dalle nostre opere gli scrittori principianti non riescono a trarre insegnamento" (Kornienko 2020, 13).

Figg. 1-2. Ricerche sovietiche sul gusto del pubblico contadino.

Il tema stesso di questa ricerca,[7] se rapportato al contesto sovietico, si presta a una riflessione condotta non tanto sul piano della creazione dell'opera letteraria quanto su quello del suo consumo: la trasposizione teatrale, per come fu intesa nell'URSS degli anni Venti e Trenta, fu infatti una forma di traduzione 'verticale' fra diverse sensibilità estetiche prima ancora che un esercizio di traduzione 'orizzontale' fra sistemi di segni comparabili (il romanzo e la scena).

Questa affermazione vale, sia pure in misura diversa, per tutte le espressioni del teatro russo rivoluzionario; ma è tanto più evidente se consideriamo l'oggetto specifico del nostro discorso, cioè il romanzo kolchoziano sulla collettivizzazione e le sue riduzioni sceniche. Prodotto tipico della Rivoluzione culturale staliniana, questo genere doveva costituire l'apice di una nuova letteratura contadina atta a celebrare la ricostruzione socialista delle campagne. Tale progetto, promosso dal governo attraverso le associazioni letterarie, si

7 Il presente articolo raccoglie, riordinandole, idee, indagini e conclusioni emerse nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo "Regia teatrale e romanzo. Aspetti metodologici, questioni storiografiche e analisi dello spettacolo" coordinato da Marta Marchetti (Sapienza Università di Roma).

sviluppò su due piani diversi: da un lato, in linea con le speranze di democratizzazione dei mestieri artistici al tempo ancora vive fra le masse, offrì il pretesto a centinaia di scrittori alle prime armi (o persino semplici contadini) per emanciparsi dalle retrovie e introdursi nel mondo letterario, con esiti spesso ben distanti dalle aspettative ideologiche dei committenti statali;[8] dall'altro, come per lo stesso Šolochov e altri autori affermati e vicini al potere, rappresentò il terreno di sperimentazione di un nuovo canone di scrittura popolare (o meglio nazionalpopolare) corretta nello stile e nel contenuto, anticipatrice del metodo realsocialista.[9]

Terre dissodate, apparso sulla rivista *Novyj mir* nel 1932, è probabilmente l'esempio più compiuto di questa nuova concezione ossimorica di 'accademismo popolare', che avrebbe di lì a poco trovato legittimazione politica al I Congresso degli Scrittori Sovietici (1934). La pubblicazione del romanzo, salutata dalla stampa con grande fervore, segnò di fatto l'archiviazione dell'utopia low-brow – l'idea di una letteratura 'dal basso', uscita dal fondo delle campagne – e il ritorno una più tradizionale concezione di creazione come attività professionale riservata a pochi eletti (dal Partito, naturalmente, prima che dalle Muse). Ciononostante, lontano da Mosca, il romanzo conobbe un destino ben diverso da quello assegnatogli dai funzionari del Cremlino e dal suo stesso autore. Calcando le scene dei teatri spontanei, rurali e provinciali negli anni 1932-1937, entro cui si muoverà la nostra riflessione, *Terre dissodate* fu oggetto di continui adattamenti alle esigenze concrete dei suoi fruitori, riscritture che possono dirci molto sulla pratica della trasposizione del romanzo nell'URSS degli anni Trenta, e in senso più ampio sui processi di negoziazione fra discorso di Stato e individuale, politiche estetiche e gusto popolare.

8 Sugli strati inferiori (*nizy*) della letteratura kolchoziana e, in generale, per una impostazione teorica del problema si rimanda a Mari 2020.

9 Già nel 1941, in uno dei primi studi filologici sul tema, si affermava la piena 'letterarietà' (*knižnost'*) della lingua di Šolochov, fondata sulla compresenza di elementi classici, di origine slavo-ecclesiastica, e lessemi popolari, tuttavia sempre filtrati attraverso la tradizione colta: "In *Terre dissodate* non si osservano tendenze morfologiche estranee alla lingua letteraria russa" (Sojfer 1941, 145). Su *Terre dissodate* come prototipo di romanzo realsocialista si veda anche l'articolo di Karl Radek apparso un anno dopo la pubblicazione del romanzo sul volume *La nostra opinione sulla letteratura*, redatto da funzionari politici del Partito (Radek 1933).

2. *Šolochov e le grandi forme sulle piccole scene*

È opinione diffusa fra gli storici della cultura sovietica che di teatro spontaneo (*samodejatel'nyj teatr*), dopo la svolta impressa da Stalin nel 1929, si possa parlare solo in termini convenzionali.[10] Eppure, se è indubbio che a Mosca la campagna per la 'qualificazione tecnica' e la 'professionalità dell'attore' procedette di pari passo con il primo piano quinquennale, la ricezione di *Terre dissodate* sulle scene periferiche dimostra quanto la rete di organizzazioni locali (*mestnye organizacii*) funzionò ancora a lungo da modello alternativo, là dove non apertamente opposto, a quello in fieri del realismo socialista. Meno soggetti al controllo del centro, i circoli drammatici consentirono infatti la sopravvivenza di una visione più autonomista della creazione artistica e, in generale, lo sviluppo di quelle che De Certeau (2001) avrebbe definito tattiche di resistenza, sia pur sottili o persino inconsapevoli, al sistema che si andava affermando. A riprova di tali tendenze si pone la varietà, per non dire contraddittorietà degli approcci alla questione del rapporto fra *samodejatel'nost'* e arte professionale (*profiskusstvo*), che animò il dibattito teatrale sovietico nei mesi precedenti alla comparsa del romanzo. Se ad esempio ai dirigenti del Narkompros era già chiaro alla fine del 1930 come la nascita di un teatro (e di una drammaturgia) autenticamente socialista non potesse prescindere da una rivalutazione dell'ars scenica – e i decreti *Sul miglioramento della qualità dei teatri* e *Sul ruolo e i compiti dell'arte spontanea* emanati a dicembre di quell'anno ne davano un primo inequivocabile segnale –, l'attività quotidiana nei circoli amatoriali indica quanto il divario fra teoria e pratica fosse ampio. Al Congresso pansovietico

10 Come rileva Vasil'eva (2014, 61), "l'introduzione del lessema *samodejatel'nost'* nella lingua ufficiale sovietica accelerò la perdita del suo significato romantico originario e la formazione di un legame semantico diretto con gli istituti di Stato operanti nel campo della cultura e del tempo libero. Sebbene l'omonimia *samodejatel'nost'* come pratica artistica e *samodejatel'nost'* come attivismo sociale permanga fino agli anni Sessanta, tale dinamica semantica mise in discussione la samodejatel'nost' come forma di vita quotidiana, connessa al 'nuovo *byt*' e alla cultura rivoluzionaria, sia sul piano linguistico che nella pratica sociale". Ben altra e più innocua sfumatura avrebbe in effetti assunto il concetto di arte spontanea a partire dal 1934 e in epoca tardo staliniana: privata della sua funzione di partecipazione attiva alla vita pubblica, così come del suo carattere alternativo e dissacratorio nei confronti dell'arte accademica, la *samodejatel'nost'* finì per tramutarsi nel suo opposto, ovvero in semplice dilettantismo (*ljubitel'stvo*).

degli operatori del teatro rurale, tenutosi nel maggio del 1931, la prospettiva di una subordinazione gerarchica delle compagnie spontanee a quelle professionali suscitò reazioni alquanto avverse. Come affermava rovesciando i termini della questione il delegato del CDISK,

> È ora di smettere di considerare l'arte spontanea una produzione di seconda scelta, un surrogato dell'arte 'autentica'. Sebbene ufficialmente si affermi il contrario, tuttavia nella pratica tale opinione è largamente condivisa. L'arte spontanea è una forza creativa senza la quale il teatro professionale non può svilupparsi. Al contrario, quest'ultimo può costituire solo una parte della prima [...] Un esempio concreto di questo atteggiamento 'civilizzatore' è offerto dall'attività del Teatro Malyj presso la fabbrica "Falce e martello". Il teatro ha inviato laggiù un gruppo di attori famosi, i quali hanno iniziato a mettere in scena alcuni drammi di Ostrovskij, soffocando i movimenti agitprop che stavano formandosi nel frattempo in fabbrica. Invece di studiare le condizioni locali e di aiutare i collettivi del posto a combattere per la produzione industriale con mezzi artistici, il Teatro Malyj ha cercato di trasmettergli meccanicamente tutta la propria esperienza. (Imas 1931, 30-31)[11]

A far da mediazione fra la volontà di autodeterminazione dei circoli e il richiamo all'ordine degli enti di governo furono le riviste teatrali, che tuttavia fino al 1934 non si espressero in modo univoco. *Derevenskij teatr*, l'organo di stampa della Casa Centrale dell'Arte Spontanea, condusse una politica conciliatoria che non si arrestò neanche dopo la ricostruzione dei suoi quadri, avvenuta nel febbraio del 1931 per volere del Narkompros. Nell'editoriale che avrebbe dovuto annunciare il nuovo corso della rivista – significativamente ribattezzata *Iskusstvo massam*[12] – si legge:

> Che cosa significa lo slogan "Arte alle masse"? Da una parte significa mostrare alle immense masse di lavoratori le più grandi conquiste dell'arte professionale, dall'altra invece vuol dire

11 È significativo che gli atti del congresso, pubblicati nello stesso anno all'interno dell'opuscolo *Vie di sviluppo del teatro rurale*, ricevettero un'accoglienza estremamente ostile. Si riporta a titolo d'esempio un passo della recensione della rivista *Rabočij i teatr*: "Veprinskij ritiene che i teatri professionali debbano sorgere dai collettivi che nascono e crescono spontaneamente. È un'affermazione completamente priva di logica e di senso. L'autore non ha la benché minima idea dei compiti e delle vie di sviluppo dell'arte spontanea, né del complesso processo di maturazione e educazione del teatro professionale proletario". (Vrednaja kniga o derevenskom teatre 1932, 7)

12 Il nuovo nome "Arte alle masse", cioè destinata alle masse, riformulando in modo tanto sottile quanto arguto lo slogan della critica di sinistra "Iskusstvo v massy" ("Arte alle masse", cioè prodotta dalle masse), può leggersi di per sé come una concessione al paternalismo di Stato.

rendere l'arte accessibile alle masse, ovvero rendere queste masse non solo consumatrici, ma anche produttrici di opere d'arte. [...] Il Decreto del Narkompros del 9 dicembre 1930 ha segnato uno spartiacque nello sviluppo dell'arte spontanea. Fino ad oggi essa si è evoluta in modo caotico, praticamente senza alcun aiuto né controllo. Il Decreto è il primo documento ufficiale che ne riconosce l'importanza come fattore politico e predispone una serie di misure concrete in suo supporto. (Naš žurnal 1931, 7)

Poco più avanti, si poneva la questione del repertorio nei seguenti termini:

Non possiamo lamentarci della mancanza di materiale da mettere in scena nei teatri spontanei; il problema è che, il più delle volte, quantità e qualità non coincidono affatto. È per questa ragione che, insieme alla battaglia per il contenuto politico-ideologico del repertorio, riteniamo una nostra priorità batterci per la qualità. Dobbiamo porre fine una volta per tutte all'improvvisazione e al pressapochismo nell'ambito della drammaturgia rurale, alla cattiva abitudine di scrivere una pièce in due o tre giorni, per di più su temi di cui sia ha una visione a dir poco confusa. Bisogna smettere di guardare al repertorio per le campagne come a qualcosa che può essere prodotto con procedimenti più scadenti di quelli delle grandi pièce professionali, da 'artigiani' finiti in letteratura per puro caso.[13] (Ibid.)

---

13 Tale consuetudine fu oggetto di scherno da parte dei grandi umoristi Il'f e Petrov in un breve feuilleton pubblicato a giugno del 1933 sulla *Komsomol'skaja pravda*, nel quale si immaginava la tipica ideazione di una raccolta di drammi kolchoziani. Vale la pena riportare il passo per intero: "'Cari compagni Il'f e Petrov, vi alleghiamo il piano della raccolta *Primavera*, che uscirà in allegato alla rivista *L'arte spontanea*. Contiamo sulla vostra partecipazione. La campagna attende un repertorio di qualità. Un vostro riscontro è assolutamente necessario'. Nella stanza piombò il silenzio. Finalmente si mostrò in tutta la sua interezza il problema di una svolta netta verso le campagne, che giustamente attendono un repertorio di qualità. Già prendevano forma davanti agli occhi degli scrittori le immagini della loro futura attività. Sarebbero andati in un villaggio, avrebbero studiato i contadini, assistito alla brusca trasformazione della loro concezione del mondo, avrebbero riempito interi taccuini di materiali, si sarebbero insomma comportati come novelli Flaubert o Turgenev. E alla fine, dopo un anno o due, avrebbero completato l'opera e l'avrebbero inviata alla redazione della rivista. Ecco come gli autori immaginavano il loro percorso di acquisizione della tematica rurale. Tuttavia, la lettera allegata al piano della raccolta infranse in un colpo solo quel sogno meraviglioso. Si scoprì che non c'era bisogno di andare proprio da nessuna parte, che la letteratura non è affatto quella cosa difficile che si credeva, che Flaubert e Turgenev erano degli allocchi da vaudeville e che facevano esattamente il contrario di ciò che serviva; si scoprì, insomma, che era tutto infinitamente più facile. Per la costruzione di tutta questa letteratura kolchoziana si concedeva un tempo record: quindici giorni. Bisognava rassegnarsi, cacciarsi in quei limiti ristretti. La campagna attendeva, bisognava affrettarsi!". (Il'f e Petrov 1961, 254-55).

La fortuna di *Terre dissodate* sulle scene sovietiche si deve, specialmente nel caso dei circuiti periferici, anche a questa congiuntura: il romanzo si inserì in un quadro politico-culturale in rapido mutamento, prestandosi da un lato al progetto statale di un superamento delle piccole forme (*malye formy*) d'arte scenica in direzione del dramma socialista, dall'altro offrendo ai teatri contadini l'opportunità di raccontare la quotidianità e le grandi trasformazioni in atto attraverso codici espressivi la cui liceità non era stata ancora apertamente negata. Anche per questo fu possibile, per molti circoli locali, reinterpretare e tradurre il romanzo in un linguaggio scenico – e in senso lato in un linguaggio estetico – estraneo alle intenzioni dell'autore. Si potrebbe aggiungere che la struttura stessa di *Terre dissodate* – che nel 1932, curiosamente in linea con la mutevolezza del suo tempo, si presentava al lettore con un finale ancora aperto – implicava la sfida della riscrittura. Come notò subito un cronista di *Teatr i dramaturgija*,

> Al giorno d'oggi esistono già diversi adattamenti scenici di *Terre dissodate* di Šolochov. La situazione dei teatri è piuttosto curiosa: il romanzo è ancora da finire, il seguito dell'intreccio è ignoto agli autori delle riduzioni, eppure la forma drammatica richiede un'azione compiuta e conclusa. Perciò ciascun autore 'escogita' il finale al posto di Šolochov. (Bačelis 1933, 18)

E in effetti non ci volle molto, almeno a giudicare dalle riviste teatrali, perché la questione della trasposizione si tramutasse in una riflessione, pur confusa e a tratti ingenua, sulla paternità dell'opera. La decisione di Šolochov di rivolgersi al Teatro-Studio di Simonov (TSS) per elaborare una riduzione ufficiale e autorizzata del romanzo da riprodurre fedelmente sulle scene periferiche suscitò un acceso dibattito pubblico, che coinvolse l'autore e le associazioni proletarie. Le ragioni del malcontento di queste ultime si possono riassumere così: riallacciandosi alla tradizione accademica dell'*inscenirovka* romanzesca avviata negli anni Dieci dal MChAT (Mari 2021), attorno al quale lo stesso Simonov aveva orbitato (Lenzi 2012), il TSS allestì uno spettacolo testo-centrico, troppo lungo per il pubblico di massa (40 scene) e farraginoso nell'insieme.[14] Il Consiglio dei sindacati di

14 La pièce, firmata dal drammaturgo e romanziere Nikolaj Krašeninnikov, apparve nel 1934 in appendice alla rivista *Kolchoznyj teatr*. La sua aspirazione normativa è comprovata dalle note di Simonov e dalle precise indicazioni scenografiche che corredano il testo "in-

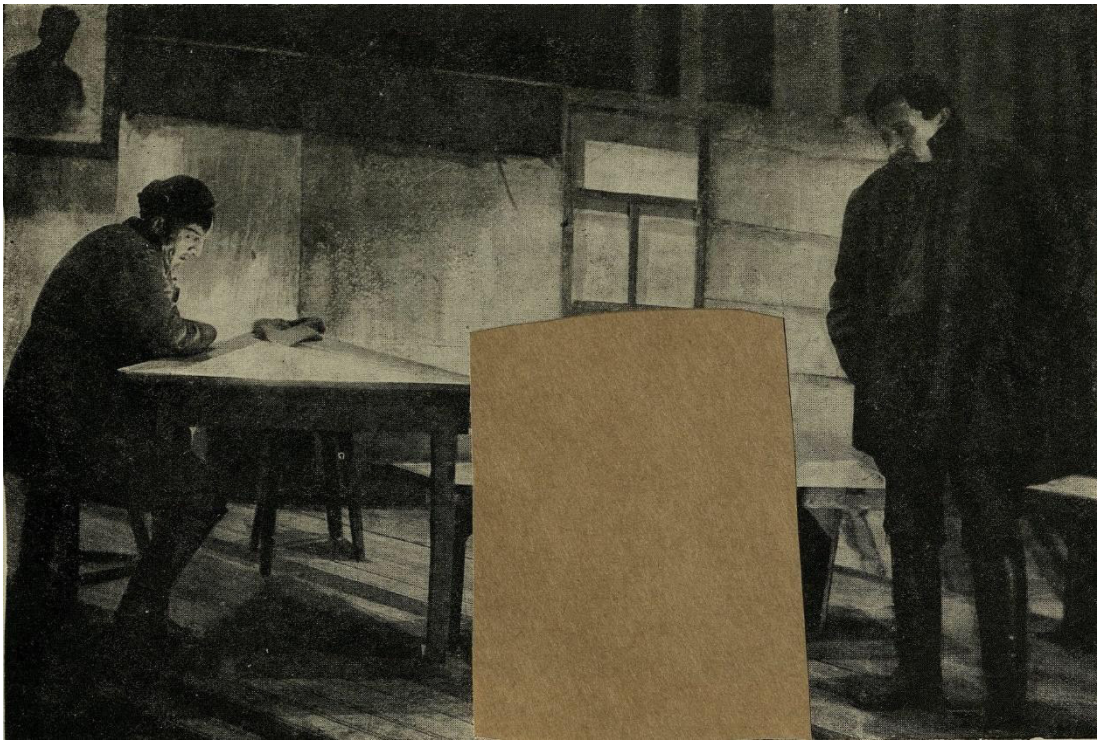
Leningrado, allora responsabile del coordinamento dei teatri spontanei alloggiati nei club operai, diffuse una circolare che invocava alla libertà di scelta e interpretazione del testo, evidenziando i limiti della versione del TSS:

> [...] non v'è una frase del romanzo, fatta eccezione per gli episodi con Marina, che non sia stata inclusa nella trasposizione. Persino i titoli delle scene ricalcano i capitoli del romanzo. Di 'nuovo' e 'originale' nella versione di Krašeninnikov v'è solo il finale: un corteo che intona l'*Internazionale*. ('Sam u sebja pod stražej' [Monopolizirovannyj Šolochov] 1933, 15)

Šolochov, con una lettera aperta apparsa sulla *Literaturnaja gazeta* (Šolochov 1933), assecondò le istanze dei sindacati, revocando l'esclusiva accordata al TSS e spianando di fatto la strada alla diffusione di *Terre dissodate* nei teatri spontanei. Tra le riduzioni conservate – e le moltissime altre di cui non è rimasta traccia scritta (e purtuttavia ricostruibili dalle fonti iconografiche) – ve ne sono alcune che testimoniano in modo puntuale i processi di 'volgarizzazione' (cioè traduzione 'verticale' fra dislivelli socio-culturali) che interessarono il romanzo nei primissimi anni della sua storia editoriale: dalla pièce in quattro quadri *Zveri* (Bestie) firmata dal drammaturgo esordiente Miron Chardin e incentrata a mo' di racconto brigantesco sui soli antagonisti (Chardin 1934), ai diversi adattamenti per il teatro di figura (Romm 1934) basati sul tradizionale spettacolo di Petruška riletto in chiave agit-prop. In altri casi, come nel monologo dattiloscritto dell'umorista Boris Timofeev *Ded Šukar'. Estradnij rasskaz po romanu M. Šokolova 'Podnjataja celina'* (Nonno Šukar'. Racconto per il varietà tratto dal romanzo di M. Šokolov '*Terre dissodate*'), si puntava a valorizzare (se non estremizzare) le componenti comico-farsesche della narrazione.

---

dirizzate ai registi e agli attori dei teatri spontanei nei kolchoz". Altrettanto curiosa la raccomandazione ai direttori dei circoli spontanei di "leggere il romanzo prima di metterlo in scena" e di "inviare alla redazione un resoconto dettagliato dell'allestimento dello spettacolo e delle reazioni degli spettatori, con allegate fotografie", che chiosa il volume. (Podnjataja celina 1934, 54)



Figg. 3-6. *Terre dissodate* sulle scene periferiche (Teatro Drammatico di Gor'kij, regia di S. Vinogradov; Teatro cittadino di Smolensk, regia di Z. Slavjanova; Teatro di burattini di E. Demmeni, riduzione di G. Tarasov)

L'accoglienza di queste riduzioni è altrettanto indicativa: sebbene grazie ad esse il romanzo conquistasse platee sempre più variegate, la stampa di Partito sottolineava l'inadeguatezza degli spettacoli rurali, accostandoli ora alle recenti sperimentazioni dell'avanguardia formalista nel campo del teatro di massa, ora alle passate tradizioni del dramma popolare (*narodnaja drama*), ora all''immaginazione melodrammatica' della letteratura di boulevard (*bul'varnaja literatura*) pre-rivoluzionaria.[15] Questi gli epiteti più frequenti: *schematičnost'* (schematismo), *uslovnost'* (convenzionalità), *grotesk* (grottesco), *masočnost'* (stilizzazione, stereotipizzazione), *karrikaturnost'* (caricaturalità), *komičnost'* (comicità buffonesca), *šumnost'* (chiassosità), *lubočnost'* (primitivismo), *oblegčënnost'* (semplificazione), *ljubitel'ščina* (dilettantismo), *patetičnost'* (patetismo), *vzvolnovannost'* (emozionalismo), *poverchnost'* (superficialità), *sezonnost'* (vacuità, frivolezza),[16] *nedogovorënnost'* (involutezza espressiva). Non è difficile, certo, intravedere dietro simili posizioni la connaturata diffidenza dei *Kulturträger* bolscevichi verso l'arte contadina, da cui non erano esenti neanche i più convinti sostenitori della *samodejatel'nost'*. Platon Keržencev, nel suo *Tvorčeskij teatr* (Il teatro creativo), pur di negare ogni pretesa di autonomia creativa e organizzativa dei villaggi da Mosca, preferì ricondurre le espressioni autoctone dei primi a un concetto piuttosto vago di gusto *middlebrow*: "Nessuno vorrà sostenere che una tale cultura [contadina] esista. Dal punto di vista culturale, il teatro contadino sarà quasi sempre il tipico teatro piccoloborghese" (Keržencev 1979, 120). D'altro canto, a ben guardare, le difficoltà (vere o presunte) delle compagnie spontanee nell'approcciarsi alla forma romanzesca derivavano non solo dal persistere di un'estetica popolaresca immune ai colpi della Rivoluzione culturale, bensì anche dall'indecisione e dai continui dietrofront ideologici degli stessi funzionari teatrali

15 Sul concetto di immaginazione melodrammatica si rimanda al classico: Brooks 1985.

16 Il termine *sezonnost'* (letteralmente 'stagionalità') era all'epoca impiegato in senso dispregiativo per indicare il contenuto più leggero e disimpegnato degli spettacoli estivi pre-rivoluzionari: "Quando i teatri erano frequentati da borghesi benestanti, il cambiamento stagionale del carattere e persino dell'essenza delle attività sceniche era un fenomeno del tutto naturale. Ora, rivolgendoci unicamente allo spettatore operaio e avendo posto come obiettivo del secondo piano quinquennale il funzionamento dei teatri tutto l'anno, l'ipotesi di un abbassamento della qualità degli spettacoli estivi non è più ammissibile". (Protiv letnich nastroenij 1932, 1)

del Partito. Ancora nel 1929, nonostante le spinte dall'alto al rinnovamento del repertorio in senso letterario,[17] *Derevenskij teatr* esortava i circoli dilettantistici a "semplificare le pièce complesse" ricorrendo a una tecnica, quella dell'*uproščenie*, già elaborata in epoca pre-rivoluzionaria all'interno della Casa di Polenov (allora Sezione per l'assistenza ai teatri rurali e di fabbrica).[18] Allo stesso modo, nel 1930 la rivista diffondeva una serie di materiali istruttivi per la scrittura di piccole forme drammaturgiche, invitando le compagnie al riuso creativo non solo di temi folklorici, ma persino dei procedimenti del café-chantant cittadino:

> Sono gli autori locali, meglio degli scrittori professionisti, a conoscere i temi più appropriati per il pubblico contadino. [...] La semplicità e la flessibilità delle piccole forme le rendono adatte a rappresentare la realtà di uno specifico villaggio, sovchoz o kolchoz. [...] I materiali qui proposti serviranno dunque da supporto agli scrittori principianti nell'acquisizione delle tecniche di composizione delle piccole forme. Intendiamo con esse, in base alla loro origine:
> 1) Forme del varietà: racconto popolare (*raëk*), monologo, dialogo, scenetta, canzone, stornello (*častuška*), versetti (*kuplety*).
> 2) Forme di club: giornale vivente, relazione sceneggiata, montaggio letterario.
> 3) Piccole forme teatrali: vaudeville, operetta, rassegna. (Borodin, Dolen 1930, 12)

Non sorprende allora, in questo scenario, che le stesse tendenze si riscontrino in quegli anni, seppur in modo meno evidente, nei teatri spontanei di Mosca e Leningrado. Rievocando una discussa messinscena del 1936 degli *Aristocratici* di Pogodin in cui "the criminals were portrayed as romantic, tragic figures. By contrast, their secret police overseers, the intended heroes of the

17 Pur esagerandone la portata e anticipandone i tempi, Maria Di Giulio rilevava un processo di ricostruzione del teatro rivoluzionario effettivamente in corso: "il rifiuto del professionalismo, che per un decennio aveva costituito uno degli elementi basilari della pratica teatrale spontanea, viene considerato, nel maggio del 1927, un aspetto pericoloso e contrario all'ideologia marxista. L'EChK, quale portavoce e diffusore di tali principi, viene definitivamente privato della sua piattaforma ideologica che rappresentava la base trainante e la fonte creativa di tutto il teatro spontaneo" (Di Giulio 1985, 56). Si può aggiungere, come si è affermato a più riprese in questa sede, che grandi e piccoli centri non risposero affatto all'unisono alle direttive del Partito.

18 I materiali della Sezione (principalmente ritagli di giornale e altri documenti attestanti le attività da essa condotte nelle fabbriche e nei villaggi) sono oggi conservati presso l'Archivio del Museo Statale Centrale A. A. Bachrušin, f. 514.

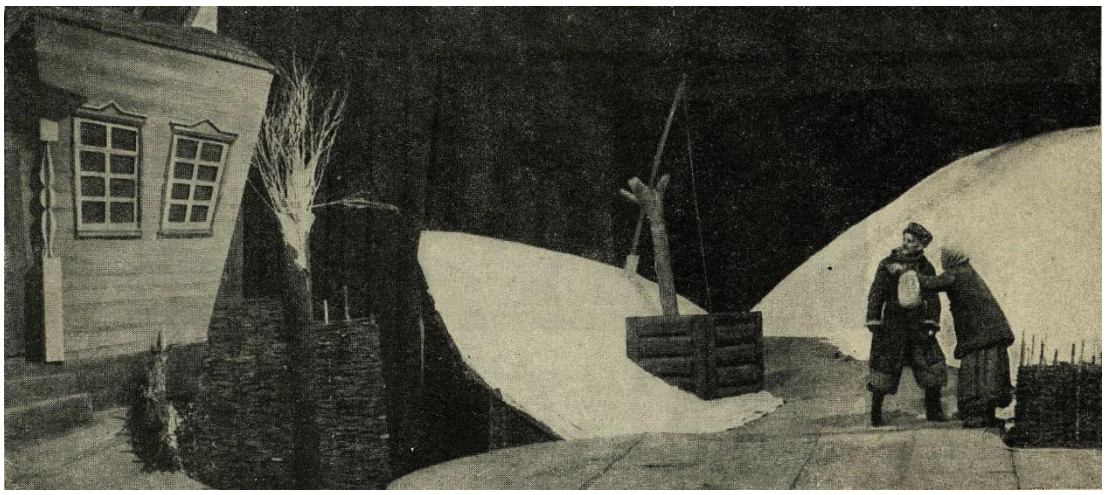
piece, looked wooden and unconvincing", Lynn Mally concludeva: "Although the director meekly denied any illicit intentions, amateur performances still permitted subversive interpretations" (2000, 16). Non diversamente tre anni prima, quando *Terre dissodate* approdò sulle scene leningradesi del LOSPS (Teatro del consiglio regionale dei sindacati), le critiche furono tali da costringere il regista (nonché autore della riduzione in atto unico del romanzo)[19] Aleksandr Viner all'autocritica pubblica (Viner 1933a) e a un radicale ripensamento dello spettacolo, di cui fu allestita in gran fretta una seconda versione. È sufficiente riportarne alcuni passi per intuire quanto politiche e pratiche teatrali fossero, a pochi mesi dall'apertura del I Congresso degli Scrittori Sovietici, tutt'altro che allineate:

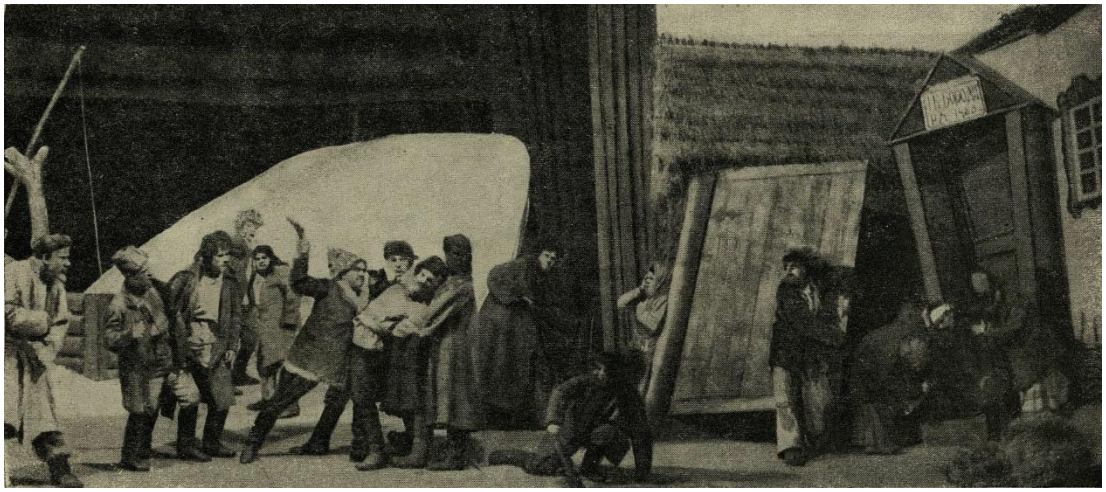
> L'ingenuità e lo schematismo della trasposizione di Viner hanno fatto sì che nella pièce si conservassero i nomi degli eroi, le loro singole azioni e battute, ma restassero invece nascoste le molle che fanno scattare l'azione. Le immagini del romanzo hanno perduto la loro forza e intensità. Conservando l'intreccio, il teatro ne ha eliminato la motivazione. (Kirillov 1934, 3)

> Šukar' in particolare è reso in modo primitivo, come un qualunque "vecchietto" da vaudeville. Il teatro non ha percepito le note tragiche nei suoi racconti divertenti e al contempo tristi, nei quali si riflette la schiavitù dell'esistenza prerivoluzionaria e la mentalità oppressa del povero contadino. [...] Il forzato psicologismo nella rappresentazione dei kulaki si mescola all'eccentricità buffonesca di Šukar'. Si osserva inoltre una certa ricerca del facile effetto. Basti pensare alla scena dell'assassinio di Choprov, accompagnata dalla melodia della fisarmonica. L'azione tragica degrada così in artificioso melodramma. (Golubov 1934, 4)

> C'è da augurarsi che il Teatro del LPSPS festeggi il decennale di attività con una nuova spinta creativa, cercando di ampliare i generi e le tematiche e di portare i propri lavori a un livello professionale, avvicinandoli allo stile autentico del realismo socialista. (Verchovskij 1935, 25)

19 Il testo della pièce fu stampato l'anno dopo ed è consultabile per intero (Viner 1935).





Figg. 7-8 – *Terre dissodate* al Teatro del LPSPS, regia di A. Viner

3. *Dal gusto popolare allo stile nazionalpopolare: conclusione*

Si è visto dunque come la fortuna scenica di *Terre dissodate*, perlomeno negli anni 1932-34 ma in parte anche dopo, creò il terreno per il confronto e la negoziazione fra visioni alternative o meglio contrapposte di teatro: laddove le compagnie spontanee 'articolarono' il testo secondo le capacità tecniche degli attori dilettanti e la sensibilità del pubblico locale, spingendosi spesso oltre il confine (piuttosto labile) fra ortodossia e deviazionismo, il governo tentò al contrario di sfruttarne le potenzialità normative nell'ottica di una revisione delle attività

dei circoli su basi drammaturgiche e professionali. Tale processo subì una brusca accelerazione in seguito al Congresso del 1934, quando nella retorica ufficiale e nelle arti sovietiche la categoria del popolare, e con essa quel richiamo all'autonomia espressiva e all'attivismo delle masse che aveva costituito la linfa vitale dell'arte spontanea, cedette il passo allo stile nazionalpopolare (o, avvalendosi della celebre definizione di Milan Kundera, al *Kitsch* totalitario). La ricostruzione partì ancora una volta dalle riviste teatrali, chiamate al non facile compito di tramutare l'astrazione del metodo realsocialista in prassi scenica. È significativamente in quell'anno 1934 che *Samodejatel'noe iskusstvo*, tribuna dei circoli dilettantistici impegnati nei villaggi, fu rinominata *Kolchoznyj teatr* e reindirizzata negli intenti e nei metodi di lavoro. Né è casuale che alla sua direzione fu posto ora un letterato di mestiere, Fëdor Panfërov, il quale affermava:

> Sulle scene rurali imperversa ovunque la paccottiglia [nell'originale *chaltura*, cioè opere di terz'ordine]. Certi scribacchini, convinti di adattare le pièce alla "mentalità primitiva" dei contadini, le riempiono di volgari sdolcinatezze, del tutto ignari del fatto che i nostri spettatori, pur se spesso analfabeti, sono perfettamente capaci di distinguere il buono dal cattivo gusto. Certamente una kolchoziana semianalfabeta non sarà nelle condizioni di accostarsi alla lettura di un romanzo, di un raccolto lungo, ma di certo è in grado di recepire uno spettacolo teatrale e si emozionerà solo se questo è di qualità. (Panfërov 1934, 2)

Ancor meno velate le critiche del vice-direttore Leonid Subbotin, indirizzate agli organi della *samodejatel'nost'* e all'intero sistema teatrale da essa ispirato:

> I circoli spontanei non possiedono ancora le capacità e l'esperienza necessarie a correggere i difetti delle pièce e a migliorarne la qualità [...] La responsabilità è di molti: in parte dei nostri più illustri drammaturghi, incuranti dei problemi del teatro rurale; ma soprattutto dell'ente centrale per l'arte spontanea dei villaggi, il CDISK, che avrebbe dovuto battersi per un repertorio di qualità e impedire, invece di sostenere, la diffusione di pièce scadenti. Non sono esenti da colpe neanche gli stessi circoli, i loro direttori, e persino il pubblico dei villaggi". (Subbotin 1934a, 3)[20]

20 Aggiungeva Subbotin in merito al CDISK: "In tutti questi anni non è riuscito a superare quell'idea populista e aristocratica di arte contadina come arte di seconda scelta, che era stata propria della Casa di Polenov in epoca pre-rivoluzionaria. Ancora al Congresso degli operatori del teatro rurale del 1931 il CDISK opponeva il teatro spontaneo a quello professionale, negando il fatto che il primo dovesse apprendere i metodi del secondo. Al contrario, ha continuato come prima a coinvolgere nella stesura del repertorio scrittori di secondo e terz'ordine, pubblicando opere di infimo valore artistico e persino politamente pericolose". (Subbotin 1934b, 30-31)

Al di là della divergenza (solo apparente) delle visioni sul ruolo del pubblico, tali testimonianze illustrano come nel discorso di propaganda si stesse progressivamente consolidando un'opposizione manichea: da un lato la *ljubitel'ščina* delle forme espressive autonome o non allineate, dall'altro l'impegno del Partito per riaffermare il valore e la *čistota* del linguaggio artistico. Cosa poi precisamente Panfërov, Subbotin e i funzionari del Narkompros intendessero per "qualità" e "purezza" lo si può dedurre dai numeri successivi della rivista.[21] Se il repertorio dei teatri spontanei, come è stato ampiamente dimostrato (Di Giulio 1985, 56-57; Mally 2000, 195-96), si caratterizza sempre più in quegli anni per la riabilitazione dei classici della drammaturgia nazionale – da Gogol' a Čechov, passando naturalmente per Ostrovskij (Puškin 1935; Kulik 1935) – le testate di *Kolchoznyj teatr* ricalcano le parole d'ordine del Partito: *Kolchoznoj derevne – bol'šoe iskusstvo* (Portiamo la grande arte nei villaggi kolchoziani). È proprio dalla spinta alla normalizzazione dell'arte sovietica che trae origine, a partire dal 1934, la rete dei Teatri kolchoziani-sovchoziani (*Kolchozno-sovchoznye teatry*):

Per decisione del Partito e del governo, considerato il desiderio dei contadini kolchoziani di accedere alla vera, grande arte, il Narkompros ha già fondato in tutta l'URSS più di 80 teatri kolchoziani-sovchoziani itineranti professionali. Per garantire la qualità degli spettacoli, i migliori teatri di Mosca hanno avviato un'opera di supervisione su questi

21 Il concetto di *čistota* (purezza) è una chiave di lettura utile a chiarire i presupposti teorici della svolta realsocialista, ovvero l'abbandono dell'approccio 'dal basso' ai processi creativi, che aveva caratterizzato la cultura bolscevica fino al primo piano quinquennale, e il recupero di una visione sostanzialmente elitistica dell'arte, sebbene celata sotto la formula (elusiva) del nazionalpopolare. In termini specificamente scenici ciò significò una degradazione del pubblico da soggetto attivo e protagonista del fatto teatrale a spettatore passivo, reso quasi infantile, di una rappresentazione dall'intento pedagogico e dall'incedere catartico (ricordiamo le affermazioni di Panfërov sulla necessità di "emozionare il pubblico" riportate poc'anzi). È importante notare, ai fini del nostro discorso, che il teatro kolchoziano servì al governo da banco di prova per questo processo di infantilizzazione del fruitore dell'opera, in seguito applicato anche alla letteratura (Dobrenko definirà quella realsocialista una "letteratura adulta per bambini"). Così leggiamo nell'articolo del 1935 *O 'čistote' spektaklja* (Sulla purezza dello spettacolo): "Quando chiesero a Stanislavskij come si dovesse recitare nel teatro per bambini, egli rispose 'Esattamente come nel teatro per adulti, solo in modo più pulito, più puro'. Questa affermazione si addice perfettamente al teatro kolchoziano: lo spettatore contadino è ingenuo, semplice, crede a tutto ciò che gli viene mostrato". (Valerin 1935, 16)

teatri. I grandi maestri della regia moscoviti sono stati inviati nei teatri kolchoziani-sovchoziani per trasmettere ai villaggi tutta l'esperienza dell'arte professionale. (Subbotin 1934c, 1-2)

In tale cornice anche *Terre dissodate* conobbe un rinnovato successo, stavolta più duraturo, e una seconda fase di ricezione. Che il romanzo si prestasse a modello di accademismo popolare (o meglio nazionalpopolare) realsocialista fu subito chiaro, tantoché già alla fine del 1934 N. Aleksandrov poteva annunciare che "[...] la teoria sull'impreparazione del pubblico kolchoziano a recepire le forme d'arte più elevate è stata sconfessata dalla pratica. I contadini sovietici esigono i migliori esempi della drammaturgia classica e contemporanea. Un enorme successo riscuote in particolare *Terre dissodate* di Šolochov, oggi l'opera più rappresentata nei teatri kolchoziani-sovchoziani" (Aleksandrov 1934, 12). Tuttavia, ben altro carattere avrebbero assunto tali spettacoli rispetto a quelli spontanei. Come si evince dalle fonti pubblicistiche successive al 1935, furono tre i capisaldi della riforma delle scene periferiche: al declassamento del pubblico da produttore a consumatore di cui si è già detto, si affiancò prima la riqualificazione del lavoro dell'attore (inteso ora in senso stanislavskijano)[22] e poi un richiamo sempre più insistente all'autorità del testo.[23] Così a ottobre di quell'anno *Rabočij i teatr* definiva sardonicamente *Terre dissodate* del Kolchoztram (Teatro kolchoziano della gioventù operaia), diretto erede della tradizione spontanea,[24] un "tentativo di 'superare' Šolochov" (Kubanskij 1935, 7). Il dato è significativo, se consideriamo che appena due anni prima, protestando a gran voce

22 Nel 1935, ad esempio, *Kolzhoznyj teatr* pubblicava alcuni estratti da *La mia vita nell'arte* nell'intento di fornire agli operatori dei Teatri kolchoziani-sovchoziani "istruzioni concrete e basate sull'esperienza su come ci si deve approcciare alla nostra professione". (Gorčakov 1935, 7)

23 In aperta rottura, quindi, con la tradizione del genere dell'*inscenirovka* romanzesca, portata avanti fin dai tempi pre-rivoluzionari da una fitta schiera di aspiranti scrittori dei ceti medi o inferiori: "up-and-coming authors who were appropriating cultural heritage, simplifying its contents, privileging its most immediate meanings, and showing very little respect for what Walter Benjamin would have called the aura (uniqueness) of a work of art". (Mari 2021, 57)

24 Sulla posizione liminare del TRAM di Leningrado (e dei suoi epigoni provinciali) nella dialettica dilettantismo/professionismo teatrale si veda Molly 2000, 109-45.

contro il monopolio assegnato da Šolochov al TSS di Simonov, la redazione aveva sostenuto che il "destino del romanzo non è un affare dell'autore ma un affare pubblico" ('Sam u sebja pod stražej' [Monopolizirovannyj Šolochov] 1933, 15). Lo stesso Šolochov mostrò non poco interesse a ristabilire la paternità dell'opera. Prima cedendo nuovamente alle lusinghe del TSS, che gli commissionò una pièce originale basata sull'intreccio di *Terre dissodate*, rimasta però incompiuta.[25] E infine impegnandosi in prima persona nel progetto che avrebbe dovuto suggellare l'ingresso del romanzo nell'empireo realsocialista: la trasposizione operistica di Dzeržinskij, andata in scena al Bol'šoj e poi al Malyj nell'autunno del 1937. Non occorre addentrarci nella vicenda che assicurò al compositore le grazie di Stalin, ben analizzata da M. Frolova-Walker (2006) nel contesto del processo di costruzione dell'opera 'nazionale' sovietica. Vale però la pena di aggiungere qualche considerazione, ai fini e alla fine del nostro discorso. I materiali preparatori alla messinscena mostrano con quanto zelo Dzeržinskij, già incaricato due anni prima di musicare *Il placido Don*, si ripropose di trasmettere lo 'spirito del luogo', intraprendendo un lungo viaggio per osservare con piglio stanislavskijano la realtà delle campagne collettivizzate. Eppure, nonostante il pathos documentario, l'effetto della rappresentazione sarà quanto mai vignettistico: il ricorso alla nuova canzone di massa (*massovaja pesnja*) anziché alle tradizioni cosacche – emblematico di quello slittamento consapevole dalla *pesnja* alla *pesennost'* (o dal *fol'klor* alla *fol'klornost'*) di cui parlava H. Günther (2000, 385) – i costumi e le danze da oleografia, e il finale che oggi definiremmo un perfetto esempio di nazionalbolscevismo: i sabotatori del kolchoz vengono messi a tacere, mentre un *tableau vivant* di contadini intona "Combatteremo con tutte le forze per la nostra patria felice / affinché fiorisca spaventando il nemico / affinché cresca e conquisti la vittoria" (Podnjataja celina 1937, 41). Siamo dunque ormai lontani dall'*Internazionale* dei teatri spontanei, e prossimi a una nuova forma di sciovinismo (o provincialismo)[26] di Stato

25 Questa la dichiarazione dell'autore alla stampa: "Ho scritto quasi metà della pièce ma poi ho dovuto metterla da parte per terminare i romanzi [*Il placido Don* e *Terre dissodate*]. Si tratta della mia prima opera teatrale e capite bene che non è un'impresa facile. Spero di finirla entro la metà del 1935". (P'esa o kolchoze 1934, 4)

26 Come ha rilevato Abensour (1990, 622), "in campo teatrale, il provincialismo diventa un obiettivo deliberatamente perseguito, poiché la dottrina della costruzione del comunismo 'in un solo paese' implica a contrario la chiusura verso l'esterno e la ferma condanna

che, al netto della connotazione etnica, poco si differenzia da quella prodotta negli stessi anni dalla propaganda fascista e nazionalsocialista. Antonio Gramsci, analizzando nei *Quaderni del carcere* la società italiana dell'epoca, invitava a distinguere le forze 'progressive' della cultura popolare (cioè quelle "determinate spontaneamente da condizioni di vita in processo di sviluppo e che sono in contraddizione, o solamente diverse, dalla morale degli strati dirigenti")[27] dalle sue rappresentazioni celebrative e fossilizzanti, coniando per queste ultime il termine di "provincialismo folcloristico".[28] È forse proprio tale passaggio, non meno attuale e valido per il nostro discorso, che meglio si presta a riassumere la parabola di *Terre dissodate* sulle scene sovietiche.

---

di qualsiasi ricerca, considerata un segno di 'servilismo nei confronti dell'Occidente' o di 'deviazionismo borghese'".

27 Che il concetto gramsciano di folklore 'moderno' (o 'progressivo', secondo la celebre riformulazione di De Martino) possa essere applicato con profitto agli stadi iniziali di sviluppo dell'arte spontanea sovietica lo confermano le componenti rivoluzionarie del primo: "infatti, nel folklore progressivo l'accento batte sull'emergere di una iniziativa culturale e istituzionale degli strati subalterni in quanto tali. Su questa iniziativa possono far leva nuovi sistemi di organizzazione statale che si proiettino realmente verso l'avvenire". (Prestipino 1976, xv).

28 "Quando si parla di 'caratteri nazionali' occorre ben fissare e definire ciò che si intende dire. Intanto occorre distinguere tra nazionale e 'folcloristico' [...]: il folcloristico si avvicina al 'provinciale' in tutti i sensi, cioè sia nel senso di 'particolaristico', sia nel senso di anacronistico, sia nel senso di proprio a una classe priva di caratteri universali". (Gramsci 1975, 1660)

Figg. 9-10. Trasposizione operistica di *Terre dissodate* per il decennale della Rivoluzione d'Ottobre al Teatro Accademico dell'Opera Malyj (musica di I. Dzeržinskij, libretto di L. Dzeržinskij)

Bibliografia

Al'tman, I. 1934. "Novyj uspech molodogo teatra. 'Podnjataja celina' v teatre pod rukovodtsvom R. Simonov." *Literaturnaja gazeta*, 44: 2.

Aleksandrov, N. 1934. "Teatry socialističeskoj derevni." *Rabis*, 9: 12-13.

Bačelis, Il'ja. 1933. "Pisatel', dramaturg, teatr." *Teatr i dramaturgija*, 5: 15-19.

Benjamin, Walter. 2012. "Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia." In *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, 256-260. Torino: Einaudi.

Borodin, A., e D. Dolen. 1930. "Kak rabotat' nad malymi formami. V pomošč' derevenskomu avtoru." *Derevenskij teatr*, 3: 12-14.

Bourdieu, Pierre. 1983. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: il Mulino.

Brooks, Peter. 1985. *L'immaginazione melodrammatica*. Milano: Pratiche.

Chardin, Miron. 1934. *Zveri. P'esa v 4 kartinach po romanu Šolochova 'Podnjataja celina'*. Moskva: Literatura i mistectvo.

De Certeau, Michel. 2001. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.

Di Giulio, Maria. 1985. *Teatro spontaneo e rivoluzione. La vicenda e i testi del Samodejatel'nyj teatr*. Firenze: Sansoni.

Dobrenko, Evgenij. 1997. *Formovka sovetskogo čitatelja. Social'nye i estetičeskie predposylki recepcii sovetskoj literatury*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.

Dobrenko, Evgenij. 1999. *Formovka sovetskogo pisatelja. Social'nye i estetičeskie istoki sovetskoj literaturnoj kul'tury*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.

Druzin, V. 1937. "Zametki o fol'klore v sovetskoj proze." *Literaturnyj sovremennik*, 5: 216-223.

Ečeistova, B., e A. Lebedev. 1934. *Večer rabočej kritiki po 'Podnjatoj celine' M. Šolochova*. Moskva: Profizdat.

Fitzpatrick, Sheila, ed. 2000. *Stalinism. New Directions*. London-New York: Routledge.

Frolova-Walker, Marina. 2006. "The Soviet Opera Project. Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin." *Cambridge Opera Journal XVIII*, 2: 181-216.

Golubov, V. 1934. "Dva spektaklja ('Podnjataja celina' i 'Žizn' zovët' v teatre LOSPS)." *Izvestija*, 218: 4.

Gorčakov, N. 1935. "O knige K. S. Stanislvskogo 'Moja žizn' v iskusstve." *Kolchoznyj teatr*, 9-10: 7-10.

Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.

Günther, Hans. 2000. "Totalitarnaja narodnost' i eë istoki." In *Kanon socrealizma*, a cura di Hans Günther e Evgenij Dobrenko, 377-389. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.

Il'f, Il'ja, e Evgenij Petrov. 1961. "Brodjat po gorodu staruchi." In *Sobranie sočinenij* v 5 t. T. 3: Rasskazy, fel'etony, stat'i, reči (1932-1937); Vodevili i kinoscenarii. 254-258. Moskva: Goslitizdat.

Imas, Mark, ed. 1931. *Puti razvitija derevenskogo teatra*. Moskva-Leningrad: Narkompros RSFSR.

Ioffe, B. 1933. "Nepodnjataja celina (Teatr LOSPS)." *Junyj proletarij*, 23: 16.

Keržencev, Platon, 1979. *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia*. Roma: Bulzoni.

Kirillov, A. 1934. "'Podnjataja' p'esa." *Literaturnyj Leningrad*, 1: 3.

Kornienko, Natal'ja, ed. 2020. *«Očen' prošu otvetit' mne po suščestvu...» Pis'ma čitatelej M.A. Šolochovu. 1929-1955*. Moskva: IMLI RAN.

Kubanskij, G., 1935. "'Preodolenie' Šolochova. 'Podnjataja celina' v Kolchoztrame." *Rabočij i teatr*, 29: 7.

Kulik, A. 1935. "Ostrovskij i Čechov na kolchoznoj scene." *Kolchoznyj teatr*, 1: 44.

Lenzi, Massimo. 2012. "Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì." *Mimesis Journal*, 2: 41-67.

Mally, Lynn. 1993. "Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Amateur Art." *Russian Review*, 52: 198-212.

Mally, Lynn. 2000. *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State 1917-1938*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Mari, Emilio. 2020. "Per una definizione di 'letteratura kolchoziana': arte di propaganda, primitiva o provinciale?" In *La carta delle idee. Studi e prospettive sulle riviste artistico-letterarie russe*, a cura di Ornella Discacciati e Emilio Mari, 215-252. Roma: UniversItalia.

Mari, Emilio. 2021. "Understanding the Novel trough Popular Culture: Notes on Russian and Soviet (Avto)instsenirovka." *Arti dello Spettacolo / Performing Arts VII*, 7: 56-61.

Matveev. 1937. "'Podnjataja celina' v Bol'šom teatre CCCP: Ha general'noj repeticii." *Literaturnaja gazeta*, 34: 6.

"Naš žurnal". 1931. *Iskusstvo massam*, 3: 7-8.

Panfërov, Fëdor. 1934. "O zadačach žurnala." *Kolchoznyj teatr*, 1: 1-2.

"P'esa o kolchoze. Michail Šolochov o svoich bližajšich tvorčerskich planach." 1934. *Komsomol'skaja pravda*, 150: 4.

Podnjataja celina. Muzykal'naja drama v 4 aktach. Muzyka I. I. Dzeržinskogo. 1937. Moskva: Izdanie Leningradskogo akademičeskogo malogo opernogo teatra.

Podnjataja celina. P'esa v 4 dejsvijach po romanu M. Šolochova. Inscenirovka N. A. Krašeninnikova. 1934. Moskva: "Krest'janskaja gazeta".

Poljanovskij, G. 1937. "Tvorčeskaja pobeda: 'Podnjataja celina' na scene Bol'šogo teatra." *Literaturnaja gazeta*, 58: 5.

Prestipino, Giuseppe. 1976. "I due livelli nelle due culture." In *Antonio Gramsci. Arte e folclore*, a cura di Giuseppe Prestipino, vii-xxv. Roma: Newton Compton.

"Protiv 'letnich' nastroenij." 1932. *Rabočij i teatr*, 17: 1-2.

Puškin, I. 1935. "Kolchozniki smotrjat klassičeskie proizvedenija." *Kolchoznyj teatr*, 1: 38-39.

Radek, Karl. 1933. "Roman Šolochova 'Podnjataja celina' – obrasec socialističeskogo realizma." In *Naše slovo o literature*, a cura di Aleksandr Krupnov. 43-50. Moskva: Mosk. t-vo pisatelej.

Romm, S., 1934. "'Podnjataja celina' na širme." *Rabočij i teatr*, 12: 14.

"'Sam u sebja pod stražej' (Monopolizirovannyj Šolochov)". 1933. *Rabočij i teatr,* 28: 15.

Sojfer, Mark. 1941. "Narodnye slovoobrazovatel'nye elementy avtorskoj reči v romane M. Šolochova 'Podnjataja celina'". *Naučnye zapiski Dnepropetrovskogo gosudarstvennogo universiteta XXIX*, 3: 145-156.

Šolochov, Michail. 1933. "Pis'mo k redakciju." *Literaturnaja gazeta*, Novembre 23: 6.

Subbotin, Leonid. 1934a. "Voprosy repertuara." *Kolchoznyj teatr*, 1: 3-6.

Subbotin, Leonid. 1934b. "Bezdejstvujuščij centr." *Kolchoznyj teatr*, 1: 30-32.

Subbotin, Leonid. 1934c. "Za kačestvo." *Kolchoznyj teatr*, 5: 1-3.

Toporov, Adrian. 1930. *Krest'jane o pisateljach*. Moskva: Gosizdat.

Valerin, S. 1935. "O 'čistote' spektaklja." *Kolchoznyj teatr*, 11-12: 16-22.

Vasil'eva, Zinaida. 2014. "Samodejatel'nost': v poiskach sovetskoj modernosti." *Novoe literaturnoe obozrenie XIV*, 4: 54-63.

Verchovskij, N. 1935. "Prazdnik rabočego teatra. K 10-letiju teatra LOSPS." *Rabočij i teatr*, 8: 24-25.

Viner, Aleksandr. 1933a. "Teatr im. LOSPS pererabatyvaet spektakl'." *Krasnaja gazeta*, November 29: 3.

Viner, Aleksandr. 1933b. "'Podnjataja celina'." *Krasnaja gazeta*, Novembre 3: 3.

Viner, Aleksandr. 1935. *Podnjataja celina. P'esa v 4 dejstvijach po romanu M. Šolochova*. Moskva: CEDRAM.

"Vrednaja kniga o derevenskom teatre." 1932. *Rabočij i teatr*, 4: 6-8.

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Language and Literature at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples 'L'Orientale' and in 2019-2021 worked as a Research Fellow at the University of International Studies of Rome – UNINT. His areas of research include the semiotics of space and the relationships between Russian literature, architecture and landscape (urban, rural, provincial), Russian popular culture, folklore and mass culture, microhistory of the USSR, politics and practices of everyday life (leisure studies, material culture and consumer studies), Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of *eSamizdat. Journal of Slavic Cultures* and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*, which gain him the 2019 International Pushkin Award.

statuSQuaestionis
language text culture

Tancredi Gusman
Università degli studi di Roma Tor Vergata
Mario Farina
Università Iuav di Venezia

Dramma, tragedia, romanzo: Benjamin, Adorno e le forme della Storia[1]

Abstract

In this essay we investigate the relationship between theatre, novel and philosophy of history in the thinking of Walter Benjamin and Theodor Adorno. The key assumption, on which the two critics and philosophers seem to agree, is that a philosophy of history is possible not as a reconstruction of the unfolding of a rational principle, but solely as a connection between aesthetic products. In certain epochs, these gather around a centre, becoming legible as forms. Novel, drama and tragedy thus become not only theatrical and literary genres but, for critical thought, figures in which social and historical relations become manifest and comprehensible. Starting from this assumption, we examine the connection between theatre and novel in Benjamin and Adorno, and analyse the strategic role that these assume in their reading and diagnosis of the past and present.

1. *Introduzione*

L'intreccio tra teatro e romanzo può essere osservato ed analizzato da varie prospettive storico-teoriche e si tratta di una questione essenziale per investigare l'identità e le trasformazioni della scena teatrale nel XX e nel XXI secolo.

Questo saggio nasce da un dialogo tra me e Mario Farina intorno ai modi in cui Walter Benjamin e Theodor Adorno interpretano, nei loro scritti, le forme del teatro e del romanzo e leggono, attraverso di esse, il moderno e la sua genealogia. Il nostro obiettivo è stato mostrare le traiettorie diverse percorse

1 I paragrafi 1- 2-3 sono stati scritti da T. Gusman; i paragrafi 4 e 5 da M. Farina.

dai due autori tedeschi dentro queste forme e, oltre esse, verso la storia e la sua interpretazione. La concezione e la stesura delle singole parti e paragrafi del saggio è stata tra noi suddivisa a partire dalle nostre specifiche competenze. Dalle nostre analisi, emerge, infine, un comune sguardo che indica possibili punti di incontro tra queste traiettorie.

Per iniziare è anzitutto fondamentale tracciare alcune brevi coordinate di cosa significhi fare filosofia dell'arte per Benjamin e Adorno e di quale sia il processo e l'obiettivo dell'applicazione di un pensiero di critica filosofica alle forme artistiche ed alla loro storia. Con una necessaria semplificazione, potremmo dire che Benjamin e Adorno – in questo senso debitori di una tradizione che risale allo spazio compreso tra l'illuminismo del secondo Settecento tedesco e la *Goethezeit* – pongono una relazione espressiva (o intensiva, direbbe Benjamin) tra storia e arte. In questo senso, il ruolo della critica – e della filosofia – è quello di interpretare questa relazione estraendo il contenuto di verità delle forme artistiche. Il pensiero e la riflessione si applicano, così, sulla creazione artistica in un processo di elaborazione che produce una conoscenza. La filosofia dell'arte diventa veicolo della filosofia della storia, strumento di diagnosi del passato e del presente. All'interno di questa cornice, le forme del teatro e del romanzo giocano, per Benjamin e Adorno, un ruolo cruciale e partecipano alla costruzione di una filosofia della storia, o meglio, di uno sguardo sulla storia come questione aperta ed orizzonte fondamentale della filosofia. La critica trasfigura l'arte e legge attraverso di essa il processo storico. Nella celebre metafora proposta da Walter Benjamin nel saggio su *Le affinità elettive* di Goethe leggiamo:

> Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto. (Benjamin 2008, 524)

Quale ruolo giocano dunque romanzo e teatro nella riflessione di Benjamin e Adorno e nella loro filosofia della storia? In questa parte iniziale del saggio si cercherà di rispondere a questa domanda per quello che concerne Benjamin per poi passare all'analisi di come le medesime questioni vengano riarticolate da Adorno. Nei suoi maggiori scritti sul teatro e la letteratura, Benjamin non indaga l'intreccio tra forme drammatiche e romanzo né si concentra sull'analisi della messinscena di romanzi. Ad entrambi i campi, tuttavia, al teatro e

all'epica, egli dedica riflessioni approfondite che assumono i tratti di una filosofia della storia del moderno. Benjamin, come ben noto, non è un pensatore sistematico, e non fornisce dunque un quadro organico e compiuto di questa filosofia della storia. Per mettere in relazione teatro, romanzo e filosofia della storia nella riflessione di Benjamin è necessario, dunque, percorrere strade differenti per poi tracciare sentieri secondari che mostrino possibili linee di convergenza tra esse.

2. *Benjamin: Tragedia e* Trauerspiel

Alla storia del teatro e delle forme drammatiche è dedicato uno dei maggiori lavori di Benjamin, lo scritto di abilitazione redatto tra il 1924 e il 1925 e pubblicato per la prima volta nel 1928, l'*Origine del Dramma Barocco tedesco*. Questo rappresenta il più ampio e organico lavoro di tema teatrale composto da Benjamin.[2] Uno dei gesti teorici fondamentale di questo saggio è la storicizzazione della tragedia contro la teoria del tragico dominante nell'Ottocento tedesco. Benjamin si oppone in altre parole all'universalizzazione del tragico, all'idea che il tragico sia nella sua essenza atemporale e possa essere astratto dalle condizioni storiche, culturali e religiose in cui esso appare al centro della tragedia greca. La tragedia, e i conflitti che in essa si manifestano, appartengono per Benjamin ad un momento storico determinato. Le premesse e le condizioni che rendono possibile il teatro tragico sono dunque irripetibili e uniche. Come sottolinea Peter Szondi nel suo *Saggio sul tragico*:

> Sebbene Benjamin rinunci al concetto generale di tragico, la strada che egli intraprende non riconduce ad Aristotele. Giacché alla filosofia del tragico non subentra la poetica, ma la filosofia della storia della tragedia. Essa è filosofia, poiché vuole riconoscere l'idea e non la legge formale della poesia tragica; ma si rifiuta di vedere l'idea della tragedia quasi in sé, in un tragico che non sia connesso ad alcuna condizione storica, e neppure vuole vederla necessariamente nella forma dell'opera tragica, nell'arte. (Szondi 1996, 65)

Dalla tragedia Benjamin distingue precisamente il *Trauerspiel* tedesco, il dramma luttuoso del barocco, e il mondo storico che in esso giunge ad espressione. Benjamin, tuttavia, non intende semplicemente proporre una distinzione fra

2 Per una trattazione analitica di questo lavoro rimando a Gusman 2009.

dramma barocco tedesco e tragedia greca. Attraverso l'interpretazione del *Trauerspiel* tedesco egli pone piuttosto le basi per la costruzione di una vera e propria genealogia delle forme drammatiche non tragiche che risale fino alla figura di Socrate, passa attraverso il teatro medievale, e giunge, per passaggi successivi, fino al presente. Ci troviamo dunque nel *Trauerspielbuch* di fronte a due mondi storici differenti e incommensurabili: il primo, che si manifesta nella tragedia greca e annuncia la possibilità di un'emancipazione dell'uomo dalle forze arcaiche del mito, si esaurisce con la nascita della filosofia e con Platone. Il secondo, che sorge con il cristianesimo e la sua prospettiva teleologica, attraversa nei secoli il teatro europeo ed arriva fino agli anni Venti, nell'espressionismo. All'interno di questa genealogia – o mulattiera come la definirà più avanti all'interno della sua riflessione su Brecht – al dramma barocco tedesco è data una posizione cruciale non tanto per il suo valore artistico ma perché in esso si esprime per la prima volta e in modo chiaro un processo che caratterizza il moderno: la secolarizzazione, l'esaurimento della possibilità della teleologia cristiana.

Nella rappresentazione del dramma barocco tedesco della storia come catastrofe e del destino umano come governato da una natura che si manifesta nella forma delle passioni, si mostra un umano a cui è stato tolto ogni sbocco salvifico. L'apriori del *Trauerspiel* è dunque lo sguardo melanconico, luttuoso su questo nuovo mondo secolarizzato. Il dramma barocco tedesco si staglia su uno sfondo di rovine e getta uno sguardo melanconico sulla storia che appare privata di ogni speranza redentiva. Ma è proprio nel procedimento allegorico, che caratterizza la sua forma, che si dà per Benjamin la possibilità di uscita da questo mondo della catastrofe. Questa uscita non porta ad un ritorno al divino bensì, nella capacità dell'allegoria di provocare un distacco, ad un'interruzione dello sguardo melanconico. L'allegoria, rivelandosi nel suo carattere di significazione arbitraria, mostra al melanconico come tutta la visione del mondo e della storia come catastrofe altro non è che illusione. Il melanconico, spettatore del dramma luttuoso, viene risvegliato dal rovesciamento allegorico. Il campo viene sgombrato dalle rovine e viene ristabilita la possibilità di un'azione. Scrive Benjamin:

> L'allegoria rimane a mani vuote. Il male assoluto, che essa custodiva come profondità duratura, esiste solo in essa, è solo e unicamente allegoria, significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente, esso significa il non-essere di ciò che rappresenta. I vizi assoluti, rappresentati dai tiranni e dagli intriganti, sono allegorie. Essi non sono reali, e ricevono il proprio significato solo dallo sguardo soggettivo della melanconia: essi sono questo sguardo, annientato dai suoi prodotti, perché essi significano soltanto la sua cecità. Essi rimandano alla profon-

dità abissale dell'intelligenza soggettiva, alla quale devono unicamente la propria esistenza. Attraverso la sua figura allegorica il male assoluto si rivela come un fenomeno soggettivo. (Benjamin 2001, 266)

3. *Benjamin: romanzo e teatro epico*

Nel corso della sua lunga attività di critico Benjamin si occupa di diversi romanzi e lo fa nel senso del procedimento descritto: la critica riflette sull'opera, la fa ardere per estrarne la verità e indagare la dialettica delle forze storiche che in essa si mostrano. All'interno di questa produzione ci sono due scritti di particolare interesse in cui Benjamin esamina la forma romanzo e la sua posizione specifica nel moderno e all'interno del campo dell'epica, lasciando emergere una precisa lettura di filosofia della storia. I due scritti in questione sono *Crisi del Romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* (1930) e *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov* (1936). Benjamin distingue in modo preciso il romanzo dalle altre forme dell'epica e dal racconto in particolare. Queste ultime, infatti, si fondano per Benjamin sulla tradizione orale e sulla possibilità di un'esperienza collettiva. L'epica, e il racconto in particolare, si basa sulla possibilità di una esperienza che si possa tramandare tra le generazioni e formare un patrimonio condiviso. Il racconto porta consiglio, offre una prospettiva esemplare. Il romanzo, al contrario, assume per Benjamin una posizione del tutto particolare nella storia dell'epica. Esso esprime la frammentazione e la singolarizzazione del moderno, il processo di isolamento degli individui e l'impossibilità di costituire e trasmettere un'esperienza collettiva. Se nel racconto si cerca la "morale della storia", nel romanzo, il lettore vuole trovare il "senso di una vita" – determinata, unica e incommensurabile (Cfr. Benjamin 2004, 334). Questa vita può ambire ad una forma compiuta solo nella morte o comunque nella fine della parabola del protagonista. Il romanzo racconta destini singoli, non storie esemplari. Nel saggio *Crisi del Romanzo*, Benjamin scrive:

Nell'epos il popolo riposa dopo il lavoro quotidiano; ascolta, sogna e raccoglie. Il romanziere si è distaccato dal popolo e da ciò che esso fa. La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare sulle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può dare consigli a nessuno. Scrivere un romanzo significa rappresentare la vita umana in modo da spingere all'estremo l'incommensurabile. [...] La tradizione orale, che è patrimonio dell'epica, è di natura diversa da ciò che costituisce

la sostanza del romanzo. Il fatto che il romanzo non derivi dalla tradizione orale né confluisca in essa è ciò che lo distingue da tutte le altre forme di prosa (fiaba, leggenda, proverbio, farsa). Ma soprattutto dal racconto, che nella prosa rappresenta l'essenza epica nella forma più pura (Benjamin 2002, 159).

In questo saggio del 1930 intorno a *Berliner Alexanderplatz* di Döblin, Benjamin tuttavia intravede una crisi del romanzo. È il riaffiorare delle forze dell'epica all'interno del romanzo ad annunciare una possibile trasformazione nella sua forma e, forse, anche nella singolarizzazione e frammentazione della società moderna che questa esprime.

Con questo riemergere dell'epica sembrerebbe dunque annunciarsi in Benjamin nuovamente la possibilità di una esperienza collettiva, condivisa: "Il principio stilistico di questo libro è il montaggio. Compaiono nel testo stampati piccolo-borghesi, scandali, disgrazie, fatti sensazionali del 1928, canzoni popolari, inserzioni. Il montaggio manda in pezzi il 'romanzo', sia nella struttura come anche stilisticamente, e schiude nuove possibilità, molto epiche" (Benjamin 2002, 161). Questa prospettiva e possibilità viene tuttavia radicalmente ridimensionata qualche anno dopo, nel 1936, nel saggio su Leskov. Tra i due lavori, non dimentichiamolo, c'è stata la presa del potere dei nazionalsocialisti nel 1933. Le forze dell'epica, come possibilità di un sapere collettivo e di una esperienza condivisa e trasmissibile appaiono ora, più che mai, distanti dal presente:

Il narratore – per quanto il suo nome possa esserci familiare – non ci è affatto presente nella sua viva attività. È qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi. [...] Questa distanza e questa prospettiva ci sono imposte da un'esperienza che abbiamo modo di fare quasi quotidianamente. Essa ci dice che l'arte di narrare si avvia al tramonto. E sempre più raro incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e sempre più spesso si diffonde l'imbarazzo quando, in una compagnia, qualcuno esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. E come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. (Benjamin 2004, 320)

Le energie dell'epica, la possibilità di una ricomposizione di una esperienza collettiva e condivisa, sono lontane dal momento attuale, esse non hanno trasformato e compenetrato né la forma del romanzo, né tantomeno la società. Ma se il riaffiorare dell'epica appare essersi arrestato nell'analisi della letteratura del presente, esso si ritrova con forza nei coevi scritti di Benjamin sul teatro. Nel 1939, pochi anni dopo il saggio su Leskov, Benjamin, pubblica il saggio *Che cos'è*

il teatro epico, dedicato alla drammaturgia di Brecht.[3] L'impossibilità di un'esperienza collettiva e della sua trasmissione, che ha sottratto al narratore epico il suo fondamento, sembra riproporsi, seppure in modo differente, nel teatro brechtiano. Se ora, dopo aver brevemente percorso alcune strade differenti dell'analisi benjaminiana di romanzo e teatro, cerchiamo di tracciare un ipotetico sentiero che unisca diversi momenti del suo pensiero, potremmo scorgere come, nella sua interpretazione del teatro epico brechtiano, la filosofia della storia abbozzata nel *Trauerspielbuch* possa essere fatta convergere con alcune delle premesse che sorreggono la teoria dell'epica esposta nei saggi su Döblin e su Leskov. Il teatro epico di Brecht viene, in primo luogo, esplicitamente iscritto da Benjamin nella genealogia del dramma non tragico che aveva schizzato per la prima volta nel libro sul *Trauerspiel* tedesco. Parlando del percorso di ricerca dell'eroe non tragico nel dramma occidentale scrive:

> Ora, già Platone aveva riconosciuto la non drammaticità dell'individuo sublime, del saggio. Nei suoi dialoghi ha portato questo personaggio fino alla soglia del dramma; nel *Fedone* fino alla soglia della sacra rappresentazione. Il Cristo medievale, che, come sappiamo dai Padri della Chiesa, rappresentava anche il saggio, è l'eroe non tragico per eccellenza. Ma anche nel dramma laico occidentale, la ricerca dell'eroe non tragico non è mai cessata. Spesso contraddicendo i suoi teorici, questo dramma si è differenziato frequentemente, e in modi sempre nuovi, dalla forma autentica della tragicità, cioè da quella greca. [...] Si tratta di una via europea, ma anche tedesca. Ammesso che si possa parlare di una strada e non piuttosto di un sentiero fangoso, di una pista, lungo la quale il lascito del dramma medievale e barocco è giunto fino a noi. Questa mulattiera riemerge oggi, come coperta da erbacce e inselvatichita, nei drammi di Brecht. (Benjamin 2006, 354)

Nel *Trauerspielbuch* era stato il rovesciamento allegorico ad arrestare lo sguardo melanconico sul mondo aprendo ad una possibilità di una presa di coscienza dal carattere soggettivo del male che esso proiettava e in cui era immerso. In Brecht, in modo più compiuto, è lo strumento dell'interruzione e, attraverso di essa, dello straniamento a rendere possibile il blocco dell'immedesimazione e dunque ad originare potenzialmente stupore e conoscenza (cfr. Benjamin 2006, 354-55). Questo processo conoscitivo, e qui possiamo tracciare una via

3 Un primo testo con questo titolo fu redatto da Benjamin probabilmente nel 1931 e fu pubblicato poi postumo (cfr. Benjamin 2006, 558). Per il primo testo si veda: Benjamin 2002, 359-71.

che porta agli scritti di Benjamin sull'epica, è un processo collettivo, che non riguarda un individuo in isolamento, come il lettore solo del romanzo, ma la possibilità di un sapere condiviso e critico:

> Il concetto di teatro epico [...] implica specialmente che questo teatro esige un pubblico rilassato, in grado di seguire l'azione con distacco. Certo, questo pubblico si presenterà sempre come un collettivo, e ciò lo distingue dal lettore, che è solo col suo testo. Inoltre, e appunto in quanto collettivo, questo pubblico si vedrà in genere indotto ad una presa di posizione. Ma questa presa di posizione, ritiene Brecht, dovrebbe essere riflessa e quindi rilassata; in breve: la presa di posizione di persone cointeressate. (Benjamin 2006, 352)

Visto dalla prospettiva di queste possibili linee di convergenza di momenti diversi del pensiero benjaminiano, il teatro epico è dunque un teatro in grado di farsi strumento di comprensione esemplare del presente e di un'epoca intera, di mettere in luce processi collettivi e non destini di individui singoli. Così, la capacità di costruire una collettività critica, che si dà per Benjamin nel teatro di Brecht, sembra rappresentare la forma più avanzata di quella capacità di costruzione e trasmissione dell'esperienza e della conoscenza del mondo che egli considera caratterizzante dell'epica. È nel teatro brechtiano, dunque che la restaurazione dell'epica – come possibilità di un'esperienza condivisa oltre la frammentazione del moderno – trova la sua possibilità più attuale. E nel teatro brechtiano si esprime una possibile uscita dall'isolamento dell'individuo, che resta per Benjamin, il tratto che caratterizza storicamente la forma del romanzo. E dunque tra i poli della singolarizzazione borghese da una parte e la possibilità di un suo superamento dall'altra, che si gioca in Benjamin la relazione tra il romanzo, l'epica e le forme del dramma e del teatro contemporanei.

4. *Adorno: il romanzo e la sua forma*

Nel 1966 Adorno trascorre un periodo in Italia. Non si tratta del primo soggiorno italiano di Adorno,[4] ma si tratta del primo soggiorno per così dire ufficiale. Il viaggio è infatti propiziato dalla fortuna della quale, dopo una carta resistenza, gli scritti del filosofo avevano iniziato a godere nel circolo dell'intellighenzia italiana,

4 Adorno ha soggiornato a più riprese in Italia fin dagli anni giovanili. La sua esperienza napoletana, ad esempio, è stata oggetto di un recente studio monografico: (Mittelmeier 2019).

specie in connessione all'ambiente culturale limitrofo alla casa editrice Einaudi. Il soggiorno gli lascia impressioni vivide, al punto da tornare nel suo diario di sogni, nel cui riferisce di un sogno fatto Roma popolato da mostri e alieni che attribuisce a una certa inquietudine per la nascita di un'ala "cinese" nel Partito Comunista Italiano (possibile riferimento all'XI Congresso del PCI e alla nascita dell'opposizione di sinistra che darà vita al gruppo del Manifesto) (Adorno 2005, 52-53). Durante quel soggiorno, precisamente il 6 novembre, al Teatro delle Muse di Ancona, Adorno assiste a una replica, nella quale è l'unico spettatore in sala, dello spettacolo *Il rosa e il nero* di Carmelo Bene. Sylvano Bussotti, che curava le musiche, li presenterà nell'intervallo apostrofandoli come "il diavolo del teatro italiano e il filosofo della musica contemporanea". *Il rosa e il nero*, e questo è quel che ci interessa, è l'adattamento teatrale di un romanzo gotico, vale a dire *Il monaco* di Mattew Gregory Lewis (1796). Salvatore Venditelli, che è stato scenografo dello spettacolo, scrive che "l'originale carica del testo di Lewis, al solito sbriciolato e fatto a pezzi da Carmelo Bene, viene restituita attraverso poche chiavi significative affidate alla fusione degli elementi semiologici del teatro. Ma più che sulla gestualità, sui costumi, sulla musica, sui rumori, sulla parola come suono, questo spettacolo fu giocato tutto sulle luci" (2015, 74). Dal canto suo, Ennio Flaiano in una recensione scrive che "Carmelo Bene dimostra che tutta questa roba da mercato delle pulci diventa teatro nella misura in cui si finge di crederci. Cioè, di evocarla come un seguito di ideogrammi teatrali, pure immagini depositate nel melodramma e recuperate con uno struggimento profondo, direi da ragazzo che vede ancora il teatro come un suo spettacolo personale, un tentativo di autobiografia da vivere" (Ibid.; 82n.).

Ciò di cui parlano Venditelli e Flaiano non è altro che la traduzione di un linguaggio in un altro. Una traduzione resa tanto più necessaria dal fatto che sulla scena non può essere trascinato, se non attraverso stratagemmi,[5] ciò che costituisce la vera e propria unità formale del romanzo. Vale a dire quello che Szondi, seguendo l'indicazione di Adorno e Lukács, definisce come "io-epico".[6] Ciò non

5 Tra i numerosi esempi, si può citare la messinscena del capitolo proustiano *Un amore di Swann* da parte di Tiezzi e Lombardi (2012), nella quale uno dei personaggi in scena funge al contempo da personaggio e da io narrante che commenta l'accaduto. Qualcosa di simile accade anche nella riduzione di *La peste* di Camus diretta da Serena Sinigaglia (2022), nella quale gli attori (sempre in scena) si staccano dal personaggio commentandone narrativamente la dimensione emotiva.

6 Il debito di Szondi nei confronti di Adorno per questa definizione è esplicitamente dichiarato (Szondi 2000, 5).

significa appiattire il romanzo sull'epica – che come giustamente ricordava Benjamin hanno due traiettorie distinte in merito al tipo di esperienza che evocano – significa piuttosto indicare una omogeneità formale tra i due modelli di narrazione. A proposito del rapporto tra unità formale epica e drammatica, Szondi analizza il dramma moderno e lo definisce alla stregua di una forma che ingloba via via sempre più elementi formali derivanti dall'epica e questa operazione viene svolta, in particolare, attraverso l'applicazione sempre più ampia della tecnica del monologo interiore. Laddove il dramma classicamente inteso dovrebbe esaurire la propria forma letteraria nella pura azione (richiamandosi alla radice greca del termine *dran*, agire), il dramma moderno all'opposto incorpora il monologo interiore e la ragione andrebbe ricercata nel fatto che l'esperienza moderna del mondo, per essere ritradotta letterariamente, necessita di essere mediata dalla riflessione. In questo senso, il monologo interiore sarebbe nient'altro che l'introduzione, nel dramma, del principio formale del romanzo, vale a dire l'io narrante, il soggetto che filtra nella riflessione gli accadimenti, anziché limitarsi a mostrarli, e questo accade indipendentemente dal fatto che si tratti di un narratore interno, esterno, onnisciente, e via dicendo.

La domanda che emerge in connessione a queste riflessioni di Szondi riguarda la natura di questo principio definito come io-epico e il modo in cui Adorno lo affronta può essere di aiuto a dare una risposta. C'è un saggio, in particolare, nel quale Adorno è chiamato a parlare del romanzo contemporaneo e in apertura dichiara esplicitamente che per parlare delle variazioni del romanzo è necessario muovere da questo punto, vale a dire dalla posizione del narratore.[7] La posizione del narratore, in poche parole, è ciò che definisce la struttura formale del romanzo. Anzitutto, Adorno tenta di chiarire ciò che contraddistingue la forma tradizionale del romanzo, il cui modello è Flaubert: "Il narratore alza un sipario: il lettore deve ricompiere insieme col narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa. La soggettività del narratore si afferma nella forza che produce questa illusione" (Adorno 1979, 42). Il romanzo tradizionale, questo è il significato del discorso adorniano, si basa su un patto: il lettore accetta il patto narrativo di un 'io' che gli parla e che, in senso stretto, gli racconta una storia. O se si vuole restare alla metafora teatrale che Adorno impiega nel saggio, l'io che racconta

7 Il saggio intitolato appunto "La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo" ed è contenuto nel primo volume delle *Note per la letteratura*.

ha la funzione che nel teatro ha il palcoscenico: essere il luogo nel quale le cose accadono.

Quando invece parla di romanzo contemporaneo, Adorno si riferisce in senso generico ai fenomeni letterari legati al cosiddetto modernismo, vale a dire ai testi che abbracciano un insieme di autori che va da Virginia Woolf a Kafka, da Joyce a Proust. Questo insieme di romanzi non può farsi bastare la peculiare forma di oggettivismo che caratterizza il romanzo tradizionale. Per capire il riferimento che Adorno ha in mente, bisogna tenere conto del fatto che mossa in quegli anni al romanzo contemporaneo (tra gli altri da Lukács) era di essere eccessivamente riflessivo. I prodotti connessi al modernismo tendevano infatti a spezzare l'illusione di oggettività tipica del romanzo tradizionale facendo sì che il narratore occhieggiasse dalle pagine del testo mostrandosi in tutta la sua problematicità. Ciò che sostiene Adorno è che non si tratti di una forma deleteria di riflessione, com'era invece quella che rischiava con la propria verbosità di rovinare l'illusione nella quale prosperava il romanzo tradizionale (cosa che accade, ad esempio, quando il narratore denigra il comportamento immorale di un personaggio). Bensì, la nuova ironia del modernismo è "una presa di posizione contro la menzogna dell'esposizione, propriamente contro lo stesso narratore, che come destissimo commentatore degli avvenimenti cerca di correggere il suo inevitabile approccio. Ferire la forma è cosa che risiede nel suo senso specifico" (Adorno 1979, 43). Senza doversi addentrare eccessivamente in questo saggio, che peraltro presenta un notevole interesse connesso a problemi attuali della narrativa,[8] ciò che mi interessava sottolineare ha a che fare con punto argomentativo preciso: le variazioni della forma romanzo sono variazioni che hanno luogo nel principio che governa la sua dimensione formale, vale a dire l'io epico.

A rigore, non è possibile fornire una definizione concettuale determinata della nozione di forma estetica. Si tratta infatti dell'elemento che contraddistingue un prodotto come artistico e che dunque mantiene necessariamente un residuo mimetico, un elemento non mediato dalla comunicazione concettuale, non completamente traducibile nel lessico concettuale. Volendo però forzare la mano, potremmo spingerci a definire la forma come il principio legale che tiene assieme gli elementi di un'opera. Se si volesse utilizzare un esempio figu-

8 Come ha mostrato Campana (2019, 207 ss.), uno dei problemi più brucianti della letteratura contemporanea è quello legato alla *non fiction*, e cioè alla problematizzazione del ruolo del narratore nel contesto della narrazione.

rativo, si potrebbe pensare alle nozioni di campo magnetico.[9] Quando si getta della limatura di ferro su una superficie attraversata da un campo magnetico, la polvere di dispone secondo le linee di tensione. Allo stesso modo, la forma estetica corrisponde a un ordinamento legale dei materiali estetici, che attrae i contenuti secondo una certa direttrice. Visto in questi termini, risulta più chiaro in cosa consista la forma romanzo e come mai questa si identifichi con l'io. L'io è il principio entro il quale il romanzo ha luogo, il campo di tensione che lo caratterizza come forma letteraria e che dispone i materiali estetici secondo una specifica coerenza.

A parere di Adorno, è proprio questa fluidità formale, cioè la capacità adattativa dell'io epico, ciò che permette al romanzo di sottrarsi alla crisi che investe, e ha investito, le altre forme artistiche. La crisi della forma romanzo, infatti, si mostra tramite un paradosso che il romanzo stesso è capace di assorbire. Oggi, scrive Adorno, "non si può più raccontare, mentre la forma del romanzo esige narrazione" (1979, 38). Il mondo, stando a una diagnosi che affonda le radici già in Lukács e persino in Hegel, si è fatto non lirico, refrattario al racconto, ma il romanzo necessita in ogni caso la narrazione. E questo paradosso fa sì che l'io epico debba reagire e proprio grazie alla sua natura flessibile è in grado di farlo. In Kafka, ad esempio, reagisce attraverso lo choc, che spezza la contemplazione e svela le insicurezze del narratore stesso. In Thomas Mann mediante l'ironia di una costante riflessione che distacca il narratore dall'immersione in ciò che è narrato e in Proust tramite il commento di ciò che l'io fa, proprio mentre lo sta facendo. Questi, per Adorno, sono tre differenti modi della riflessione grazie ai quali l'io epico salva la forma romanzo dalla crisi che minaccia le arti in generale.

5. *Conclusioni*

Né Adorno né Benjamin danno una risposta esplicita e compiuta alla questione attorno alla quale ruota la nostra interrogazione, la relazione che nella loro riflessione si pone tra teatro, romanzo e filosofia della storia. Ma è nel rapporto tra il modo nel quale i due autori trattano il tema che, crediamo, sia possibile tracciare ipotesi di lettura che ci permettono di mostrare, in controluce, l'immagine del moderno e del suo tramonto quale appare ai due filosofi tedeschi

9 Ho usato questo esempio in Farina (2020, 198-99).

attraverso il teatro e il romanzo. Per entrambi, seppure da prospettive diverse, il romanzo si identifica con la soggettività o trova in essa il suo vero e proprio principio estetico e formale. Questa soggettività è osservata da Benjamin, nei terribili frangenti degli anni Trenta del Novecento, sullo sfondo della perdita dell'esperienza, fondamento dell'epica e luogo possibile della costruzione di una comunità e della trasmissione di un sapere collettivo. Il teatro epico di Brecht appare un dispositivo in grado di uscire dalla frammentazione e di raccogliere nuovamente una collettività – il pubblico – di 'cointeressati' capace forse di risvegliarsi dalla propria condizione e di produrre, attraverso una nuova comunità politica. Ma la frammentazione del moderno finisce per abbattersi anche sulla stessa coerenza e consistenza illusoria di quel costrutto, l'io-epico, il cui patto di oggettività e illusione rappresentava, per Adorno, il principio formale del romanzo. Tuttavia, è proprio l'io-epico, pur nella estrema frammentazione, a divenire, grazie alla sua flessibilità, l'unico mezzo ancora capace di raccontare ancora il presente, oltre il moderno e la fine delle grandi narrazioni – non da ultima quella della Storia. Il contributo più attuale di Benjamin e Adorno sta proprio forse qui, nella loro capacità di vedere, attraverso le forme artistiche e la loro dialettica, quel processo attivo di ridefinizione e trasformazione dell'idea stessa di soggettività e storia, e, senza tentarne una ricomposizione, dare alla critica la legittimità e la forza di parlarne ancora.

Bibliografia

Adorno, Theodor Wiesengrund. 1979. *Note per la letteratura 1943-1961*. Torino: Einaudi.

Adorno, Theodor Wiesengrund. 2005. *Traumprotokolle*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2008. "Le affinità elettive di Goethe", trad. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1906-1922*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, 523-589. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2001. "Il dramma barocco tedesco", trad. it. di F. Cuniberto, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1923-1927*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, 69-268. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2002. "Crisi del Romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin", trad. it. di A. M. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, 159-164. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2004. "Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov", trad. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, 320-342. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2006. "Che cos'è il teatro epico?", trad. it. di E. Filippini, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico con la collaborazione di Hellmut Riediger, 352-358. Torino: Einaudi.

Campana, Francesco. 2019. *The End of Literature: Hegel, and the Contemporary Novel*. Cham: Palgrave Macmillan.

Farina, Mario. 2020. *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Cham: Palgrave Macmillan.

Gusman, Tancredi. 2009. "Trauerspiel e Tragedia nell'*Origine del dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin", *Comunicazioni Sociali*, 31, 2: 111-139.

Mittelmeier, Martin. 2019. *Adorno a Napoli*. Milano: Feltrinelli.

Szondi, Peter. 1996. *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino.

Szondi, Peter. 2000. *Teoria del dramma moderno*. 1880-1950. Torino: Einaudi.

Venditelli, Salvatore. 2015. *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*. Torino: Accademia University Press.

Tancredi Gusman is Assistant Professor at the University of Rome 'Tor Vergata'. Prior to this he was Research Associate at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. From 2017 to 2019, he led the EU Horizon 2020-funded project "Between Evidence and Representation: History of Performance Art Documentation from 1970 to 1977" and was Marie Skłodowska-Curie Research Fellow at the International Research Center "Interweaving Performance Cultures," Freie Universität Berlin. His research focuses on the history of theatre and performance practices, addressing in particular performance and documentation, German theatre and criticism, and aesthetics and theatre theories. He translated the 2014 Italian edition of Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance* and published the monograph entitled *The Harp and the Sling: Kerr, Ihering, and the German Theatre Criticism from the End of the Nineteenth Century to National Socialism* (2016; orig. Italian). Various other work includes assistant director and director, dramaturg and curator for theatres and productions in Switzerland, Germany and France.

Mario Farina is Assistant Professor in aesthetics at the Iuav University of Venice. He studied at the universities of Pavia, Heidelberg, Cologne and at the University of Eastern Piedmont. He has been a post-doctoral fellow at the University of Florence and has taught at the Academy of Fine Arts of Reggio Calabria and at the Polytechnic of Milan. His work focuses on the aesthetics of classical German philosophy and its reception in the twentieth century, especially in the context of critical theory. He has published studies on Hegel's aesthetics (*Critics, Symbol and History. The Hegelian Determination of Aesthetics*. ETS: Pisa 2015) and on Adorno's aesthetics (*Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Palgrave Macmillan: Cham 2020).

statuS Quaestionis
language text culture

Pierre Frantz
Université Paris Sorbonne

Germinal, pour un théâtre sans drame ni roman

Abstract
The analysis of the adaptation of Zola's *Germinal* by Jean-Pierre Vincent at the time of his arrival in Strasbourg (1975) gives the chance to develop several aspects relevant to the relationship between novel and theatre. From a formal point of view, we are going to see how aesthetics, asserted by Vincent and implemented by his staff, tends to take precedence over narration and dialogue and how, in the novel, aesthetics favours something that may seem foreign to theatre, descriptions. We will see how Vincent takes hold, so to speak, of the Brechtian theories on epic theatre, only to rework them from a new perspective; how his work aims at questioning the relationship between intellectuals and working class; how he challenges the ideas of representation and drama; finally, how he posits the idea of theatre work as teamwork.

1. *Introduction*

En novembre dernier, le 5, est mort Jean-Pierre Vincent et, si des hommages lui ont été rendus, je ne crois pas que l'on ait pris la mesure de l'artiste et de l'intellectuel qu'il fut, ni du rôle qu'il a joué dans le théâtre et la vie culturelle française. Le metteur en scène, le directeur de la Comédie-Française et du Théâtre des Amandiers à Nanterre, sont assez bien connus. Son parcours s'est affirmé dès les années 1970-1980 et avec les spectacles de la Compagnie Vincent-Jourdheuil, comme *Capitaine Shell*, *Capitaine Eçço* (1971), *Dans la jungle des villes* (1972), *La Noce chez les petits bourgeois* (1973), époque où s'est constituée autour de lui une sorte d'équipe de pensée du théâtre, de la philosophie et de la politique, avec Jean Jourdheuil, André Engel, Bernard Chartreux et quelques autres. Mais c'est au Théâtre National de Strasbourg et à l'école du TNS

qu'elle a trouvé sa pleine expression.[1] Lorsque Vincent est parti de Strasbourg en 1983 pour la Comédie-Française, une aventure s'est achevée et son parcours s'est affirmé alors dans une voie un peu différente, plus classique; celle d'un grand metteur en scène et directeur de théâtre. Arrivé à Strasbourg, il choisit le roman, l'épique contre le drame, et donne *La Mère de Brecht*, une pièce adaptée du roman de Gorki et *Germinal*, d'après le célèbre roman d'Émile Zola. Il choisit d'inscrire ce spectacle dans la culture et le combat politique de cette période, qu'avaient marqué les événements de mai 1968, et qui s'achevait alors: à la faveur de *Germinal*, il proposait une sorte d'utopie créative, qui a vécu de 1971 à 1983, principalement à Strasbourg, au Théâtre National où il avait été nommé en 1975. À l'occasion de la mort de Vincent, le théâtre de Strasbourg a rendu accessible une captation[2] qui permet d'avoir une idée de ce travail et qui m'a permis de rafraîchir mes souvenirs de jeunesse… Le choix d'ouvrir sa première saison à la tête du TNS, en octobre 1975 par *Germinal*, un spectacle créé à Bruxelles le 7 octobre 1975, ne pouvait manquer de surprendre le public strasbourgeois et la critique parisienne.

2. *Un roman au théâtre*

Publié en 1885, *Germinal* est pourtant le roman de Zola le plus largement présent dans la culture française. Dans ses éditions de poche, il s'en vend actuellement 180 000 exemplaires par an. Avec *L'Assommoir*, publié en feuilleton en 1876 et, sous forme de livre, en 1877 chez Charpentier, cette fresque de la condition des mineurs et des débuts du syndicalisme forme une sorte de diptyque ouvrier, à l'intérieur des Rougon-Macquart. Presque immédiatement après sa publication, *L'Assommoir* est adapté et créé le 18 janvier 1879 au Théâtre de l'Ambigu, avec un très grand succès. *Germinal* est adapté par Zola et William Busnach en 1885 mais la pièce est interdite car on y voyait la police tirer sur les grévistes. L'auteur ne manque pas de souligner la nature politique et seulement politique de cette censure (Zola 1885, 841):

1 Vincent fut le directeur du TNS de 1975 à 1983.

2 Vincent, Jean-Pierre, Rabinovsky, Maté. 1976. *Germinal*, 2 parties, production FR3 Strasbourg, diffusion sur FR3 le 01.05.1976 et le 08.05.1976, archives INA.

Et tout de suite j'insiste sur le caractère absolument politique de la querelle qui nous est faite. Rien de contraire aux mœurs n'a été relevé dans la pièce. On nous a condamnés uniquement parce que la pièce est républicaine et socialiste.

Le drame, en cinq actes et douze tableaux, est alors édulcoré et représenté, contre l'avis de Zola,[3] le 21 avril 1888, au Châtelet, et à Bruxelles, au théâtre Molière en 1889. La critique est sévère; Francisque Sarcey, qui refuse au romancier le talent de dramaturge, écrit (2012):

C'est précisément parce que M. Zola écrit au théâtre comme il fait dans le roman, c'est précisément parce qu'il se contente de découper en tableaux pour la scène les récits de ses livres, oui, c'est pour cela que *Germinal* nous a ennuyés.

M. Zola, voulant peindre une grève, s'imagine avoir fait merveille en jetant sur la scène cent cinquante comparses, qui crient à la fois et gesticulent. Il serait tout aussi aisé d'en mettre deux cents, trois cents. Tous ces figurants qui s'agitent me donnent tout simplement la sensation d'un spectacle assez mal réglé ; j'emportais du roman la terrifiante image d'une foule déchaînée et furieuse.

Tout cela revient à dire que les procèdes du théâtre ne sont pas ceux du roman.

En 1881, Zola publie *Le Naturalisme au théâtre*, un véritable manifeste esthétique, qui constitue l'un des textes fondateurs du théâtre moderne, même si son importance est parfois minorée ou carrément déniée par les critiques comme Sarcey. Il y formalise une technique d'écriture du théâtre, nouvelle et proche du récit romanesque, caractérisée par le montage de tableaux. C'est dire à quel point, dans sa réflexion et dans son œuvre, les deux questions du théâtre et du roman sont déjà historiquement et esthétiquement nouées, peu de temps avant le moment où l'auteur écrit et publie *Germinal*. L'histoire que raconte Zola se déroule de mars 1866 à avril 1867 et inscrit la mémoire des grandes grèves du Second Empire, mais en vérité, à la date où il compose son roman, Zola s'est inspiré directement des luttes ouvrières de la Troisième République, celles de 1880-1884, comme l'atteste le dossier préparatoire de *Germinal*, formé de plusieurs articles de journaux, de plus de cent pages de notes prises directement par l'auteur au moment de sa visite des mines d'Anzin. Le paysage

3 Cfr. note de Colette Becker in *Zola 2000*, 6.

syndical et les luttes politiques entre les socialistes et les anarchistes (Souvarine, dans le roman) appartiennent bien à cette seconde période. Le spectacle strasbourgeois de 1975 creuse un second décalage. Même s'il y a encore des mines de charbon en activité dans le Nord, en 1975, et une activité syndicale forte, la classe ouvrière, pour les Alsaciens comme sur le plan national, ce sont plutôt les travailleurs de l'automobile: le textile et les mines de potasse d'Alsace sont dans un déclin irréversible et c'est la grande usine Peugeot qui, à Mulhouse, est devenue le fleuron de l'industrie alsacienne. En France, la mine occupe déjà, en 1975, la place du souvenir, celui des grandes grèves insurrectionnelles de 1948, qui marquent le début de la guerre froide, celui des grèves de 1963. Bientôt on verra les mines du Nord, du Pas de Calais et de Lorraine fermer leurs portes. Plus qu'une réalité, la mine est déjà devenue un mythe ouvrier. On est donc fondé à se demander de quoi parle exactement *Germinal* à ce public cultivé, alsacien et allemand, qui fréquente le Théâtre National de Strasbourg.

3. *Révélation analytique du mythe*

De ces décalages, Vincent et ses amis étaient, bien sûr, conscients. C'est le mythe qu'ils ont en vue, avec l'intention, non de le reprendre ou de le perpétuer mais de le soumettre à un regard "réaliste", au sens brechtien de ce mot. Le collectif TNS expose "l'idéologie zolienne, la mise en enquête moraliste et policière de la classe ouvrière par un romancier naturaliste-bourgeois." Il en donne les lignes de force, les mécanismes émotionnels.[4] Dans un avertissement au livre composé par les auteurs,[5] "adaptateurs" et dramaturges qui ont collaboré à *Germinal*, Jean-Pierre Vincent constate que ce livre demeure un enjeu, "tantôt objet de scandale, tantôt monument à ex-voto".[6]

Ce travail est d'abord un travail de documentation critique. Vincent et ses camarades se sont intéressés à l'histoire, celle de la Troisième République et du mouvement ouvrier. Ils ont placé dans leur contexte les théories pédagogiques et l'idéologie morale de Zola. Bref, ils ont voulu reconstituer dans son ensemble la culture, l'idéologie et la philosophie du romancier. L'équipe dramaturgique

4 Cfr. Godard 1975.
5 Cfr. Lindenberg, Vincent, Deutsch, Blanc 1975.
6 Ibid. Quatrième de couverture.

a, en outre, exploré les rapports entre le roman de Zola et son environnement scientifique, car Zola a été marqué par le positivisme d'Auguste Comte et la médecine expérimentale, telle que Claude Bernard en a donné la théorie. Le présent de la performance, selon le metteur en scène, ne se conçoit que pris dans une relation à l'histoire que la dramaturgie doit élaborer. Jean-Pierre Vincent caractérise le projet du romancier, non pas comme un projet politique, car il lui dénie cette dimension, mais plutôt comme la recherche d'effets sensibles, visant à susciter la compassion du lecteur et son identification au malheur de la classe ouvrière. Zola n'est pas marxiste: il dresse un tableau de la condition de vie des ouvriers, sans aller jusqu'à caractériser leur place dans le procès de production.

Le livre, publié après le spectacle, met en avant une dimension essentielle du théâtre à leurs yeux, celle du théâtre comme travail:

> Voici encore un livre autour d'un spectacle. Irritera-t-il encore une fois ceux qui se refusent à reconnaître le théâtre comme travail ?[7]

Affirmer le théâtre comme "travail", c'était proclamer son appartenance au monde du travail, affirmer la productivité intellectuelle des activités qui le constituent. C'était afficher une conception brechtienne de la dramaturgie et de la mise en scène bien éloignée de notre époque, où les metteurs en scène délogent les auteurs de leur rôle pour prendre leur place. Déniée en effet par les idéologies bourgeoises, métaphysiques ou religieuses de la "création" artistique, la dimension du "travail" permet en quelque sorte d'appréhender le théâtre lui-même comme un analogon du travail productif. Cette conception correspond à celles qui ont été développées aussi bien autour du groupe Tel Quel que dans la mouvance althussérienne, encore vivace dans la décennie 1970.[8] Elle s'oppose évidemment aussi à celle qui était alors développée dans la mouvance socialiste, qui envisageait l'art comme expression.[9] Cela veut dire que la relation au roman de Zola ne saurait être celle d'une adaptation, dans la mesure où l'adaptation est la mise en relation d'une œuvre achevée avec un public. La réalisation du spectacle est une production intellectuelle et sensible, qui

7 Ibid., 5.

8 Voir, par exemple, Macherey 1966.

9 En témoignent certaines mesures prises pendant la période où Jack Lang était ministre de la culture, comme la fête de la musique.

va opérer une transformation critique d'un matériau, constitué par le roman et par les mythes qu'il active. Cela s'entend du texte, qui est le fruit d'un travail collectif de l'équipe et d'une rédaction; transformation, due à deux jeunes auteurs strasbourgeois, Michel Deutsch et Dominique Muller, qui se consacra ensuite à la dramaturgie. Cependant, la dimension collective se faisait aussi sensible dans la mise en scène, la dramaturgie, le travail des comédiens et d'un nuage de collaborateurs informels (Daniel Lindenberg, Jacques Blanc) ou plus spécialisés dans les arts de la scène (Patrice Cauchetier, Nicky Riety).

4. *L'épopée défaite*

La première "attaque" perpétrée par la troupe vise ce qui, chez Zola, est désir d'épopée. *Germinal*, on l'a souvent noté, marque l'entrée de la classe ouvrière dans la littérature. Jusqu'alors, il s'agissait bien du "peuple" et Zola est évidemment un lecteur de Michelet: on devine, dans le roman, la marque du lyrisme de Michelet. Mais ici, c'est de la classe ouvrière qu'il s'agit, non pas diluée dans le "people" mais comme une réalité spécifique, que le roman dépeint comme une réalité irréductible, à l'existence déterminée. C'est le projet naturaliste de Zola. En même temps, ce projet naturaliste est placé en tension avec un lyrisme épique, qui fait accéder la classe ouvrière à une dimension mythique. Michel Deutsch écrit (Deutsch & Muller 1975, 105):

> Zola croit écrire une œuvre épique et d'autre part, il pense pouvoir accomplir son projet, à travers la forme romanesque, à la différence des Chénier, Vigny etc... On peut rappeler pour mémoire que Zola jeune homme songeait à un poème qui devait s'appeler la chaîne des êtres.

"La chaîne des êtres", c'est une référence à une idée ancienne de la liaison des êtres vivants, qui part d'Aristote mais trouve au XVIIIe siècle, chez Leibnitz et chez le naturaliste genevois Charles Bonnet, un développement considérable. Zola envisageait de lui donner une forme poétique, analogue à celle de Lucrèce ou des poèmes descriptifs de la fin du XVIIIe siècle. Cette idée suggère une pensée de l'humanité tout entière. Et cette dimension lyrique marque profondément la culture ouvrière française.

Zola avait de la totalité de son œuvre une sorte de représentation religieuse laïcisée, dans laquelle *Les Rougon-Macquart* avaient la place de l'*Ancien Testament*, avant les *Trois Villes* et les *Quatre Évangiles*, qui devaient en quelque sor-

te parachever son œuvre (Chartreux 1975, 39). Or ce mouvement vers l'épopée, Vincent et ses dramaturges l'analysent comme relevant d'un regard extérieur et chrétien sur la classe ouvrière. Il écrit (Lindenberg *et al.* 1975, 6):

> La science doit tuer son objet pour pouvoir le disséquer ; le romantisme visionnaire tente de lui redonner vie. Il ne parvient en fait qu'à s'en donner et à en donner l'illusion.

Pour détruire l'épopée, c'est à l'épique lui-même que les dramaturges ont eu recours. La première opération consistait à détruire le drame. Dans la vulgate platonicienne et aristotélicienne, qui a fondé longtemps les théories françaises du théâtre, l'épique s'oppose au dramatique comme le récit au dialogue, la voix narrative à l'incarnation par des personnages. Une représentation épique, à la manière des adaptations au cinéma de *Germinal*, comme celle d'Yves Allégret en 1963 ou celle de Claude Berri en 1993, qui "adhéraient" à l'épopée zolienne, ne pouvait lui convenir. Seul envisageable à ses yeux, un traitement épique à la manière de Brecht ou d'Eisenstein car l'existence même du récit, porteur d'illusion et fondement du drame, devait lui paraître suspecte. Le drame ne peut porter la pensée critique, parce qu'il se laisse investir sans distance par l'émotion des spectateurs. C'est ce que pense, en tous cas, le monstre dont, chez Brecht, Aristote est le nom.[10] Comment détruire le lyrisme épique sans détruire en même temps le récit, sans escamoter la fable ? Le scénario élaboré par Michel Deutsch et Dominique Muller tentait de répondre à cette exigence: il laisse à l'arrière-plan, sans les supprimer tout à fait, les éléments qui composent la trame narrative du roman de Zola. Le roman d'amour d'Étienne Lantier pour Catherine, le meurtre de Chaval, le récit de la grève dans son déroulement, la catastrophe qui cause la mort des ouvriers et notamment des membres de la famille Maheu, qui résulte de l'attentat commis par Souvarine, sont présents seulement comme une toile de fond, comme des informations dont on a besoin pour comprendre quelque chose. Lorsque la grève s'impose, c'est un chœur en trois épisodes, entonné par les comédiens sur une musique de Karel Trow, qui la chante, plus qu'il ne la raconte. On sort carrément du drame pour une sorte de cantate disso-

10 Selon une expression d'Anne Ubersfeld, dans *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, (1996). Nous n'entrerons pas ici dans les débats plus tardifs, menés par Hans-Thies Lehmann ou Florence Dupont.

nante. La distanciation par la chanson, si fréquente dans le théâtre de Brecht, est ici poussée jusqu'au point où toute émotion est sacrifiée, comme ce fut si souvent le cas chez les épigones français de Brecht. La mine elle-même est absente. Tout juste une trappe peut-elle s'ouvrir dans le plateau mais, si bien sûr ce monde d'en-dessous peut faire penser à la mine, la présence de celle-ci sous le plateau n'est réellement suggérée qu'une fois dans la pièce.

5. *La description*

Il serait juste de dire que le spectacle ne raconte que dans la mesure où il décrit. C'est une sorte de tableau des mœurs et des malheurs des mineurs dans les corons. Pourquoi et comment décrire? La première raison tient à la pensée de Zola lui-même. Chez lui, la description est à la fois une mathesis, mimant une attitude scientifique du descripteur, comme chez Jules Vernes, et, différemment de Jules Vernes, un principe d'explication fondé sur une épistémologie déterministe. Les êtres sont en partie déterminés par le monde dans lequel ils sont situés. Les mises en scène anciennes avaient tiré parti de la prolifération décorative "réaliste" or, le spectacle de Vincent choisit à l'inverse la pauvreté du décor. Une table et quelques bancs qui servent à tous les usages successifs, un mur de briques au fond, qui ferme la scène : aucun imaginaire ne vient prolonger la scène au-delà du fond. Celle-ci est tout en longueur et les personnages s'y disposent comme pour former une frise ou un bas-relief. Seuls quelques objets accessoires : une cafetière, des bols et les lanternes des mineurs. Le spectacle est très peu éclairé. Parfois les personnages seuls reçoivent la lumière et semblent surgir de l'obscurité, du néant. Les bassines pour le bain. Cette réduction à la pauvreté est évidemment beaucoup plus parlante que le foisonnement décoratif. La dimension narrative, épique au sens brechtien, étouffe de ce fait le drame lyrique et permet une sorte de mise à plat des tableaux de mœurs qui forment le spectacle. Certains transferts métaphoriques sont opérés, comme le travail de criblage (le tri des morceaux de charbon), confié aux femmes est transposé: les femmes, penchées en avant vers le sol, éventrent et trient des sacs de kapok ou de filasse au lieu de charbon. Des scènes-tableaux, étirées dans le temps, sont juxtaposées. Leur unité n'est pas narrative mais elle tient à l'activité qui est montrée. Deux exemples, empruntés à des scènes

du roman. Le premier, la scène du lavage des mineurs qui remontent de la fosse : les femmes remplissent des baquets, les mineurs se mettent nus et les femmes les frottent énergiquement avec des éponges. Leur peau et leur corp portent la marque noire du travail et elle ne s'enlève pas sans mal. Seul le héros, parce qu'il vient de Paris, a de la peine à se nettoyer les mains. Les corps sont nus, au fond de la scène. Quand c'est au tour de Maheu, sa femme fait sortir les autres. La pudeur du héros laisse place à la possibilité du désir. Il entraîne sa femme. Le corps est ainsi présent et l'amour est lui-aussi présenté sans fioritures, comme un besoin du corps au même titre que les autres besoins. Même si le couple Maheu offre l'image d'une conjugalité heureuse. Second exemple: la scène de l'estaminet et de la fête, de la ducasse, comme on dit dans le Nord. Une musique lourde de danse foraine. La Mouquette danse toute seule. Les personnages autour d'elle, dont pas un ne rit ou ne plaisante. Des chopes de bière sur la table en bois. Une forme très particulière de solitude: on voit une collection d'êtres qui forment un degré zéro de la communauté. L'idée même de fête se trouve en quelque sorte réduite. On peut se demander si la mise en scène évoque aussi (et dans quelle mesure) la fête de L'Humanité, avec ses tentes, ses bancs de bois, car cette fête a joué et joue, aujourd'hui encore, un rôle si puissant pour la classe ouvrière française. Ces tableaux sont séparés par quelques scènes de conversation, généralement assez brèves et où il n'y a ni véritable discussion, ni dialectique argumentative, mais simplement la présence des arguments ou des opinions. Ces discussions sont évidemment masculines et réunissent Étienne et Prichard, le délégué de l'Internationale Socialiste, Souvarine, qui représente les anarchistes russes, ou le patron du café, mineur licencié, forte tête et méfiant devant l'idée de la grève. Il n'y a (hélas) aucun risque de voir un spectateur s'enflammer de passion car là encore, l'engagement émotionnel du spectateur est délibérément empêché.

La "pensée descriptive" dans ces tableaux est aussi présente dans le *gestus* mis en œuvre par les comédiens, au sens brechtien du terme. L'écueil prévisible de ce genre de tableau de mœurs était évidemment une forme de pittoresque ouvrier ou de folklore nordiste. Zola y cède parfois, mais le spectacle strasbourgeois l'évite très soigneusement. Le réalisme naturaliste est ici finement mis à distance. Présent, mais nullement dominé par la volonté d'illusion. Au contraire: c'est même l'un des paradoxes du spectacle d'avoir choisi un roman naturaliste pour le soumettre à un traitement qui le déconstruit

totalement. Dans toutes les occasions qui auraient pu conduire à cette forme de réalisme pittoresque, les comédiens empêchent un fonctionnement de ce genre. Dans la scène de la ducasse, La Mouquette, qui a mis comme les autres ses habits du dimanche, danse au son d'un faux cancan. Elle esquisse, suggère seulement le cancan en levant, retroussant juste un peu sa robe, danse seule et sur place. On pense à la célèbre pièce de Ravel dans laquelle la valse n'est reprise que pour être décomposée, éparpillée comme Miro le fait d'une cuisine. La rangée des hommes, devant leur bière, se lève sans la boire. Les gestes du travail, quotidiens, comme allumer la lampe avant de descendre, revêtir la tenue du travail ou se dévêtir, ne sont pas pris dans un fil narratif, mais détachés. Le *gestus* répond à sa définition brechtienne, celle d'une caractérisation plus sociale qu'individuelle, dans laquelle il n'y a pas de geste isolé mais geste inscrit dans une séquence type assumée par le comédien qui en est le créateur. On repère encore un *gestus* chrétien: Zacharie revient portant dans ses bras le corps de son frère et formant une sorte de Pietà laïque, mais cette image est narrativisée et non montrée.

L'écriture du dialogue est tout aussi révélatrice de l'intention anti-naturaliste des auteurs. Certaines répliques relèvent d'un sociolecte schématique : l'ingénieur Négrel, pour obliger les mineurs à boiser les galeries de mines au fur et à mesure de leur avancée dans le filon mais aussi, simultanément, pour éviter de payer des ouvriers chargés de ce boisage, contraint les mineurs sous menace d'amendes, à étayer eux-mêmes les galeries. La productivité baisse un peu, et avec elle, le salaire des mineurs puisqu'ils sont payés à la quantité de houille extraite. Il dit : "On va leur payer le boisage à part. C'est le prix de la civilisation". Parole stéréotypée de petit bourgeois. Ou bien la Maheude: "Les chanteuses ça donne des maladies". Souvent les répliques sont découplées: "La Maheude: Tu vas te marier" ; "Philomène: Je préfère rester debout".

Aucun des personnages ne parle avec un accent ou n'utilise un langage qui serait mutilé par l'appartenance ouvrière et le manque d'éducation. Étienne est celui qui lit, mais les autres ouvriers n'ont pas de décalage de parole. Leur langue s'incarne bien dans le comédien mais pas dans le personnage. Celui-ci est montré à distance. La langue mime celle de Zola. Elle la reprend parfois dans ses aspects les plus lyriques, mais le lyrisme est alors refroidi, et glacé, comme ânonné. Les dialogues n'ont pas lieu car les personnages ne s'adressent pas les uns aux autres directement. Ils ne se regardent pas.

6. *La mise à distance*

Le premier procédé d'épicisation (au sens Brechtien) du discours consiste à intégrer à la parole des personnages un discours qui n'est pas d'eux. Jamais la parole n'est action sur l'autre. Dire n'est jamais faire. "Hélas, les yeux clairs de Catherine dans les bras de Chaval t'étouffent". Dans une langue très poétique et élaborée, même quand ils sont censés s'adresser à un autre protagoniste, les personnages semblent souvent commenter l'action plutôt que d'agir. Des formules sont répétées de manière récurrente, comme "Il nous faut du pain. Qu'allons-nous manger?", surtout par les femmes, mais elles ne sont pas censées recevoir de réponse.

Enfin la présence permanente d'une voix narrative ou discursive vient parasiter la pièce, rappelle le roman et maintient en permanence la distance épique. Cela est réalisé de deux façons. D'abord c'est un personnage, dès le début, qui tient un discours. Un médecin, joué par Jean Dautremay, tient sur les mineurs un discours d'anthropologie médicale, censé nous rappeler l'influence de Claude Bernard sur Zola (Talbot 2008, 5):

> Si vous trouvez en chemin un homme de taille inférieure à la moyenne, des cheveux courts et souvent clairsemés, un homme à la face large, épanouie, sans expression, sans mobilité, d'un teint bistre et blafard, maculé en une foule d'endroits, principalement sous le nez, les tempes, de taches bleuâtres, irrégulières, les unes rigoureusement linéaires, les autres ponctuées, un homme trapu mais fortement constitué, le bassin évasé vers le bas. Si vous croisez un tel homme, vous pouvez dire hardiment que vous avez rencontré un houilleur.

La caractérologie de Lavater est devenue ici un instrument de description médico-sociale et le discours du médecin, didactique, écouté par des interlocuteurs silencieux, crée ce recul, cette mise à distance de l'histoire. Le médecin dénonce l'abrutissement de la classe ouvrière par l'alcoolisme. On a ici un exemple de la façon qui "pense" la mise en scène. La forme narrative renvoie au discours et à l'imaginaire de Zola, sans y adhérer mais sans les caricaturer. La distance critique établie place le spectateur devant le médecin et sa parole, le spectateur ou l'intellectuel, formé dans la célèbre université de Strasbourg, qui n'est distante du TNS que de 300 mètres, cette université où Georg Büchner avait étudié la médecine en 1831, et qui conservait dans sa morgue les corps suppliciés qu'un médecin nazi faisait venir du Struthof. Le naturalisme "médical" de Zola est ici démasqué et le spectacle dit alors l'impossibilité du discours sur le prolétar-

iat. C'est à l'évidence à la scène du médecin dans le *Woyzeck* de Büchner, que Vincent et Engel venaient de monter au Palace à Paris, en 1973, que l'on doit penser. On songe à la célèbre phrase de Victor Hugo, à la chambre des députés, qui a suscité l'hilarité des imbéciles et des bourgeois, "la misère est une chose sans nom". Le populisme de Zola, relu par Jean-Pierre Vincent, renvoyait à cette aporie: comment parler du prolétariat sans en posséder le concept. Et sans doute, en 1975, le marxisme léninisme, dénoncé par le personnage de Souvarine dans la pièce, était la science alternative à la médecine, dont le manque était pointé chez Zola.

Ce spectacle (dont les auteurs ont semblé pressentir l'échec, car ils ne sont jamais revenus à cette forme) a pourtant marqué comme une provocation salutaire l'arrivée de Jean-Pierre Vincent à Strasbourg. Si Jean Jourdheuil, son premier associé dramaturge metteur en scène, a voulu choisir son propre chemin et n'a pas suivi Vincent à Strasbourg. Ce dernier a réuni pourtant dans la capitale alsacienne une troupe, informelle, d'acteurs brillants: la distribution réunissait les meilleurs acteurs français des années 1970-1990[11] et des intellectuels, dramaturges et auteurs. Certains comme Bernard Chartreux sont restés longtemps des collaborateurs de Vincent. Le règne du metteur en scène, qui s'instaurait s'est trouvé ainsi contrarié par celui-là même qui pouvait l'incarner plus qu'un autre, défait par le travail de troupe, d'équipe. Sans doute une forme d'utopie animait ce groupe d'artistes. Tout s'est passé comme si cette fausse "adaptation"[12] de *Germinal* avait servi précisément à dessiner les contours d'une impasse post-dramatique. Ce spectacle a constitué en somme une sorte d'hapax, d'expérience des limites du théâtre, comme Tristan, Pelléas ou Salomé dans l'écriture de l'opéra. Après lui, le metteur en scène ne pouvait que changer de chemin.

11 Jean Badin, Claude Bouchery, Philippe Clévenot, Christiane Cohendy, Jean Dautremay, Evelyne Didi, Yves Ferry, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Laurence Mayor , Alain Rimoux, Laurent Sandoz, Jean-Jacques Scheffer, Jean Schmitt, Hélène Vincent.

12 "désadaptation" dit Armelle Talbot (2008).

Bibliographie

Chartreux, Bernard, Lindenberg, Daniel, Vincent, Jean-Pierre, Deutsch, Michel, Blanc, Jacques. 1975. "Après Germinal." In *Germinal, Projet sur un roman*, Paris: TNS Christian Bourgois éditeur.

Deutsch, Michel, Muller, Dominique, Lindenberg, Daniel, Vincent, Jean-Pierre, Deutsch, Michel, Blanc, Jacques. 1975. "Chutes, Bandes" In *Germinal, Projet sur un roman*, Paris: TNS Christian Bourgois éditeur.

Godard, Colette. 1975. CRÉATION À STRASBOURG "Germinal", par le collectif T.N.S. , *Le Monde*, 1er novembre. https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/11/01/creation-a-strasbourg-germinal-par-le-collectif-t-n-s_3101736_1819218.html (consulté le 30/04/2022).

Lindenberg, Daniel, Vincent, Jean-Pierre, Deutsch, Michel, Blanc, Jacques. 1975. *Germinal, Projet sur un roman*. Paris: TNS Christian Bourgois éditeur.

Macherey, Pierre. 2014 (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : Maspero.

Sarcey, Francisque. 2012. "Sur une adaptation théâtrale de Germinal." *Revue Secousse*, 7, Éditions Obsidiane.
https://www.revue-secousse.fr/Secousse-07/Carte-blanche/Sks07-Sarcey-Germinal.pdf (consulté le 30/04/2022).

Talbot, Armelle. 2008. "Le théâtre à la périphérie du roman: 'Germinal' d'après Émile Zola". In *L'adaptation théâtrale et la réécriture: expérimentations scéniques et puissances de contestation*, Véronique Bontemps; Équipe d'Accueil « Textes et cultures », Université d'Artois, Arras. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01357100 (consulté le 30/04/2022).

Zola, Émile. 2000. *Germinal*, Paris : Édition Le Livre de poche.

Zola, Émile (1885). "Germinal", article de l'auteur paru dans *Le Figaro*, 29 octobre, in Id., *Œuvres complètes*, Montréal : éditions nouveau monde, 2005, [tome 12].

Pierre Frantz è professore di letteratura francese all'Università Sorbonne di Parigi. È specialista di teatro e storia delle idee estetiche del XVIII secolo. Tra le sue pubblicazioni si ricordano *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, (Paris, PUF, 1998), *Le Siècle des théâtres, Salles et scènes en France, 1748-1807* e la sua monografia su *Beaumarchais* (Atlande 2004) oltre che numerosi articoli ed edizioni critiche (Lesage, Talma, Beaumarchais, Chénier, Mercier) tra cui, in corso, le edizioni delle opere estetiche e teatrali di Diderot e del teatro di Voltaire.

statuS Quaestionis
language text culture

Vincenzo De Santis
Università degli Studi di Salerno

Mostrare e dire Sade. *Le 120 Giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò

Abstract

"Imperious, passionate, angry, exemplary in everything": this is how a Dutch periodical comments on Vasilicò's Sade right after the show in Amsterdam in 1973. Performed for the first time at the Beat 72 theatre in 1972, Vasilicò's theatrical adaptation of Sade's novel *Les 120 Journées de Sodome* is an essential turning point for the "cantine romane": this show was a sort of initiation that eventually "projected" 1970s Italian avant-garde "on an international stage". From Bartolucci to Roland Barthes, Vasilicò's Sade arouses great critical interest, which essentially focuses on the political and philosophical significance of his adaptation, on the performance of the actors, on the scenography and above all on the use of lights. If the relationship between Vasilicò's play and Sade's novel has been investigated from the point of view of the construction of the scenes, the relationship with Sade's language has been less scrutinized by critics. When Vasilicò started working on his play, Italian translations of Sade's work were in short supply. In addition to the edition introduced by Luigi Bontempelli and in very low circulation, there was the shy version by Adriana Klyngly which diluted Sade's lexicon to the limits of censorship. While those translations dilute and dissimulate, by exposing it through the performance and concentrating it in his script, Vasilicò unveils Sadian aesthetics for the Italian public: starting from the script published in 1973, this research intends to analyse the relationship between Sade's language and the theatrical language adopted by Vasilicò in his *120 Days*, both from a textual and a visual point of view.

1. *Introduzione*

[L]e théâtre est d'abord un lieu d'où l'on voit (theatron) et d'où l'on entend des corps durant un laps de temps donné. C'est encore un lieu où des corps manifestent à d'autres corps des paroles, des signes discursifs ou physiques, où ils sont en mouvement, où ils parlent, chantent à l'intérieur d'un espace qui fait système (Biet 2019, 303-304).

Rappresentato per la prima volta al teatro Beat72 il 16 novembre 1972, in cartellone per le ore 21,[1] l'adattamento di Giuliano Vasilicò del romanzo di Sade *Les 120 Journées de Sodome* rappresenta una svolta fondamentale per il "Teatro delle cantine romane", costituendo una sorta di "battesimo" che ha "proiettato" l'avanguardia italiana degli anni Settanta "sulla scena internazionale" (Cinaglia 2000: 192),[2] vista la risonanza europea della tournée. Grazie al copione e alla sinossi delle scene pubblicate da Vasilicò dalla rivista *Sipario* (1973)[3] e ad altri materiali fotografici e video, nonché a testimonianze dirette, Fabrizio Crisafulli propone un'analisi dettagliata dello spettacolo nella sua documentata monografia (2017), in cui offre anche una ricostruzione della sua ricezione italiana, che si concentra essenzialmente sul significato politico e filosofico dell'adattamento, sulla performance degli attori, sulla scenografia e soprattutto sull'uso delle luci e dei suoni. Lo spettacolo di Vasilicò è stato studiato dal punto di vista della costruzione e della successione delle scene, ma il rapporto con il testo di Sade è stato poco esaminato in sede critica. A partire dal copione pubblicato nel 1973, intendo analizzare dal punto di vista testuale e visivo la relazione tra il linguaggio di Sade e il linguaggio teatrale adottato da Vasilicò nelle sue *120 Giornate*.

2. *Dal romanzo alla scena: "metafisica visione di inseguimenti e di terrore"*

Nella rappresentazione, la trama principale del romanzo è ridotta al minimo, al punto che Elio Pagliarani scrive in *Paese sera* il 17 novembre del 1972 che lo spettacolo "non ha svolgimento, è chiuso metafisicamente". Questa chiusura della trama si incarna in una chiusura dello spazio, motivata anche dalle contingenze della rappresentazione, avvenuta appunto nei locali claustrofobici del Beat72. Cesare Massarese descrive infatti gli effetti degli spazi sullo spettatore, ricordando un "'piccolo antro', un 'corridoio' e, ancora, 'tre vani in successione, ad arcate', definiti come 'frammenti descrittivi di una sorta di spazio iniziatico' in cui le ventuno scene si snodano in un 'buio totale solcato da fasci lumi-

1 *Il Dramma*, 49 (1973). Lo spettacolo fu replicato anche la stagione '73-'74, (Cappelletti 1981, 59), poi in vari teatri italiani e stranieri, infine ripreso all'Argentina nel 2002 (*La Repubblica*, 18 dicembre 2002).

2 Sul teatro delle cantine romane, cf. Carandini 2012.

3 Vasilicò 1973, 54-60, tutte le citazioni del copione sono tratte da questa stampa.

nosi'" (2009, passim). La chiusura degli spazi richiama le geometrie asfittiche del castello di Sade, e anche la riduzione del numero dei personaggi – vengono conservate solo una narratrice, un libertino, alcune vittime e i "maschi" – rispetta le proporzioni aritmetiche dell'organizzazione sadiana delle orge, in un rapporto di uno a quattro per le figure conservate. Effetti visivi ed effetti sonori concorrono a una vera e propria aggressione della platea, di cui l'entrata in scena del Duca – trasportato dallo schiavo-amante su di un carrello verso il proscenio, tra "squarci violenti di illuminazione" e "fragore di motori" (Margiotta 2013, 229)[4] – costituisce un chiaro esempio.

Lo spettacolo delle *120 Giornate* si situa in un continuum tra modalità mimetica e modalità diegetica, con uno "spostamento di accento", per riprendere la terminologia brechtiana di Piermario Vescovo, verso la diegesi (2011, 195-223.). La performance consiste in una serie di quadri animati che sintetizzano e trasfigurano, come sorte di emblemi mobili, l'immagine d'insieme del romanzo. I quadri – Vasilicò le definisce anche scene, molti critici dell'epoca, anche stranieri, preferiscono usare il termine quadro – si alternano con i monologhi di alcuni personaggi, e con il coro delle vittime che pronunciano l'ultima volta il proprio nome, in un dramma in cui la dimensione testuale è quanto mai ridotta (Crisafulli 2017, 55-75).

Rispetto al vasto e complesso affresco incompiuto delle *120 Journées*, Vasilicò confonde gli eventi presenti nella cornice con quelli raccontati dalle narratrici, ed elimina ogni riferimento alle storie incastonate nel testo di Sade. La narratrice riporta al pubblico gli eventi che invece nel romanzo si svolgono di fronte ai suoi occhi: nel romanzo le narratrici narrano storie atte ad eccitare i libertini, qui i due piani della narrazione si fondono in un unico insieme, dove la progressione dell'intreccio è soppiantata da un'estetica del frammento e del montaggio, non estranea al romanzo incompiuto di Sade, e dove il destinatario del racconto diviene il pubblico, presso cui si intende suscitare un effetto di repulsione opposto all'eccitazione dei quattro libertini destinatari dei racconti nel romanzo.

Dal punto di vista quantitativo, l'elemento visivo-spettacolare risulta indubbiamente preminente, anche perché solo raramente gli attori prendono la parola. Al punto che, come nota il critico di *Ora zero*: rivista teatrale d'avanguardia nel 1973, il "copione", estremamente breve, "offre il pretesto per uno spettacolo di du-

4 Sul *Nuovo Teatro in Italia* cf. anche Visone 2010 e Valentino 2015. Su teatro e romanzo in questo contesto, si veda Marchetti 2019.

rata normale ma consta soltanto di otto cartelle dattiloscritte". Più precisamente, lo spettacolo dura circa un'ora, a fronte di un testo particolarmente succinto, come sottolinea anche il critico della rivista *Raison présente* nel 1973 (28, 116).

Nello spettacolo, gran parte di ciò che in Sade è affidato alla descrizione e all'analisi, appare invece sintetizzato in una "metafisica visione di inseguimenti e di terrore" (Vasilicò 1973), che dà origine a una successione di quadri, immagini, suoni più che a un vero e proprio sviluppo diegetico. L'aggettivo metafisico, utilizzato da Vasilicò e dal critico Pagliarani di Paese sera, è strettamente legato all'effetto claustrofobico ricercato dal regista, favorito dagli spazi sotterranei del Beat72 in cui lo spettacolo si svolge, secondo una sorta di fedeltà per astrazione all'atmosfera del testo di Sade.

3. *I limiti del linguaggio e i limiti del teatro*

Secondo Philippe Roger, la coesione della scrittura sadiana si basa sulla sovrapposizione perpetua tra rivolta ideologica e rivolta contro il linguaggio, al punto che il linguaggio diventa con lui "le nerf de la guerre idéologique" (Roger 1976, 190). All'oltraggio contro "le langage classique" e la "police des idées" (ibid.) corrisponde quindi un rifiuto di aderire a codici espressivi ed enunciativi che comporta, come osserva Béatrice Didier, un rifiuto del Cielo che può essere solo "violent, fondamentalement contestateur" (1976, 193).[5] La critica ha insistito sul carattere visivo della scrittura sadiana (Barthes 1971, 32; Belaval 1976, 16; Baudry 1997, 290). Secondo Barthes la parola possiede in Sade un carattere essenzialmente "dénotatif", segnato da una ricerca dell'esatto la cui "prouesse linguistique" si avvicina alla precisione "ordinairement réservé[e] au langage des sciences", e soprattutto alla medicina.[6] In altri termini, il pornografico costituisce per Sade il codice di una riflessione sull'essere umano, sulla sua etica, che l'autore formula a partire da una sorta di stupro della lingua (Michael

5 Come fa notare Patrick Wald Lasowski a proposito di tutto il discorso pornografico dell'Illuminismo, le volgarità così orgogliosamente esibite non sono gli strumenti di una vuota e ossessiva "recherche du plaisir", ma sono ancora, e ancor più in Sade, "un geste d'outrage et de provocation à l'encontre du Ciel" (2000, I: VIII).

6 Barthes 1971: 38. Sul rapporto tra scienza e linguaggio in Sade, cf. Paschoud e Wenger 2012; Kozul 2015; McMorran 2015.

1989). Il "discorso pornografico" (Paveau 2014) diventa così il luogo per testare i limiti del linguaggio, proprio come nei drammi sadiani, "i materiali osceni sono strumenti che l'autore usa per testare i limiti del teatro" (Wynn 2002, 139). Come sottolinea il critico della *Raison présente* in seguito alle rappresentazioni francesi del 1973, l'eredità teorica di Artaud – che peraltro aveva ipotizzato uno spettacolo tratto da "Un Conte du Marquis de Sade, où l'érotisme sera transposé, figuré allégoriquement et habillé, dans le sens d'une extériorisation violente de la cruaté et dissimulation du reste" (Artaud 1939, 119) – appare particolarmente evidente nella volontà manifesta di aggredire lo spettatore, al punto di "svegliarlo" (1973, 28, passim).

Vasilicò sembra conferire al suo spettacolo funzioni analoghe a quelle che Sade attribuiva al linguaggio, proponendo una riflessione sui rapporti di forza all'interno della società contemporanea, per "pietrificare una situazione in cui il potente opprime e il debole geme e mostrare come proprio dalla sottomissione del debole il potente accresca le sue energie. Lo spettatore dovrà poi giungere da solo alle conclusioni che si merita", come osserva lo stesso regista sulla rivista *Sipario* nel 1973. In altri termini, si potrebbe parlare di un esempio di traduzione intersemiotica (Jacobson 1966, 57) in cui l'elemento spettacolare è chiamato sostituirsi al discorso sadiano del libro. Proprio di traduzione, parla anche Paolo Emilio Poesio di *La Nazione* all'indomani dello spettacolo: secondo Poesio, Vasilicò avrebbe "tradotto il linguaggio" di Sade "mediante l'espressione fisica degli attori". Nei primi anni Settanta al Beat72 Vasilicò "va sperimentando una scrittura scenica che sia corpo 'visivo' della tessitura percettiva contenuta nelle maglie di romanzi estremi, anch'essi tentativo d'una narrazione che esprima la complessità dei corpi più che il loro agire in una storia plausibile" (Massarese 2009, passim). Riflettendo sui ruoli del suo dramma tre anni dopo lo spettacolo del 1973, il regista parla della rigidità che li caratterizza, rigidità che richiede

> un'immedesimazione "cosmica" nella gestualità della propria classe, nel proprio urlo e nella propria fuga, fino a divenire Urlo e Fuga e niente altro, Vittima meccanica che emette quei segni dopo essere stata caricata. Ma le vittime si muovono in formazioni simmetriche, esteticamente irreprensibili (de Sade è un grande esteta) e la consapevolezza di offrire, nonostante tutto, uno splendido spettacolo, dà loro quella strana e a rigor di logica immotivata luce di orgoglio, anche nel momento dell'estremo sacrificio. (1976, 69)

Per Vasilicò, la trasposizione di un romanzo è "un viaggio all'interno dell'universo del testo stesso, universo i cui elementi non sono da considerarsi solo

la "storia" e le situazioni che propone, ma anche il contesto sociale, culturale politico in cui esse sono inquadrate, la vita dell'autore e la vita del testo stesso attraverso le varie epoche". (Ibid.) Centrale appare infatti, nella volontà esplicita di Vasilicò di conferire nuova forma al testo sadiano, il ruolo del gesto inteso come segno linguistico, come geroglifico, per riprendere la terminologia di Artaud, autore fondamentale per il teatro sperimentale di quegli anni e a cui lo spettacolo è associato dalla stampa francese.

Dati visuali e fonici – e la ricezione contemporanea, sulla scia anche di quanto osservato dall'autore stesso attorno al suo spettacolo, sembra rendersene pienamente conto – sono chiamati a trasporre, in una forma altra, il linguaggio di Sade, o ancor meglio a trasporre sulla scena l'effetto che tale linguaggio ha sul lettore. Un simile esperimento presuppone una profonda conoscenza del testo sadiano e dei dispositivi stilistici di cui si intende proporre una variante efficace sulla scena. La costruzione dei quadri e il loro rapporto sono valsi allo spettacolo, comunque ricevuto positivamente, alcune critiche, che lo accusano di monotonia e ripetitività. Più che di un difetto si tratterebbe tuttavia di una precisa scelta estetica, legata all'esperienza di lettura del romanzo di Sade e che dimostra una piena assimilazione del discorso pornografico.

3.1 *Ripetizione e violenza*

Caratteristica essenziale delle *120 Journées* e più in generale del corpus sadiano, la ripetizione regola lo schema narrativo dell'opera originale, in cui gli orrori e le perversioni delle storie secondarie e la descrizione delle torture che accompagnano le orge sono essenzialmente una serie di variazioni su un numero ridotto di temi. "La violenza si ripete, infinita e automatica..." commenta Vasilicò la scena *Le rane*, che rappresenta nel suo spettacolo, "la routine della tortura e dell'orgia". Vasilicò è pienamente cosciente dell'importanza della ripetizione nello stile di Sade, ed è proprio un effetto analogamente disumanizzante che intende riprodurre sulla scena. A proposito della lingua di Sade, Roland Barthes ha parlato giustamente di una sorta di violenza metonimica: "il juxstapose dans un même syntagme des fragments hétérogènes, appartenenant à des sphères de langage séparées par le tabou socio-moral. Ainsi de l'église, du beau style et de la pornographie" (Barthes 1971, 38), frammenti eterogenei dalla cui sequenza si deduce la progressione diegetica. Tale progressione sfocia nelle *120 Journées*

in un crescendo di perversioni, secondo un meccanismo infernale che procede dalle passioni semplici alle mortali e in cui la ripetizione e la ripresa assumono un ruolo essenziale. Vasilicò recupera il medesimo movimento che conduce al massacro finale ma concentra nei singoli quadri atmosfere e immagini che nel romanzo erano spesso oggetto di ripetizione o riformulazione.

La ripetizione, che assicura il funzionamento del sistema-Sade (che Vasilicò definisce "nostro sistema"), è presente sul palcoscenico grazie agli attori che accompagnano i monologhi, imitando meccanicamente i gesti dei personaggi parlanti, oppure, come con la narratrice nel primo quadro, battendo il tempo "delle esaltate descrizioni" (Vasilicò 1973).

Proprio sulla meccanica ripetizione del gesto del carnefice insistono sia Vasilicò sia Giuseppe Bartolucci a margine dello spettacolo (Sinisi 1983, 109). Questo gesto, costantemente sospeso nella sua esecuzione finale, che rinvia alla "immutabilità della condizione umana descritta da Sade. La ripresa in crescendo, che regola il rapporto di progressione della trama sadiana e le variazioni sul tema nelle storie secondarie, è ripresa nello spettacolo in forma stilizzata, tramite una tecnica che il regista definisce a proposito delle danze come "crescendo" e "raddoppio" (Vasilicò 1973). I quadri, comunque giustapposti secondo un principio più evocativo che diegetico, propongono così come le novelle situazioni analoghe che variano tuttavia per l'intensità dell'orrore:

Minuetto delle bambole
Trasformate in bambole di cera, le vittime vengono fatte danzare, trasportate su carrelli: un minuetto che si fa fare ai morti! Immedesimate nella loro essenza di oggetti, le vittime irradiano, per i loro occhi sbarrati, una immotivata luce di orgoglio.

Minuetto delle vittime
Nei campi di concentramento i condannati venivano fatti danzare nudi prima del massacro... Ma qui è anche la visualizzazione del "crescendo" attraverso il "raddoppio" della danza: le vittime, tutte insieme, eseguono il minuetto presentato prima dal despota. In questo secondo intenzionale ritorno all'Epoca e alla sua Musica c'è lo sforzo di immedesimarsi nella "nostalgia" del periodo storico e nella realtà poetica del tempo, per assaporarne l'amaro della distanza, e la struggente relatività (come la contemporaneità cruda e angosciosa).

Strage frontale
Nella prigione di Sodoma, in qualsiasi direzione si corre, si corre verso la morte – per fuggire alla morte. Essa preme da tutte le parti, giocando. Lo "starter" è l'attore, braccio destro del despota, che ha ricevuto in una scena precedente il bacio di benvenuto: egli chiama le

vittime per nome, spingendole al macello... come un capitano che aizza i suoi ad un assalto suicida. Tutto è perfettamente organizzato! Anche il nemico fa parte dell'organizzazione...

Strage incrociata
La scena è una variazione della prima strage. L'escalation della violenza viene resa con stragi ed orge sempre più "impressionanti". Le vittime, divenuti automi, sono fatte correre verso la morte da posizioni sempre diverse. La ricerca dell'inquadratura sta qui per ricerca sadica del godimento sempre più grande, e del meccanismo sempre più elaborato.

Strage controluce
Riprendono le sanguinose orge, unica, immutabile realtà di Sodoma. La violenza stavolta è vista dalla parte dei carnefici: essi spingono le vittime gementi contro una fosforescente fornace. (ibid.: 56-58)

Vasilicò, che intende il testo di partenza come "una realtà da cui non si può mai prescindere, in quanto motivo scatenante del nostro fare teatro" (1976: 69), rivela indubbiamente una profonda conoscenza del romanzo e una grande fedeltà allo spirito dell'opera sadiana. L'analisi del breve copione pubblicato nel 1973 sulla rivista Sipario, sembra mostrare che alla fedeltà allo spirito di Sade che traspare dallo spettacolo corrisponde anche, nelle minime porzioni di testo vero e proprio – le otto cartelle di cui parla il critico di *Ora zero* – una grandissima fedeltà alla lettera del testo.

3.2 *Un'estetica del montaggio*

Il copione pubblicato nel 1973 in *Sipario* è preceduto da un saggio e da una scheda, che indica i nomi degli artisti, e si divide in due parti. La prima, chiamata "analisi delle scene", sembra confermare l'approccio sintetico della regia al testo sadiano, in cui appunto l'elemento spaziale, gestuale e più in generale visivo traspone la routine della violenza mediante la ripresa e la ripetizione – il "crescendo" e "raddoppio" di cui parla Vasilicò – secondo un movimento di giustapposizione che ricorda la sezione finale incompiuta del romanzo, costituita unicamente da una lista di torture. La seconda parte del copione, priva di titolo, non prosegue l'azione, ma trascrive il vero e proprio testo, ossia le parole pronunciate dai pochi attori parlanti. Alla fedeltà allo spirito del romanzo corrisponde qui una fedeltà alla lettera, che si concretizza in quello che potremmo definire un approccio analitico al testo di Sade. Vasilicò non traspone la trama

delle *120 Journées*, ma si limita a prelevare materiale linguistico da una decina di pagine del volume. Da un confronto serrato con il romanzo, il primo dato che emerge è il numero estremamente esiguo di passi ripresi. In realtà, a eccezione di un brano pronunciato dalla Narratrice e uno dal Duca – che mostrano comunque tratti propri del dettato sadiano, con ripresa di espressioni e locuzioni tipiche, secondo un paradigma emulativo – il resto del copione si limita a riportare fedelmente frasi o passi del romanzo, che il regista conosce nella prima traduzione italiana disponibile a cura di Luigi Bontempelli.[7]

Nella raccolta *Fare teatro: materiali, testi, interviste* (1974, 150), Dacia Maraini ricorda le *120 Giornate* andate in scena a Roma due anni prima:

> Vasilicò si limita a prendere Sade come un oggetto che fa parte ormai della nostra cultura e a illuminarlo di una cruda luce di simpatia. È un processo di identificazione il suo che attraverso la mimesi teatrale sfocia nell'oggettivazione poetica.

Negli anni Settanta, Sade faceva indubbiamente parte di una certa cultura, il film di Pasolini del 1976 ne è una riprova. Maraini parla tuttavia di "oggetto" e non di "testo". Effettivamente, alla familiarità del nome di Sade corrispondeva in Italia, quando Vasilicò inizia a elaborare lo spettacolo, una penuria di traduzioni delle sue opere. Oltre all'edizione introdotta da Luigi Bontempelli pubblicata nel 1968, con una tiratura di un migliaio di esemplari e vietata ai minori,[8] utilizzata da Vasilicò, c'era la timida versione di Adriana Klyngly, che diluiva il lessico di Sade e offriva traducenti ai limiti della censura.[9] Alla notorietà emblematica del personaggio, del mito sadiano, corrispondeva dunque

---

7 Sade, *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio*, prefazione di Luigi Bontempelli. Roma: L'Arcadia, 1968. Pubblicate per la prima volta nel 1960, le *Opere* curate da Elemire Zolla non includono invece il romanzo incompiuto. Nelle *Opere scelte* (a cura di Gian Piero Brega, traduzione di Pino Bava), pubblicate da Feltrinelli nel 1962, al posto de *Le 120 Giornate* troviamo una versione del "riassunto" preparato da Apollinaire: "eccezionalmente si è qui ricorso per il riassunto dell'opera a quello scritto da Apollinaire (1909, 30-36) che si dà in una traduzione qua e là sveltita e nello stesso corpo dei testi sadiani" (23).

8 "L'editore ne diffida rigorosamente la vendita ai minori"; "edizione non ripetibile", leggiamo nelle prime pagine del volume.

9 Sade, *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio*, traduzione di Adriana Klyngly 1970, 2 voll. Su questa e altre traduzioni del romanzo, mi permetto di rinviare al mio articolo "Traduction et pornographie", *RIEF. Revue italienne d'études françaises*, 6, 2016, https://journals.openedition.org/rief/1263#ftn75.

una limitata conoscenza reale del testo, dovuta da un lato a una censura linguistica, dall'altro alla sua scarsa circolazione. Un teatro spesso considerato come "contro il testo"[10] ha dunque qui il merito di far udire per la prima volta il testo di Sade in italiano, in un contesto editoriale dove le *120 Journées* risultano quasi sconosciute.

Nel suo studio sulla letteratura di seconda mano, Antoine Compagnon insiste sul valore semantico che possiede lo spostamento di materiale linguistico da un'opera a un'altra. Il nuovo cotesto in cui si situa il testo prelevato ne modula e influenza il senso, allontanandolo talvolta dal suo significato originale (1979, 57-65). La nozione di citazione elaborata da Compagnon spiega in modo chiaro l'operazione di Vasilicò, che infatti non riscrive Sade, ma riprende il testo dell'edizione Bontempelli, compiendo una vera e propria trascrizione, grado zero dell'intertestualità, conferendo un nuovo significato alle medesime parole, un senso legato al nuovo contesto storico. In questo caso, il rapporto tra i sessi inteso in Sade come predatorio e oppressivo, esasperazione e tracollo degli ideali dei Lumi e della Rivoluzione, diviene, secondo le intenzioni del regista, metafora dell'ineguaglianza sociale contemporanea.

Le pagine da cui il materiale è prelevato spesso non sono consequenziali e Vasilicò predilige passi contenti riflessioni o massime. Le frasi tratte da diverse parti dell'opera sono poi ricomposte, o piuttosto rimontante all'interno dei soliloqui. Emblematico di questa tecnica di riuso è il discorso di apertura pronunciato da Duclos. Organizzato in tre paragrafi, mostra chiaramente le differenti tecniche di innesto e riuso messe in atto dal regista nella preparazione del testo:[11]

Narratrice (Duclos) – Dallo stato in cui si cessa di arrossire, a quell'altro in cui si adora tutto ciò che per gli altri è causa di vergogna, non c'è che un semplice passo.
Tutto quello che prima colpiva spiacevolmente si trasforma in piacere: un eccesso ne porta a un altro e l'immaginazione mai sazia ci conduce all'unico fine.
A quale strada del vizio ci si deve essere avventurati per arrivare fino a tanto.[12]

---

10 A proposito delle Giornate, Renzo Tian afferma ad esempio che Vasilicò si sarebbe poco curato della "lettera" del testo di Sade. Cf. Carandini 2012: 101.

11 Inseriamo in nota il testo nella versione di Bontempelli seguito dal numero di pagina.

12 "E dallo stadio in cui si cessa di arrossire a quell'altro stadio in cui si adora tutto ciò che per gli altri è causa di vergogna non c'è che un semplice passo. Tutto ciò che prima colpiva spiacevolmente, ora [...] si trasforma in piacere [...].

Non è compito facile, signori, parlare davanti ad un circolo come il vostro, abituato a quanto di più sottile e delicato le lettere producano, ma la vostra benevolenza mi rassicura. Voi non chiedete che il naturale ed il vero, ed io non ho avuto altra scuola che quella impartitami dal libertinaggio, nessun'altra morale che quella imperiosa del mio desiderio.[13]
Sono disposta a fare tutte le infamie che desiderate propormi, anche se si trattasse di smembrare la natura e di sconvolgere l'universo.[14] Piromane, parricida, sodomita, non c'è delitto che non abbia commesso, lascivia cui non abbia preso parte; assassina, sacrilega, dieci volte impiccata in effige...[15] (suoni elettronici) (59).

Il primo paragrafo riprende un passo dalla giornata XXIII, in cui Curval commenta l'episodio di un perverso che amava essere degradato al punto di avere un orgasmo al momento della sua condanna al rogo. Curval insiste sulla graduale scomparsa della vergogna, ultima risorsa per preservare l'anima dal vizio. Le frasi di Duclos sono costruite unendo il discorso di Curval e il commento finale del vescovo.

Il secondo passo, ripreso dalla prima giornata, è la presentazione della narratrice: è il solo caso in cui, in questa scena, Vasilicò mette in bocca alla Duclos un brano pronunciato dalla stessa nel romanzo, con una piccola inversione nell'ordine del discorso e riformulazioni minime.

L'ultimo paragrafo, il più breve della sequenza, è quello che concentra il maggior numero di brani sadiani, riformulandone tre in pochi righi, organizzati in tre blocchi testuali. Il primo blocco comporta la riformulazione più complessa, analoga a quella del primo paragrafo della scena: Duclos fa proprie ancora una volta le parole di Curval, che le pronuncia in preda a un'estasi coprofagica. Il secondo e il terzo blocco sono ripresi da due passi diversi dell'in-

---

"'Ma a quale grado della strada del vizio ci si deve essere avventurati per giungere a quel punto!' disse il Vescovo", (357).

13 "Non è compito facile, signori, tentare di esprimersi davanti ad un circolo come il vostro. Abituati a tutto quanto di più sottile e più delicato le lettere producano [...] un'umile creatura come me, che non ha ricevuto altra educazione che quella fornitale dal libertinaggio. Ma la vostra indulgenza mi rassicura. Voi non chiedete che il naturale e il vero" (127).

14 "Sono in condizione di fare qualsiasi dannata cosa" [...] "Bene, tutte le infamie che desiderate propormi, anche se si trattasse di smembrare la Natura e sconvolgere l'universo" (399).

15 "Di natura infido, insensibile, autoritario, rude egoista [...] bugiardo, goloso, ubriacone, vigliacco, sodomita, [...] piromane" (56); "Sei volte era stata impiccata in effige, e non esiste un delitto che ella non avesse commesso" (94).

troduzione; trasposti alla prima persona attribuiscono alla Duclos tratti che in Sade appartenevano ad altri personaggi: la presentazione di Franchon, una delle quattro orribili servantes deformate nel corpo e nell'anima dal vizio, e, non a caso, la descrizione di Blangis, sono riprese nell'autoritratto della Duclos in Vasilicò.

Il soliloquio di Duclos risulta così non una trasposizione fedele di quanto pronunciato dalla donna nel romanzo, ma il risultato di un montaggio di diversi passi, delle parole di diversi personaggi, finanche del narratore eterodiegetico dell'introduzione. Questo atteggiamento di Vasilicò rispetto al testo, la ricontestualizzazione e il riposizionamento del discorso di Sade all'interno dello spettacolo, sembrano confermare l'interesse principalmente linguistico del regista nei confronti del romanziere. Ripensando alle *120 Giornate* in un'intervista, Vasilicò lo definisce "un carosello indiavolato di quadri viventi dove le vittime e carnefici, su dei carrelli mobili, si inseguivano torturandosi in un vortice di sesso e violenza scandito come un metronomo dagli ordini di Sade" (Garrone 1997). Ordine ritmico, quasi matematico, un ordine maniacale che descrive, come in Sade, l'identità tra "ragione e dominio", l'ordine di una lingua che Vasilicò riutilizza mettendola al servizio della sua riflessione sociopolitica, ma anche e in primo luogo della sua riflessione sui linguaggi del teatro e sulle sue possibilità.

4. *Dire e mostrare Sade*

"Imperioso, passionale, arrabbiato, esemplare in tutto": così definiva l'*Elseviers Magazine* (29) il Sade di Vasilicò subito dopo lo spettacolo ad Amsterdam nel 1973. Quando *Le 120 Giornate* sono montate a Round House lo stesso anno, la rivista *The Listener* (vol. 92) loda la produzione e parla del suo tour europeo, durante il quale Vasilicò avrebbe sempre ricevuto "rave reviews since 1972", giudizio entusiasta confermato dal periodico *The Best Plays of 1974-1975*, che include le *120 Giornate* nella sua lista. "Sade analysé avec justesse et intelligence par Giuliano Vasilicò et la compagnie Beat 72 de Rome" è secondo *L'Express* (1973, 1134-1146, 8), "superbe et terrifiant". "Admirable!" è invece per *Le nouvel observateur*.[16] Rappresentato anche in Spagna, lo spettacolo si rivela uno dei

16 *Le nouvel observateur*, 7 maggio 1973, p. 74. Pare che lo spettacolo fosse in italiano.

progetti più "ambiziosi" e al tempo meglio concepiti dell'anno, come osserva il critico del periodico *Primer acto* (1973, 152-157). Se *Le 120 Giornate* svelano l'avanguardia romana di quegli anni al grande pubblico europeo, esse hanno anche avuto un ruolo essenziale nel disvelamento e nella conoscenza dello spirito e della lettera del romanzo di Sade in Italia, poco prima dei lavori di Carmelo Bene e Pasolini. Mentre infatti le traduzioni dell'epoca diluiscono e nascondono, esponendola attraverso la performance e concentrandola nella sua drammaturgia, Vasilicò svela al pubblico italiano l'estetica sadiana, attraverso la trasposizione visiva e facendo risuonare per la prima la sua lingua "urlata in direzione della platea" (Margiotta 227).

"L'allucinante realtà di Sade non è molto diversa da quella che ci circonda. Non mascherando questa realtà [...] Sade ci fa prendere coscienza dell'abissale gravità della situazione" ben più delle "compassionevoli" dottrine "del portavoce della borghesia", osservava Vasilicò. Il suo Sade appare legato all'immagine che gli giunge dalla critica dell'epoca, influenzata dalla lettura di Adorno, peraltro evocato esplicitamente nel saggio apparso in *Sipario* nel 1973 come introduzione al testo. Vasilicò non modifica nella sostanza il "discorso" di Sade, di cui fa un uso indubbiamente politico, ma ne riproduce al contrario i congegni, i dispositivi, che si fonderebbero, secondo il regista, "sull'ingigantimento smisurato dei particolari" che rivelano "così, come al microscopio, tutti i nascosti meccanismi che sostengono il discorso stesso" (1973, 57). Comparando ipoteticamente l'opera di Sade alle sacre scritture, Marcel Hénaff afferma che *L'Histoire de Juliette* potrebbe prendere "un peu les allures de son Evangile" mentre "Les 120 Journées de Sodome celles de son Apocalypse" (1978, 322). Nel suo libro su Giuliano Vasilicò del 2017, che reca in copertina una foto dello spettacolo delle *120 Giornate di Sodoma*, Fabrizio Crisafulli definisce il lavoro del regista come un "teatro apocalittico" (2017), aggettivo che ritorna in Vasilicò per descrivere la prosa di Sade, caratterizzata, appunto, da "violenze apocalittiche" (Vasilicò in Carandini 2012: 227). L'idea di apocalisse sembra così creare, tra i due autori e tra le due opere, una certa connivenza: quella che in Sade è la fine di un regime, l'esasperazione e il tramonto degli ideali dei Lumi, in Vasilicò prende le forme di un "avvertimento/ammonimento", dopo i totalitarismi, e di una riflessione sulle derive della "libertà assoluta", conseguenza estrema del "pensiero illuminista" ai tempi di Sade, "che sfocia nelle più terribili aberrazioni" nel Novecento (Ibid.: 227).

Bibliografia

Apollinaire, Giullaume. 1909. *L'Œuvre du marquis de Sade*. Paris: Collections des classiques galants.

Artaud, Antonin. 1939. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.

Baudry, Patrick. 1997. *La pornographie et ses images*. Paris: Armand Colin.

Biet, Christian. 2019. "Visible, audible, réflexions sur notre fonction critique... et sur Claude Régy". In *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, a cura di Mara Fazio e Pierre Frantz, 299-312. Roma: Artemide.

Cappelletti, Dante. 1981. *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*. Roma: ERI.

Carandini, Silvia. 2012. *Memorie dalle cantine. Il teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*. Volumi speciali di Biblioteca teatrale, 101 e 102.

Cinaglia, Simona. 2000. "Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e Marco Palladini." *Volumi speciali di L'illuminista*, 2 e 3.

Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main*. Paris: Seuil.

Crisafulli, Fabrizio. 2017. *Un teatro apocalittico: La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò negli anni Settanta*. Dublin: Artdigiland.com Limited.

De Santis, Vincenzo. 2016. "Traduction et pornographie." *RIEF. Revue italienne d'études françaises*, 6, https://journals.openedition.org/rief/1263#ftn75 (22.03.2022).

Didier, Béatrice. 1976. *Sade. Une écriture du désir*. Paris: Denoël.

Elseviers Magazine. 1973. 29, 139.

Hénaff, Marcel. 1978. *Sade, l'invention du corps libertin*. Paris: PUF.

Jacobson, Roman. 1966. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.

Kozul, Mladen. 2015. "Sade and the medical sciences: pathophysiology of the novel". In *Sade's sensibilities*, a cura di Kate Parker e Norbert Sclippa, 141-168. Lewinsburg: Bucknell University Press.

L'Express. 1973. 1134 e 1146.

Lasowski, Patrick W., a cura di. 2000. *Romanciers libertins du XVIIIe siècle.* Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Maraini, Dacia. 1974. *Fare teatro: materiali, testi, interviste*. Milano: Bompiani.

Marchetti. 2019. "Romanzo e Nuovo Teatro italiano (1960-1973)". In *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, a cura di Mara Fazio e Pierre Frantz, 219-236. Roma: Artemide.

Margiotta, Salvatore. 2013. *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*. Pisa: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.

Massarese, Cesare. 2009. *Teatri-libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*. Roma: Aracne.

McMorran, Will. 2015. "The Marquis, the monster and the scientist: Sade, sexology and criticism". In *Sade's sensibilities*, a cura di Kate Parker e Norbert Sclippa, 169-194. Lewinsburg: Bucknell University Press.

Michael, Colette. 1989. *V. Sade. His ethics and rhetoric*. New York: Peter Lang.

Paschoud, Adrien e Wenger, Alexandre, a cura di. *Sade. Sciences, savoir et invention Romanesque*. 2012. Paris: Hermann.

Paveau, Marie-Anne. 2014. *Le discours pornographique*. Paris: La Musardine.

Roger, Philippe. 1976. *Sade. La philosophie dans le pressoir*. Paris: Grasset.

Sade. 1968. *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio, prefazione di Luigi Bontempelli*. Roma: L'Arcadia.

Sade. 1970. *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero la scuola del libertinaggio*. Tradotto da Adriana Klyngly. Torino: Dellavalle.

Sade. 1962. *Opere scelte. A cura di Gian Piero Brega*. tradotto da Pino Bava. Milano: Feltrinelli.

Sinisi, Silvana. 1983. *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia, 1972-1982*. Bologna: Kappa.

The Listener. 1974. 92.

Valentino, Mimma. 2015. *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*. Pisa: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.

Vasilicò, Giuliano, 1976. "L'operazione sperimentale". *Carte Segrete 10*, 32: 69-76.

Vasilicò, Giuliano. 1973. "Le 120 Giornate di Sodoma". *Sipario*, 324: 54-60.

Vescovo, Piermario. 2011. *Il tempo a Napoli: durata spettacolare e racconto*. Venezia: Marsilio.

Visone, Daniela. 2010. *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956-1967*. Pisa: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.

Wynn, Thomas. 2002. *Sade's theatre: pleasure, violence, masochism*. Oxford: Voltaire Foundation.

Vincenzo De Santis is associate professor in French literature at Salerno's University. His research focuses 17th and 18th-century French drama and literature, on the relationship between theatre and politics during the French Revolution and the First Empire and on theory and practice of translation.

statuS Quaestionis
language text culture

Vicky Angelaki
Mid Sweden University

Iterations of Authorship in Martin Crimp's Theatre: *The City* and Complex Acts of Storytelling

Abstract

Authorship as an aesthetic trope, as well as means and end towards acts of self-assertion and agency, is a recurring reference in Martin Crimp's work. Recently, explorations of intertextuality have added further layers of complexity, with the narrativization of live action within the realm of the play acquiring an enhanced role through the multiplicity of authorial presences inscribed by the playwright. While this essay surveys the field of Crimp's output, its primary reference is Crimp's *The City* (2008), where the act of writing is elevated to the main plot focus and pivotal formal device. The play exists within the world of a fictional narrative: its artificiality is eventually exposed as dual – stage event for spectators gathered in the theatre, and an – ultimately – open and suspended structure of a fictional narrative, as written by Crimp's protagonist. In this article, Crimp's work is examined against a broader theorization of the author debate, engaging with seminal critical texts and relevant recent dialogues in Theatre Studies.

1. *Author, Trace, Text: The Room and the City*

Stockholm's Moderna Museet, broadly dedicated to recent and contemporary art, its legacies, historiographies and traditions, lists, amongst its numerous holdings, the installation *A Room of One's Own / A Thousand Libraries* (2006) by Swedish artist Kajsa Dahlberg (1973-), staged in a dedicated exhibition hall that also bears the inscription *Ett Eget Rum* – or, in English, *A Room of One's Own*. The space showcases the work of female artists across different forms and media of visual representation, building a narrative that emphasizes the multiple roles associated with concepts of the feminine, womanhood and creativity. The standing exhibition especially highlights processes of work, collaboration,

multitasking and existing within different spheres, private and public, at the same time, while performing different roles in domains civic, domestic and professional. Both the space and the installation are named after Virginia Woolf's seminal text (1929), with the curatorial note reading as follows:

> In "A Room of One's Own / A Thousand Libraries" [...] Dahlberg has perused every Swedish copy of [...] *A Room of One's Own* that was available in Swedish libraries. She then traced and duplicated all the comments and underlinings that readers had made in these public copies, to make a new edition which manually transcribed reader comments from nearly fifty years of Swedish history. The new edition was printed and bound as an artist's book in one thousand copies. [...] One of the most underlined sentences by generations of readers is this: "For masterpieces are not single and solitary births: they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice".[1]

In my view, the impetus behind Dahlberg's work has been to capture how Woolf's *A Room of One's Own* has been encountered by different generations of readers and how it has intersected with their individual and collective journeys. Therefore, the act of encountering the artwork, and of logging this encounter, becomes a collective political gesture; a form of co-authoring; an act of continuation, extension and amplification, whose origin is the individual authorial voice, but whose trajectory is dispersed and multitudinous. The reader performs their intended function – they engage with the text visually and sensorially – but, beyond this, they also interpret and make additions and superimpositions on the text. That the story of *A Room of One's Own* proliferates, is, ultimately, precisely because of the individual readers, as they, ultimately, become a community, diffuse and diverse. This applies both to the physical copy of the work – those notes and inscriptions that the curator reflects on – and to the very concepts and ideas that the work develops and addresses, and which will be relevant to my discussion of Martin Crimp's play *The City*, on which this essay will go on to concentrate.

Consulting Woolf's original manuscript, available in the digital archive of the Fitzwilliam Museum in Cambridge, where Leonard Woolf donated it in

1 In this quotation I am drawing on own notes. Similar descriptions are available at: Moderna Museet, "A Room of One's Own – Re-hangings in the Collection" and Moderna Museet, "Ett eget rum/tusen bibliotek".

1942, one year after his wife's death, is a humbling experience. As in Moderna Museet, the text is the exhibit – it becomes image. In Crimp's play, as I will go on to discuss, we are dealing with a similar proposition: there is the play, which we gather to see, and, within it, we encounter a woman, who is writing a fictional narrative – the very images that we experience on stage are the figments of her imagination. As the Fitzwilliam archive reveals, the above-quoted passage "For masterpieces are not single and solitary births: they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice" (Woolf 2015, 49), has undergone a process of drafting and redrafting, bearing its own authorial inscriptions. This, we can deduce from the manuscript, where Woolf's text appears as: "Masterpieces are not solitary births; they are the result of many years of thinking in common" (Woolf, 1929). We see that "result" has been replaced with "outcome" – but before it was "result", as the archive reveals, it had been "flower" (Woolf, 1929). "Flower" was crossed out (Woolf, 1929); we can extrapolate that "result" also was, in a subsequent draft. There is, then, a consistent move to more systematic terms. Moreover, it is remarkable that the part of the quotation that reads "of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice" does not exist in the manuscript. It follows that collectivity and community are such slippery concepts that even Woolf appears cautious with them; the authorial traces reveal a muscular effort of infusing more specificity to what eventually becomes concretized as one of the staple quotations of *A Room of One's Own*. The sense of responsibility for refining and defining is palpable in the crossings out, in the fury of the handwriting, which becomes less ordered here, as Woolf establishes her own dialogue with history as a dynamic concept, meaning both past and posterity. Therefore, she emphasizes process, labour, perseverance.

"The poetic image is essentially variational", writes Gaston Bachelard (1994, xix); we might add that it takes root in different consciousnesses, different interpretative frames; it alters; it is not fixed. There is a dynamic that the beholder inscribes unto the text, or the image. It is this inscription that Woolf concentrates on where concerns the co-creation of art or literature, through a collective consciousness, even if the act of writing is solitary, or confined. The embeddedness of others has already taken place through the sharing of context. Then, it continues, rendering the text dynamic, alive – even if its fixed printed form might encourage us to think that the text is final and finite; the

same, perhaps, as with a theatrical performance that proceeds from a specific playtext. Such is the action that Woolf's readers have performed upon *A Room of One's Own* as captured by Dahlberg, while, at the same time, reflecting on own contexts, as society has been transitioning to different stages in its history: a collective superscription whereby individuals have formed a distanced and invisible yet unified and visible community on the basis of the text, adding layers to it, by annotating, by underlining. An absence metabolized into presence. In this, author, reader and audience occupy the same space and claim equal significance: they are both present in and absent from the text at the same time; both intrinsic and extrinsic. The author may disappear, but they do not evaporate; the reader/spectator may vary, but their traces linger in subsequent interpretations. In a way, as part of what Stanton B. Garner (1994, 4) might term "mutual implication", one presence forever proliferates the other.

In her recent monograph *Performances of Authorial Presence and Absence: The Author Dies Hard* (2020), Silvija Jestrovic investigates authorship as a concept and practice, proceeding from Roland Barthes's paradigm-setting essay "The Death of the Author", where authorship, by means of Barthes's phrasing alone, is given an embodied, physical presence. The author's existence – or annihilation – is an act of intricate balance, and elimination emerges as an even desirable process that entails, as a positive outcome, the emergence and empowerment of the reader. In Crimp's *The City* (2008), a woman (Clair) frames her own life as a fictional narrative, evidencing that the concept of a linear story in reality, in fiction, or, in fact, in theatre, is no longer tenable. Clair is a translator, who aspires to be an author. Her studies on a life – hers, and that of her family – are a work in progress; the storyline cannot quite hold; it is lived by actual people, but it cannot take flesh, or root.

Levels of authorship in Crimp, therefore, abound – the playwright himself, the character he creates, her duality as translator and author, the fact that she then creates an artwork, herself becoming a narrative. In this essay I argue that the act of narrativizing, and then super-narrativizing, the very role of the audience, is a crucial one. The reason for which Crimp's text emerges as a particularly suitable example rests with the fact that it takes on, as its primary focal area, the very act of authorship, which it shows as both idealistic and arduous. At the same time, Crimp's play actively opens pathways for the audience to hone and amplify their own interpretations. Moreover, that this is a text written by an author whose theatre is distinctive in both giving the

impression that it is delicately choreographed and interpretatively generous in the ways in which it creates space for the audience, is especially significant, adding further intricacy to the thematic interrogation of authorship through two genres simultaneously: the novel, which Clair is writing, and whose chapters we witness as drafts, or works in progress, and the play, in which Clair is merely a character. In their work, Dilek Inan and Ayşe Didem Yakut have provided a considerate analysis of the function of language in *The City*, which bears relevance to the concerns that the present essay concentrates on, and the theoretical framework it builds upon. As Inan and Yakut argue, "Like Beckett and Pinter, Crimp disintegrates the authorial framework. [...I] n The City, Clair's diary offers to the audiences and readers an alternative 'reality' [...] Crimp's challenging text verifies Roland Barthes's [...]. Crimp's works are largely 'writerly texts'" (2016, 78). Elsewhere, Elisabeth Angel-Perez has also engaged with correspondences between the work of Barthes and Crimp, concentrating on Crimp's language in its orality and aurality through the Barthesian concept of 'signifiance' as a mode of tracing variation and proliferation (2016). Recent work on theatre and authorship by Jestrovic will facilitate an understanding for how we might expand upon dialogues of intersection between Barthes and Crimp. The term that Inan and Yakut concentrate on, for example, acquires expanded meaning in Crimp's *The City*, where the 'writerly text' is performed viscerally, as a work in progress, and where the concept of the author is taken to task in one of the most incisive engagements with the relationship between theatre and other forms of fiction and storytelling in twenty-first century British theatre.

2. *From Authorial Narratives to Spectatorial Narrativizations*

The performativity of fiction, and the fictionalization of everyday performance – of oneself as writer, or, more significantly for the context of this paper, co-author, since it is the function that is expected of both Clair's fellow characters and the audience, remains a relevant concept. The institutional space of interaction becomes the primary locus for such performances of engagement and super-inscription. The latter persists as a concept, as such is the act that Clair performs in the context of her everyday life, which she actively narrativizes. It is significant that Crimp concentrates the action of the play in the

conceptual and imaginative space of a woman, whose creative process becomes the gravitational centre of the entire play. As Jestrovic notes:

> [...] Barthes's proposition of the 'Death of the Author' could be read in terms of a dismantling of one kind of authorial subject (e.g. white, male, Western, godlike) and a potential for construction of an alternative authorial subject – the author with a small 'a'. This opens up the possibility for us to acknowledge multiple versions of authorial subjectivity rooted in different histories and socio-political positionalities, as well as in different categories of class, gender, race, and ethnicity (2020, 30).

Such matters constitute pivotal concerns in Woolf's *A Room of One's Own*, whose original title, after all, and as the manuscript itself reveals, was *Women and Fiction*. This, as the archive reveals, Woolf had double underlined in the manuscript (1929). As device and compass for an elusive destination, slippery as the process itself, whose elucidation it pursues, the relationship between women and fiction, with balanced emphasis on either side of the 'and,' in a way that explores both its binary restrictions and its implicatory possibilities, appears to both challenge and invigorate Woolf. Indeed, she dedicates the entire work to discussing why this relationship has always been fraught; why concerns of access have been pivotal, but also the reasons due to which access to a protected creative space, as well as to the public realm, has been far from a reasonable assumption for women across history. Such problematics inform Crimp's play as well: Clair works as a translator, amplifying the reach of the work of others; when it comes to her own creative practice, however, the act of establishing a space both for its genesis and its dissemination is proven not only challenging, but, ultimately, unsustainable, evidencing the same pressures that have served as hindrances between women and their potential and actual production of fiction across centuries. In 2008, predating movements such as #MeToo or #TimesUp, Crimp's *The City* evidences that in the twenty-first century we still cannot make assumptions as to access when it comes to women and the creative process, not least in the face of a voracious economy that monetizes the utilitarian and functionalist aspects of one's work (in Clair's case, her translation function), while, at the same time, preventing the creative aspects from flourishing.

Amongst the characters Clair conceptualizes is a Girl, a child who displays unusual adult-like cynicism and even cruelty, and who the play, to an extent, encourages us to believe might be Clair's daughter. That Clair's

admission of her life as an elaborate concoction finds its home in a diary, that the recipient of the diary would have been a child – the daughter of a writer, who, unable to give the diary to his child gives it to Clair – but also that one of Clair's favourite created characters is the Girl that might, in a different kind of play, indeed have been her daughter, is revealing. Clair attempts to formulate a narrative to which other versions of herself – children, future women – would have the rights; they would emerge out of it and continue to develop it as writers and characters of their own lives; she would pass on the baton to the Girl, part version of herself, part fledgling character in her own right. And even though Clair in *The City* eventually has to concede the collapse of her narrative due to factors beyond her control, what strikes us in the text is the powerful play that occurs between reality and fiction, always framed through the lens of narrativity and self-narrativity. This is a gendered narrative, as it is a classed narrative – in Clair we see the female author, as we see the agent attempting to stake a claim over her own life. Both fail, but not for a lack of trying. Moreover, there is honesty in the failure: by exposing the limitations of context, personal, social and artistic, a fissure occurs, and, with it, a new opening up to reality, towards a radical truth. Now that a life has been exposed as an artificial narrative, and the individuals who inhabit it as mere characters, how does the story proceed? Or can it?

That in this piece I have chosen to concentrate on *The City* is due to the fact that this is the play that, arguably, typifies 'art-in-life' concerns most emphatically, while, at the same time, operating within a naturalist façade, even though there are, certainly, other plays that pursue similar threads. For example, *Attempts on Her Life*, or *Fewer Emergencies*, but also, to an extent, *In the Republic of Happiness*, in its sprawling middle part, take on the concept of storytelling, exploring it and stretching it to the boundaries of representation, without, at the same time, attempting to maintain a character-driven plot. These plays – as Crimp's work more broadly – demonstrate varying degrees of narrative complexity in themselves. But it is *The City* that, in its intricate interweaving of the story within the story, while also questioning the role of the author, via Clair, our expectations of a play in the theatre, as well as the author's explanatory process – here referring to Crimp – problematizes the boundaries between the novelization of life through theatrical experiment most strikingly.

3. *Life and Other Narratives: Fiction and Failure*

The City begins with a scene that is quotidian enough, one the likes of which we may have reasonable encountered in multiple other theatre narratives: a married couple are having a conversation in their home; he discusses his work; she does the same. Then, in a fashion of which Crimp's theatre is distinctive, eerie elements begin to enter the plot: the couple has a neighbour, Jenny, a nurse, whose narrations of her husband, a military doctor in an undisclosed battlefield, are both vivid and disturbing; the couple's assumed daughter, as previously mentioned, brings an uncanny combination of childish innocence and adult cruelty – in the stories she narrates, without being given straightforward evidence, we might suspect that her age is questionable; that she may be an iteration rather than a reality, an embodiment of possibilities rather than a person unto herself.

Examined against its ending, *The City* reveals itself, at least partially, in that the discomfiting sensation that the play has cultivated during performance is, in fact, wholly justified. That characters and actions do not quite add up, or that the narrative is always, to an extent, too incongruous and perhaps also elaborate, without, at the same time, having a thread robust enough to sustain it, is the outcome of the fact that Clair's imagination has failed. This is not to suggest that the attempt to narrativize has been inconsequential, or that it was not genuine. It is, rather, to suggest that in admitting defeat Crimp's protagonist delivers one of the most sincere authorial statements: that despite work and all of the best intentions, narratives may, ultimately, fail to take flesh. Importantly, this act, too, is relegated to the reader, who is voicing the author, and who also articulates a need for filling in the blanks as the reading progresses. The reader of Clair's story is Chris, "[...] *finding the words not always easy to decipher, following them with his finger. He's not a 'good' reader. He seems generally oblivious to the sense of what he's reading*" (2008, 60).

Chris. 'When I was young—much younger than now—a different person you might even say—to the person who is writing this now—and before I began to make my living from translation—taking refuge in it as one writer says "the way an alcoholic takes refuge in alcoholism"—before that I truly believed there was ...'
[...]
Chris. '... truly believed there was'—that's right—'a city inside of me—a huge and varied city [...]. And I was convinced that in this city of mine I would find an inex ...'
[...]

Chris. '... an inexhaustible source of characters and stories for my writing. I was convinced that in order to be a writer I'd simply have to travel to this city—the one inside of me—and write down what I discovered there.' (2008, 60-61)

The text is extensive and varied, capturing Clair's disappointment at being unable to reach her city as she had imagined it; to find it destroyed, drained. But, as we hear, in what is, arguably, the most distinctive and also oft-quoted segment in the play:

Chris. '... characters ... invented characters ...' (Loses his place, finds it again.) 'I invented characters and I put them in my city. The one I called Mohamed. The one I called the nurse—Jenny—she was funny. I invented a child too, I was quite pleased with the child. But it was a struggle. They wouldn't come alive. They lived a little—but only the way a sick bird tortured by a cat lives in a shoebox. It was hard to make them speak normally—and their stories fell apart even as I was telling them. [...] (2008, 62)

This, in itself, constitutes a powerful, however indirect commentary on intentionality and its unsustainability, on drafting as equally important to writing, on authorial uncertainty and perseverance without a guaranteed result, and, ultimately, on failure as a powerful and often inevitable part of the creative process. At the end of *The City*, as a character in Crimp's play, Clair is very much alive; as a character in her own ('my', as she puts it) 'city', however, Clair has vanquished, as has everyone else. Chris asks whether he, too, is an invention; Clair's affirmative reply "No more than I am, surely" (2008, 63) is an admission but also a coming to terms; a defeat, but also a finding of freedom. The text is liberated, and beyond being the author's property, it becomes equally a property of all involved, characters fictional and spectators actual, to deal with the aftermath, and piece the narrative together. If the author has died, the reader – or, here, the spectator – may arrive at their own judgements and/or conclusions. But can it be claimed that the author has truly died – their authority perished? And how might we begin to broach the narratological pluralisms that the exposure of the author as a foil might create for different audiences towards the play's plausible interpretations – not least towards a conclusion, when the play itself has not provided one?

Jestrovic begins her exploration of the author's appearance, disappearance and ultimate perseverance with a most salient point: that even the declaration of the author's death by Barthes in a context that was characterized by the bro-

ader revisionist attitude to art and life that 1968 brought proliferated the author's dominance (2020, 1). As she notes: "with the proclamation of the death of the author, the author was everywhere, even when it was difficult to separate individual voices and gestures from the collective" (2020, 2). That is, to declare the author's death is, arguably, in its surrounding controversiality and fascination as a concept, at least one of the most robust ways of generating attention, and of directing this towards the author, their possibilities and iterations. Forty years later, at the time in which Crimp's play appears, the writer has continued to emerge as an embattled, yet stronger for its continuous survival, concept. In his introductory essays to the first volume of his collected plays, Crimp presents *Four Imaginary Characters*; "The Writer" is one of them. The gesture both establishes the author as a slippery concept, a signifier, perhaps even a simulacrum, and establishes them, by means of the same generic description that evades specificity, as ever-present, active, resilient.

Crimp's engagement with Barthes creates its own sphere of fascination. In 2005, *Four Unwelcome Thoughts* appeared to address, without by any means making this explicit, the Barthesian concept of authorial death producing readerly freedom in one of Crimp's most lyrical and emotionally affective fiction sequences: "When the Writer Kills Himself". Taking place in the aftermath of a young playwright's suicide, the piece reveals how the attention that the talented, prematurely gone writer is receiving after their death from the theatre community, the critics and beyond, is, somewhat ironically, rendering them more present than ever, proving to be one of the most emphatic gestures towards attaining literary immortality. The primacy of the author by virtue of the sanctity of the space they occupy, one that comes with expectations and a certain image, is taken on by Crimp humorously in the subsequent piece – *The Writer on Holiday* (2015) – where Crimp, in dialogue with Barthes's eponymous essay (1973), appears to query that the author's function should be so monumental. It is the depiction of the writer as mere mortal that accomplishes this most resolutely, at odds with Barthes's equally witty account of the author as sensationalized specimen in mundane contexts. Barthes and Crimp are, perhaps, equally humorous, though Crimp is less distanced, and his prose reveals the engagement with not only the mortality, but, before this, the vulnerability of the author through the reality of their very humanity. Whereas Barthes writes that the proliferating image of the writer on holiday, for example, "prepares one for the same idea of the writer as a superman, as a kind of intrin-

sically different being which society puts in the window so as to use to the best advantage the artificial singularity which it has granted him" (1973, 30), Crimp is neither as disparaging of the public gaze nor as acknowledging of it.

Discussing Barthes's approach in *Roland Barthes on Roland Barthes* (1977) vis-à-vis Laurent Binet's *The 7th Function of Language* (2017), which further narrativizes Barthes, Jestrovic offers a thoughtful discussion of author and (self-)narrativization and characterization:

> [...] the text, that of Binet's novel, is the starting point, as is the case with all literary works. It is the sine qua non of Barthes's existence as a fictional character. However, the text is not all there is. [...] in Barthes's transformation from the author into the character of the novel, a performative dimension emerges. It spills over onto the text to conjure images, to embody and to make sensations of anxiety, excitement and pain palpable for the reader/beholder. The author, who makes an appearance in the text even if only to die a few pages later, is not only a semantic entity, not only a linguistic construct, but also an embodied presence, even if language is the only basis of his appearance. The intersection of text and embodiment is a fleeting one, established in the communication process, in the relationship between the work and the reader/beholder (2020, 6).

Ultimately, however, Crimp's authorial (self-) references are differentiated from Barthes's visions. In *The City*, the text challenges the spectator – but there is also an utter lack of privilege of knowledge, or of authorial authority as the end point. For example, as Chris's reading of Clair's diary reveals to us, she was exasperated when she first felt that she was failing, unable to write as she had envisaged: "Could this really be all that was inside of me? I cried at first but then I pulled myself together and tried for a while then to invent" (2008, 62). In Crimp's work, the writer as a figure may emerge as contested, exposed, even injured – but, above all, they emerge as self-reflective, aware, present – even when attempting to diffuse the consequences of this very presence, so as to share the work with others, inviting them not only into its disambiguation, but, also, its creation.

Reflecting further on the two works by Barthes and Binet, Jestrovic observes that "The relationship between text and embodiment is akin to the relationship between theatricality and performativity. Theatricality points to the artifice, artificiality, constructedness [...] to how the material has been shaped, en-plotted, to the conventions of its making" (2020, 6-7). As Jestrovic goes on to add, this is a question of "the process, the strategies, the devices, the choices

through which the author turns into a textual entity, into a fictional character and into a literary persona" (2020, 7). Such is also the path of Clair in *The City*: the charged words that Jestrovic uses here apply both to how Crimp crafts the character of Clair, and to how Clair writes herself – she both produces the text and becomes a property of it. The tense relationship between fact and fiction, or between life and its narrativization, as we witness it in *The City*, pays heed to precisely these processes and parameters. In the awkward narratological moments of the play, where Clair's story emanates theatricality and artificiality, it is the fraught attempt to embody a text that cannot take hold for factors that both condition and limit the author's imagination, as well as the directions in which she can reasonably develop her story, that promulgates the sense of unease and artifice. For example, in the final scene and before the reading of Clair's text, we hear the following from Jenny:

> Jenny. I don't know. Nothing feels right. Everything—don't you think?—seems awkward and artificial. I put these shoes on specially—but I'm not really comfortable in them—and if I'm honest, I don't know why I'm wearing them. Even a normal conversation like this—with a person I like—because I certainly like you—don't get me wrong—but even this—I don't know why—seems strained. I don't really know why I'm here at all. (2008, 56)

Lives might become en-plotted, but this does not mean that the plot might survive independently of the author's body. The author, Crimp's play shows us, is a textured and layered concept; they no more create than sustain, precisely because the text, aided by its fellow agents, the reader/spectators, acquires a life of its own.

Returning to Jestrovic, "Texts [...] don't only conjure images and bodies; they also witness, testify, incite, question and persuade" (2020, 7). Clair, then, effectively 'loses the plot'. What happens to her text is a combination of it moving into directions beyond the author's will and control, marking her life, and instigating its developments, while, eventually, leading her to the end of a road that appears inevitable. The embryonic substance of Clair's text is what we witness throughout *The City*: she initiates it, and it grows both through and in spite of her. The moment it comes to light in the ending of the play, exposed and vulnerable, it is unable to breathe. The story expires, and the author's writerly substance with it. The reader's, or, here, of course, primarily the spectator's, possibility of writerly intervention, however, remains intact – we might say that it is even amplified now that responsibility for the off-stage in-

terpretative continuation of the narrative rests only with them. Here is where witnessing becomes such a dynamic concept; here is where the audience is incited to continue the narrative. "If the main way to formulate the experience of reality is through discourse, then the only way reality and subjectivity can be textualized is indeed through the structuring devices of fiction" (2020, 8-9), notes Jestrovic. "This, however, does not make the reader's, spectator's, or semi-participant's task of completing the meaning any easier" she adds (2020, 9), in a remark regarding the fictionalization of life and the problematization of theatre's relationship with the novel, and/or its related strategies, that, in my view, directly elucidates the processes and outcomes of *The City*. And even though, as it is important to note, Jestrovic formulates these hypotheses and conclusions with direct reference to the specific works of Barthes and Binet, I am struck by their relevance to the enquiry of the present essay. The perspective that Jestrovic contributes as a theatre and performance academic is crucial to their elucidation; and to the better understanding not only of the charged intersections involving play / life / fiction / novel, but, more significantly, the spectator's freedom, role and responsibility upon encountering these. To quote Jestrovic once more: "If I, the reader/beholder, complete the meaning, who is at the other end of this process? With whom am I confabulating [...] co-creating this idea that life is (not) a novel? [...] And who am I to trust, since even the most seemingly consistent narrator is essentially unreliable and even a very raw performance of self on some level is mediated?" (2020, 9-10).

The question resonates; for all its anti-neoliberalist critique, the exposure of the bleakness that modern capitalism generates and the non-emotionalist perspective to a subject matter that is, in itself, sufficiently devastating (the collapse of relationships; marriages; entire lives) and its stretching of the concept of authorship, as if to see how far it might bend without breaking, Crimp's text is not coolly cruel, though it does expose the cruelty in the realization that one's life narrative may imply a minimal amount of agency. A narrative heart remains, and it is here that the fact that Clair is a female author, and one that performs multiple roles in both her life and her art-in-life narrative(s) becomes especially important. The question of women and space, both conceptual and physical, metaphor and reality for the relationship between women and fiction, as formulated by Woolf in the early decades of the twentieth century, remains equally pressing in the first decade of the current century, as Crimp's play reveals. Woolf exposes the issue outright:

> The title women and fiction might mean, and you may have meant it to mean, women and what they are like, or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them, or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light. But when I began to consider the subject in this last way, which seemed the most interesting, I soon saw that it had one fatal drawback. I should never be able to come to a conclusion. [...] All I could do was to offer you an opinion upon one minor point--a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. I have shirked the duty of coming to a conclusion upon these two questions--women and fiction remain, so far as I am concerned, unsolved problems. But in order to make some amends I am going to do what I can to show you how I arrived at this opinion about the room and the money. (2015, 3)

It seems to me that to talk about Crimp's *The City* in the context of authorship and not to acknowledge the fact that we are dealing with a female author protagonist, and that this matter presents different possibilities, and different implications, would be an oversight. Woolf begins by addressing what these possibilities and implications might be broadly, before going on to trace them specifically further on in her text. In *The City*, we are faced with the trifecta that Woolf captures here; it is this that renders Crimp's play so rich, and so complex, despite its deceptive simplicity in terms of its seemingly contained plot and specific number of characters. There is, that is, variation both in the plot, and in the characters, with events interpretable in different ways, and with characters existing as potentialities of different selves, rather than as self-contained entities.

Woolf's observation as to the elusiveness of a conclusion is also a significant one: as she suggests almost one hundred years ago, and as we know holds true today, the relationship between women and fiction is fluid, due to different socio-economic-political parameters that Woolf will go on to analyse later in the work, and therefore cannot be tackled within any singular piece of writing that might claim to resolve it unequivocally. Such is, precisely, the reality that *The City* is also contending with, and which Crimp presents from an honest and engaged authorial perspective. This is, ultimately, the reason for which the play itself cannot – and does not pretend to – reach a conclusion: because the facts of the reality that this conclusion would be drawn from, and their variables, are far from fixed, and, actually, persistently elusive. And then, suddenly, almost in a playful way, all the while recognizing the significance of what is being proposed (much in the way that Clair reveals the fact that she has been attempting to write a book all along, and those present around her are

all an outcome of that attempt), Woolf's definitive, landmark statement lands: "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction" (2015, 3). As I have discussed elsewhere, the economy, and especially, the multiple, co-ordinated impacts of neoliberalism on everyday life, are crucial factors in the failure of narrativization that Clair experiences; it is these factors that intervene; disrupt; destroy (Angelaki 2012). Clair is committed to her 'day job', as it were: being a translator provides income (not least when her husband loses his job, which may or may not be a plot twist that Clair interjects to vivify the imagination), and it also enables, at least to a certain degree, creative agency. Ultimately, however, it is the work of others that takes precedence, and Clair's own creative endeavours struggle to take root, and certainly they do not hold. Money, then, is important; the practical edges out the imaginary. And, then, space: Woolf is concerned with it from the beginning, setting it up as focal point for her enquiry.

It would also be an oversight not to note that Crimp has consistently explored spatial concerns, both in their physical and metaphorical implications, across the different genres of his work, since his beginnings as a writer. With *The City*, as is the case with other texts by Crimp, we even have a play where the spatial is elevated to the title – the strongest way of signifying that, in its multiple iterations, space becomes a plot pivot. Woolf talks about a room: a self-contained physical space that provides privacy; quiet; and that is conducive to creative labour. That space might both protect and amplify the mental space of the author, that which must be unhindered by intruding tasks and thoughts in its creative endeavours and processes. In Clair's case, the room is amplified to a city: one's home, where one, arguably belongs – that is Clair's canvas, that is Clair's 'room'. It is especially problematic, then, that the city as, once more, we learn from, Chris's reading of her diary, is not at all what Clair had been hoping for in her creative journey:

> Chris. But I knew that if I could find life in my city, and be able to describe life, the stories and characters of life, then I myself—this is what I imagined—could come alive. And I did reach my city. Yes. Oh yes. But when I reached it found it had been destroyed. The houses had been destroyed, and so had the shops. [...] I looked for inhabitants to write about, but there were no inhabitants, just dust. I looked for the people still clinging on to life—what stories they could tell!—but even there—in the drains, the basements—in the underground railway system—there was nothing—nobody—just dust. And this grey dust, like the ash from a cigarette, was so fine it got into my pen and stopped the ink reaching the page. (2008, 62)

As with the interruptions and disruptions that Woolf captures throughout *A Room of One's Own*, the obligations and commitments in a female author's life, so pedestrian reality intrudes and disrupts Clair. The play juxtaposes the possibility of life providing a private and safe sphere where the work of imagining, and of committing that imagination to paper might occur, vis-à-vis a spatial, social and economical context – a city large and voracious – that sets its own norms and expectations on the individual of a working age; the same age that, once, more, arguably, may be seen to be one's most creative. The two are, perhaps, uncompromisable – the finale of the play hints that, as much as remaining inconclusive. It is in that same vein that Woolf suggests that the relationship between women and fiction, whereby women are caregivers, nurturers and fledgling authors, attempting to provide the same kind of care and attention to a potential manuscript, is a fraught one, which does not provide the critical observer with any ease when it comes to arriving at conclusions. At the end of the previously quoted extract, Woolf makes the point that the essay itself derives from the desire "to make some amends" (2015, 3). The choice of words here is interesting: "amends" might mean both recognizing a fault and attempting to fix it (the fault not necessarily being one's own) and attempting some form of compensation while acknowledging that a full solution is not forthcoming, or at least not within the current set of circumstances.

4. *Conclusion*

As this essay has argued, it is in a comparable approach to Woolf's, that, in *The City*, Crimp recognizes and exposes the social problematics surrounding women and fiction. As Clair herself demonstrates, and as is the mood in Crimp's play, there is greater authorial integrity to be found in acknowledging that one's capabilities are not infinite on the basis of context and prevailing norms, and, therefore, to offer one's best to counteract dominant forces while shedding light on their effects, than to (pro)claim that one's authorial function comes with an elevated role that might, in fact, once and for all resolve an issue that is well beyond the individual's command. This is, ultimately, the point that Woolf makes as to the significance of the collective: artworks, like social issues, are not up to the sole individual to create, interpret and/or resolve, but to the community; and one must necessarily view oneself as part of a greater whole in

order to effect interpretation, action and change, and to reach their interventionist potential. The open-ended finale of *The City* points to that direction; the co-authorship instincts captured in the margins of the pages of Woolf's work, and, by extension, in Dahlberg's artwork, likewise. Reality is the primary narrative, after all, and it is always a matter of which narrator may have the privilege of framing it into words and actions. As Jestrovic notes: "The work of the author – whether individual or collective – remains incomplete [...] forever in search of closure. If, instead, the completion of the task depends not on the author but on the reader or spectator, the promise of closure is always in the eye of the beholder. Yet, the beholder's gaze is also unstable, impermanent; it consistently changes positions, angles, and perspectives" (2020, 12). To tell the story, then, or to at least attempt it, is an act more substantial than the story itself. Conclusions are insignificant, perhaps even undesirable and redundant; what matters more are our cross-interpretations.

Bibliography

Angelaki, Vicky. 2012. *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Angel-Perez, Elisabeth. 2016. "Capturing Crimp's Soundscape." *Journal of Adaptation in Film and Performance*, 9, 1 (May): 23-35.

Bachelard, Gaston. 1994. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press.

Barthes, Roland. 1973. "The Writer on Holiday." *In Mythologies*, 29-31. Translated by Annette Lavers. London: Paladin.

Barthes, Roland. 2000. "The Death of the Author." In *Modern Criticism and Theory: A Reader*, edited by David Lodge and Nigel Wood, 145-50. Harlow: Pearson Education.

Crimp, Martin. 1997. *Attempts on Her Life*. London: Faber and Faber.

Crimp, Martin. 2000. *Martin Crimp: Plays One*. London: Faber and Faber.

Crimp, Martin. 2005. *Fewer Emergencies*. London: Faber and Faber.

Crimp, Martin. 2005. *Martin Crimp: Plays Two*. London: Faber and Faber.

Crimp, Martin. 2008. *The City*. London: Faber and Faber.

Crimp, Martin. 2012. *In the Republic of Happiness*. London: Faber and Faber.

Crimp, Martin. 2015. *Martin Crimp: Plays Three*. London: Faber and Faber.

Dahlberg, Kajsa. 2006. *A Room of One's Own / A Thousand Libraries* (*Ett eget rum / Tusen bibliotek*) http://kajsadahlberg.com/work/a-room-of-ones-own--a-thousand-libraries/. Accessed December 1, 2021.

"Ett get rum/tusen bibliotek." Moderna Museet. https://sis.modernamuseet.se/objects/80170/ett-eget-rumtusen-bibliotek. Accessed December 1, 2021.

Garner, Stanton B. Jr. 1994. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University Press.

Inan, Dilek and Ayşe Didem Yakut. 2016. "The Complex Nature of Power and Language: Verbal Strategies in Martin Crimp's The City." *ELOPE* 13: 77-94.

Jestrovic, Silvija. 2020. *Performances of Authorial Presence and Absence: The Author Dies Hard*. London: Palgrave Macmillan.

"A Room of One's Own – Re-hangings in the Collection." Moderna Museet, last modified 26 June 2019. https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/2019/05/10/a-room-of-ones-own/. Accessed December 1, 2021.

Woolf, Virginia. 2015. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University Press.

Woolf, Virginia. 1929. "Women and Fiction: Autograph Manuscript of A Room of One's Own (MS 1-1942)." 1929. https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-FITZWILLIAM-00001-01942/1 Accessed December 1, 2021.

Vicky Angelaki is Professor of English Literature at Mid Sweden University (Department of Humanities and Social Sciences) and, in 2022, also Visiting Professor at Sapienza, University of Rome. She completed her PhD at Royal Holloway, University of London and was based in the United Kingdom for a number of years (Birmingham City University; University of Birmingham; University of Reading). Major publications include the monographs *Theatre & Environment* (2019), *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain: Staging Crisis* (2017), *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange* (2012), and the edited collection *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground* (2013; 2016). Her most recent monograph is *Martin Crimp's Power Plays: Intertextuality, Sexuality, Desire* (Routledge, 2022). She is currently working on the research project Performing Interspaces: Social Fluidities in Contemporary Theatre, funded by Riksbankens Jubileumsfond (Sweden). The project will result in an open-access monograph. Angelaki also co-edits the series Adaptation in Theatre and Performance (with Kara Reilly).

statuS Quaestionis
language text culture

Aloysia Rousseau
Sorbonne Université

"Let's turn to the first page": the page as stage in contemporary British drama

Abstract

By looking at a number of contemporary British plays, this paper wonders whether the play script can be deemed a self-sufficient entity rather than a frustrating first step towards a much more fulfilling theatrical experience. Are plays to be read only when we are deprived of their transposition to the stage – as in times of pandemic crisis – or is the act of reading a play a satisfying experience per se? Focusing on Tim Crouch's plays, the second part of the essay will throw light on the emphasis placed on the script and on the figure of the reader in his work before suggesting that the theatrical experience in fact sublimates the act of reading.

In his March 2020 *Guardian* article, "All the world's a page: the joy of scripts during theatre's shutdown," Mark Fisher describes Douglas Maxwell's 2005 play *If Destroyed True* with its "chunks of text in narrow columns, … interjections in capital letters and … strange typographical patterns" as "a script that is a pleasurable artefact in itself, not just a blueprint for a production" (Fisher 2020). As theatres were being shut down due to the Covid-19 pandemic, Fisher felt the need to remind the readers of *The Guardian* that a play could be read rather than watched and that one could derive satisfaction from such reading. But was he not in fact suggesting that we settle for the second-best choice at a time when going to the theatre was rendered impossible by a global pandemic? Stating that a play can be read and that such reading experience can be deemed satisfying is not akin to saying that a play should be read. We may wonder if we can truly be satisfied with reading a play when, as academics, we have relentlessly been telling our students that a play is meant to be performed and that theatre comes from the Greek *theatron* which means "viewing place." Originally, theatre has to do with our being seated in an auditorium and

watching what happens on stage. But what about what happens on the page? This paper postulates that the play script can be considered as a self-sufficient entity rather than a frustrating first step towards a much more fulfilling theatrical experience or, to borrow Lukas Erne's words, "a pale reflection of what properly belongs to the stage" (Erne 2003, 57). As underlined by Matthew Love in an August 2016 article, there is a strong bias against the reading of plays which is often considered as a tedious occupation rather than pleasurable leisure:

> Scripts can come across as little more than two-dimensional blueprints of a production, a series of inert stage directions and scraps of dialogue just waiting for theater practitioners to bring them life. Maybe it's the many formal contrivances of the play script itself, or the annoyance of toggling the eyes between bits of ping-ponging dialogue, but for many, plays are meant to be seen not read. After all, Hamlet did not catch the conscience of the king by dropping the folio edition of "The Murder of Gonzago" in his accursed stepfather's mitts and pacing around until Claudius got to the juicy bits. (Love 2016)

This contempt for the play script has not always been the predominant view. A number of 19th and early 20th century playwrights, among whom Eugene O'Neill, George Bernard Shaw or August Strindberg, have admitted to favouring the power of imagination over the actual production of a play. Strindberg went so far as to say that "there are good plays that should not be performed, that cannot bear to be seen" (Strindberg 2007, 21).[1] According to these playwrights and contrary to Matthew Love's perception of a Shakespearean play as making tedious reading, "Hamlet, seen in the dream theatre of the imagination as one reads [is] a greater play than Hamlet interpreted even by a perfect production" (O'Neill 1957, 23).

As opposed to this celebration of the act of reading, the prevailing view in the 20th century is that performing on stage in front of an audience is, as we have been reminded by Peter Brook, the very basis of theatre: "a man[2] walks across this empty stage whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged" (Brook 1968, 7). This act of theatre is what distinguishes a play from a novel, a short story or a poem since, as playwright Alistair McDowall has underlined in an interview given to jour-

1 The quote is taken from Strindberg's *Open Letters to the Intimate Theatre* quoted in a 2007 source book.

2 Or any individual rather.

nalist Matt Trueman, theatre has to do with bodies in motion: "Physicalising that is something theatre – and only theatre – can do," Trueman then adding: "[McDowall] is adamant that the playwright is duty-bound to embrace theatricality and liveness. If an idea could be a book or a film, he says, don't put it on stage" (Trueman 2014). However, it is the same McDowall who addresses his readers in the afterword to his 2013 play *Captain Amazing*, saying "I hope you enjoy/enjoyed the show, or if you're just reading this as a script, I hope you enjoy/enjoyed that too" (McDowall 2014a, 192). This friendly acknowledgment of the reader may appear as trivial yet by implying that his play can just be read as a script, McDowall is reminding the readers that there are other means of enjoying the play than by "embrac[ing its] theatricality". In her enlightening essay *Reading Drama* in Tudor England, Tamara Atkin demonstrates how "in the era before drama developed its strong and lasting associations with the public stage, plays were at least as likely to be read as they were performed" (Atkin 2018, 5). In the same way that Atkin refutes the claim that "England's earliest printed playbooks functioned as scripts 'for future productions'" (Ibid.: 3), this paper posits that a number of contemporary British plays can be considered as "distinct textual events" (Ibid.: 9). After all, as we have been reminded by Sarah Kane in *4.48 Psychosis*: "Just a word on the page and there is the drama" (Kane 2000, 11).

1. *"The thingyness of plays" or the importance of the play script*

It seems that many contemporary British playwrights have decided to tell us a story and to do so by bringing to the fore the way in which this story is told and the pages on which it unfolds. The page, as underlined by Dan Rebellato and Nick Holden in a recent call for paper, has "been making a comeback" as "a site of creative experiment and challenge".[3] Playscripts are appealing items

3 The conference "From Page to Stage" announced in a February 2020 call for paper was eventually merged with the June 2021 conference "Resisting Theatre: Plays, Politics and the Academy" hosted by the Centre for Contemporary British Theatre, Royal Holloway Department of Drama, Theatre and Dance, University of Greenwich Drama, Theatre & Performance Research Group, and University of York Department of Theatre, Film, Television and Interactive Media.

"printed with readerly consumption in mind" (Ibid.: 3), as can be seen in the importance given to the paratext. The book covers, paratext and the text itself become means of addressing the readers, pointing to the "the thingyness of plays – their material form as books – but also how certain material features … construct the play as thing" (Ibid.: 69). Book covers attract the readers' attention either by inviting them to read further or by becoming beautiful artefacts.[4] [*BLANK*], a 2018 collaboration between playwright Alice Birch and female company Clean Break, contains hundred scenes among which stage directors are invited to pick and choose. Part of the play script may therefore never be performed on stage, being accessible only to readers. The word [*BLANK*] and the use of square brackets on the book cover of the Oberon Modern Plays edition point to the active role of the reader who will indeed have to fill in the blanks or "gaps in the text," to borrow Wolfgang Iser's terminology (Iser 1974, 34). The keys and pointed finger are a reference to the prison environment of the play. They can however also be read as metatextual elements inviting us to turn the page and start reading the play to try and obtain the key to the text. Many of Alistair McDowall's book covers can also be described as already part of the story that is about to be told. In the Methuen edition of his 2014 play *Captain Amazing*, Rebecca Glover's naïve drawing imitates that of a child prefiguring the little girl's drawings that will be found within the play. McDowall's 2020 play *All of It* stages a woman telling her life story. The rather childish yet very industrious handwriting on the Methuen book cover points to the written origin of the play and to the writing process itself, once again reminding us of the importance of the playscript.

Not only do the playwrights invite the readers to open the book through appealing book covers but they maintain the readers' attention once the book is opened by directly addressing them. It would seem that the paratext, and more particularly the playwright's notes, are not intended only to provide information regarding the staging of the play but can also be interpreted as a playful

4 In his book *Les Livres dans l'univers numérique*, Christian Robin underlines how the effort put into the aesthetic aspect of books is an answer to the growing number of ebooks: "Nous avons vu que les livres comportaient aujourd'hui une iconographie plus riche, mise en page de manière plus sophistiquée, ce qui donnait au lecteur l'impression d'avoir en main des livres plus 'beaux'. L'usage des technologies numériques… est à l'origine d'une évolution notable dans la nature des produits éditoriaux : le renforcement de la composante 'objet' du livre" (Robin 2016, 53-54).

conversation engaged with the readers. In his 2014 play *Pomona*, McDowall has replaced the traditional dramatis personae with dietary recommendations stipulating what the "active ingredients" and "recommended consumption" of his play are (McDowall 2014b, 304). This ironic reference to what the play denounces, that is to say the overwhelming objectification and dehumanization that characterizes consumer society, is for the reader to enjoy, not the audience. In the same way, McDowall's clarification concerning the twin sisters both named Ollie and the scenes in which they appear is to be found at the end of the play script, thus being accessible only to the readers.

These creative experimentations are sometimes textual rather than paratextual. They induce new reading habits as is the case with Alice Birch's 2017 play *Anatomy of a Suicide* and Ella Hickson's 2019 *Anna* that we read vertically across the page.[5] While Birch stages three generations of women and questions whether trauma can be transmitted from one generation to the next, Hickson's play is a spy thriller situated in 1968 East-Berlin. Even though treating different subject matters, both plays display similar editorial choices since the characters' lines appear in separate columns (up to three in Birch's play, up to four in Hickson's) signaling alternating or overlapping dialogues.[6] In Birch's play, all three "columns" are meant to be heard and should not overlap (at least not constantly). In Katie Mitchell's 2017 Royal Court production, the stage is divided into three distinct spaces inhabited by the three women. In Hickson's play, the columns correspond to conversations going on at the same time, the bold writing indicating what the audience can hear as opposed to what the audience can hardly hear or not hear at all.[7] In performance, the use of binau-

5 "The text has been 'scored' – I wrote the piece across the page,
so it ought to be read as it is written" (Birch 2017, notes on the play).

6 This can be compared with the use of slashes to signal overlapping speeches in a number of contemporary British plays or with the use of brackets for words that are intended but not uttered (as in a number of debbie tucker green or Alice Birch plays). Ella Hickson however takes this strategy further in *Anna* by depriving the audience of entire speeches or dialogues.

7 "Portions of the script are divided into two, three or four columns, representing simultaneous action in different places... The script should be read down the page, with any lines horizontally aligned being spoken simultaneously. The audience can hear everything printed in bold (which is *Anna*'s audio track); anything that is underlined can be partially heard or is heard at a distance; and anything that is neither bold nor underlined isn't heard at all" (Hickson 2019, v).

ral sound system means that we indeed only hear part of the conversations since "receiving the show through the audio perspective of a single character necessitates that some of the script is seen and not heard (and other sections are heard and not seen)" (Hickson 2019, v). The readers may therefore appear as having a privileged vantage point since they have access to all conversations, contrary to the audience. Our reading experience is however quite similar to that of the audience since our eye is necessarily attracted to the bold print. It is moreover quite difficult to read the different columns as it does not correspond to horizontal reading habits.[8] *Anatomy of a Suicide* and *Anna* exemplify a wish to experiment both on the stage and on the page. The readers are not excluded from a theatrical revolution that would be accessible only to theatregoers but neither is the audience left out of an exclusively literary experience. These textual experiments find their visual equivalent on stage and erase the distinction between the act of reading and that of watching a play. Coming back to our initial question, what is it, then, which may account for the legibility of plays apart from the editorial innovations mentioned above? If a play is to be read as a novel, if it is to bring satisfaction prior to or without being transposed to the stage, it has to share one of the novel's major characteristics which is its focus on narrative; in other words, it has to tell a gripping story.

2. *"This is where our story starts": addressing the readers?*

The foregrounding of the play script and of the act of reading may be understood within a larger context of a return to the text in contemporary British drama. It seems indeed that we are in a "post-postdramatic era," as suggested by Elisabeth Angel-Perez in her article "Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch." This era is characterized by a return to the text or rather acknowledges the possible co-existence of drama and performance. We would like to argue – in the wake of academics and theoreticians such as Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac or Liz Tomlin – that Hans-Thies Lehmann's concept of "postdramatic theatre" should be revisited so as to ack-

8 It would be interesting to know whether readers more familiar with vertical style of writing – as is the case with Chinese, Japanese, Vietnamese and Korean traditional writing – find it easier to read Birch's and Hickson's texts.

nowledge the importance of the play script and of narrative in a number of 21st century plays.

In his 1999 seminal book *Postdramatic Theatre* (translated to English in 2006), Hans-Thies Lehmann refutes the primacy of the text in contemporary drama and identifies a de-hierarchisation of the different media, defining the text as one aspect of performance among others. Contemporary theatre can, according to Lehmann's now well-known thesis, dispense with characters' speech, creating other forms of communication. Storytelling is defined as a thing of the past, an obsolete notion having to do with a conventional, not to say reactionary, vision of theatre: "With the criterion 'suspense' the classical understanding of drama, or more precisely a certain ingredient of it, lives on. Exposition, ascending action, peripeteia and catastrophe: as old-fashioned as it may sound, these are what people expect of an entertaining story in film and theatre" (Lehmann 2006, 34). An objection we may have to Lehmann's statement is his assumption that the telling of a story precludes any form of experimentation since he considers notions such as suspense, drama and entertainment as necessarily "old-fashioned." As we have been reminded by Elisabeth Angel-Perez in her previously quoted article and by Liz Tomlin in her 2009 article "'And their stories fell apart even as I was telling them' Post-structuralist performance and the no-longer-dramatic text," a play can be deemed both dramatic and post-dramatic. In her article, Tomlin argues that the sterile dichotomy between text-based and non-texted-based performances has to do with academic trends and marketing choices which led to "young theatre-makers ... categoriz[ing] themselves, for strategic development purposes, as either playwrights or non-text-based artists, reducing the potential for productive cross-pollination and dissolution of the two binary positions" (Tomlin 2009, 64). In other words, the play script is not necessarily a thing of the past and the telling of a story isn't the prerogative of the outmoded well-made play. Storytelling is rather, as we have been reminded by Patrice Pavis, timeless and therefore vital to theatre:

> The text... is again becoming the 'newly dramatic' if not post-postdramatic text. After the phase of the 'withdrawal of representation' (Lehmann 2006), the texts, without relapsing into being well-made plays, are again telling stories, representing elements of reality, lending themselves to character effects. This return is not a reactionary restoration, it is simply a recognition that every work of art, and all human discourse, always tell a story. (Pavis 2016, 193-194)

This return to storytelling is exemplified in a number of recent plays that are both formal experimentations and riveting page turners such as Alistair McDowall's *Pomona* (2014) or Tim Crouch's *Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation* (2019) to quote but a few. The last part of this paper focuses on Tim Crouch's highly readable plays since, despite his not appearing in Matthew Love's list of "Ten Plays You Can Read Like Novels", Crouch does "exhibit as much imagination and literary prowess as so many of [his] verse and prose-writing peers" (Love 2016).

Tim Crouch is a playwright who constantly experiments with form and content, questioning the boundary between illusion and reality and inviting his audience members to reflect on their level of participation. Encouraging an active role on behalf of the audience is, according to Crouch, the very essence of theatre in general and of his plays in particular, this probably being best exemplified in his 2009 play *The Author* which Crouch refers to in the performance note as "a play that happens inside its audience" (Crouch 2009, 164). The audience members are seated with the actors in "two banks of seating, facing each other" and asked "direct questions that the audience are more than welcome to answer – but under no pressure to do so" (Ibid.: 164). Since much of Crouch's theatre is based on interaction between the playwright/actor (Crouch performing in most of his plays) and his audience, it may seem surprising to consider his play scripts as possibly exclusive sources of enjoyment. This is however what Crouch's close friend and co-director Andy Smith, known as "a smith," implies in the afterword to Crouch's *Plays One*. In this text, a smith defines the act of reading the plays as a journey he has undertaken with the readers:

> Well. That was great! How great to be able to read all these plays printed in the order they were written. To have them collected here in one place, to be able to recognize their progress and development, to see and consider their connections. And now here we are together at the end of the book, you and me. You've made it to the section we've called the afterword. (smith 2011, 205)

a smith then suggests that the reader is an active participant in the play, despite his reading the play on his own somewhere in a space unknown to the author:

> You are the reason for these plays' existence. You are the reader and the audience. You are the most important person in the room. And even though I don't know who or where you are, I want you to know that you have been considered – at every step of the way. I am conside-

ring you now. I want you to feel invited into and involved in what is going on here. I hope you do. (Ibid.: 206)

a smith's insistence on the key role played by the reader in the creative process and his reader/audience assimilation is a reminder that the reader should certainly not be considered as being left out of a theatrical experience which would be accessible only to those who attend the theatre.

Such foregrounding of the reading experience may account for the many readers who appear in Crouch's plays. The audience sometimes enter the auditorium with an act of reading already occurring on stage, as is the case with Malvolio's reading of Maria's forged letter at the beginning of *I, Malvolio*, or they are given a book as they enter. In Crouch's 2019 play *Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation* – which will be analysed in depth in the last part of this paper – audience members are given a book that is "part of the play" (Crouch 2019, xv) and that they will read with the characters. The script is a recurring prop in Crouch's theatre, perhaps meant to remind the live audience that they are not the only addressees. When Caliban throws his useless stack of books "into the sea" throughout Crouch's 2003 play *I, Caliban*, it is because he's "finding it hard enough to pronounce the word 'book', let alone read one" and wants to set free from Prospero's control over him (Crouch 2003b, 59). He is however also throwing these books "out over the audience" (Crouch 2003b, 55), reminding them of their position as audience members and potential readers. In *An Oak Tree* (2005), the character of the grieving father who has lost his daughter is played each night by a new actress or actor who discovers the text as she/he is performing, either by reading the script on stage or by being told her/his text through a headset. Crouch's 2014 play *Adler & Gibb* stages a student giving a lecture and therefore reading a paper throughout the play while the other characters are performing. *what happens to the hope at the end of the evening*, written with Andy Smith that same year and included in the Oberon edition of *Adler & Gibb*, is referred to as a "final draft" with large black dots near the spine, giving the impression of a draft script indeed, the two actors reading from the script from beginning to end.

When they are not reading from a script, Crouch's characters are often telling us a story, be it a fictitiously autobiographical one as in *My Arm*, a fictitiously biographical one as in *Adler & Gibb*, an intertextual one as in the *I, Shakespeare* series or a metafictional one as in the children's show for the

"grown-ups" at the end of *Beginners*: "This is where our story starts. / Our story starts here" are Child Joy's words before their performance (Crouch 2018, 59). Crouch thus refutes Hans-Thies Lehmann's concept of postdramatic theatre and the latter's belief that this form of theatre "puts an end to the axioms of dramatic plot and story" (Lehmann 2006, 59). Crouch indeed highlights, in an interview given to Séverine Ruset in 2016, his "devotion to narratives":

> In all my pieces, there is a devotion to narratives. I believe we are still able to tell stories and I still want my work to tell stories – and not just a story about not being able to tell stories. A story is capable of being extremely complex and postmodern whilst still being a story, with a beginning, a middle and an end. (Ruset 2016, 185)

By pointing to his stories as not just "about not being able to tell stories," Crouch distinguishes himself from other theatre makers, such as Samuel Beckett, Martin Crimp or Cary Churchill, whose plays have shown how the construction of a coherent narrative is doomed to failure in the aftermath of the Second World War. As George Steiner asks in *Language and Silence*, "should the poet cease? In a time when men are made to pipe or squeak their sufferings like beetles and mice, is literate speech, of all things the most human, still possible?" (Steiner 1967, chapter "K"). The foregrounding of storytelling in recent British theatre may be interpreted as trying to transcend such impossibility, implying that the time of healing has come. Perhaps this is where the "future of drama", described by Steiner as "immense" (Steiner 1967, chapter "Literature and Post-History"), lies. As opposed to Crimp's narrators in *Attempts on Her Life* or *Fewer Emergencies* whose tone is often cold and distant, mimicking the media's detached treatment of atrocious events, Crouch's storytellers take us by the hands and completely immerse us within the fiction despite, quite paradoxically, the constant metafictional nature of these narratives. Pointing to the making of the story does not in any case make that story less spellbinding, as Stephen Bottoms underlines in his 2009 article "Authorizing the Audience. The conceptual drama of Tim Crouch":

> Crouch's plays further trouble the already troubled distinction because their 'ungluing' of representational elements contributes centrally to his creation of compelling dramatic narratives, rather than functioning to undermine 'the dramatic paradigm'... Viewed in these terms, Crouch's work offers a powerful reinvigoration of dramatic traditions rather than a step 'beyond' them. (Bottoms 2009, 67)

The omnipresence of the script or the foregrounding of the storytelling process in his plays debunk Lehmann's indictment of the text, positing the telling of stories as the essence of drama. But what about the (private) act of reading? Crouch's characters often point to the aural and collective quality of storytelling as something that is shared between actors and audience members within the theatre's space, as underlined by Andy's address to the audience in what happens to the hope at the end of the evening: "I don't know about you, but this... this is one of my favourite things to do in the whole world. Just being together with some people in a room like this. A space like this, you know? A space where we can really be together, sit together and listen to a story" (Crouch and Smith 2014, 2). These stories are sometimes addressed to the "real" audience, as in the *I, Shakespeare* series in which the members of the audience are constantly taken to part, sometimes to a fictitious on-stage audience even if composed of only one audience member as in *Beginners*. Maddie's "I'm here" (Crouch 2018, 55) – as opposed to all the other adults who have gone to the pub and are not here to attend the children's show – is a reminder that one person watching a performance is indeed "all that is needed for an act of theatre to be engaged" (Brook 1968, 9), bringing us back to an understanding of theatre as a visual medium.

I would however like to argue that Crouch's stories are addressed to readers as much as to audience members through various narrative strategies. In his article "Staging Plays in the Theatre of the Mind", Herbert Grabes argues that a number of readers have "the impression that dramatic texts read less fluently and more slowly than narrative prose, that they contain more obstacles to being quickly absorbed" (Grabes 1991, 96-97), this being due to "inserted stage directions [that] are clearly so many stumbling blocks during the process of reading, because they continually divert attention from the sequence and linking of the verbal exchanges" (Ibid.: 99). Crouch's plays are highly legible thanks to a spontaneous flow of words seldom interrupted by stage directions. His plays do contain a number of stage directions describing the setting and the characters' actions but very few that describe the characters' speech and moments of silence. As opposed to his contemporaries, Crouch makes very little use of 'pauses,' 'breaks' or 'beats,' leaving it to the reader to decide the rhythm of the characters' dialogue.

Allusions to the body also figure prominently in Crouch's plays. Not only do characters often refer to their physical attributes, as the title *My Arm* exem-

plifies or as can be seen with Caliban's repeated insistence on his ugliness in the opening lines of *I, Caliban* (Crouch 2003b, 55), but the bodies that are evoked are in fact absent from the stage. In other words, the text does not frustratingly allude to a physical presence that the readers do not have access to but it creates a body that is absent from the stage. The most striking example of this textual and fictional corporeality is Crouch's 2003 play *My Arm* which relies on constant contradiction between what audience members are told and what they are shown. The deictics "here" and "this" repeated ad nauseam in the opening lines of the play – "Here I am watching TV," "Here I am in my trunks," "This is the house we lived in," etc. (Crouch 2003a, 25) – do not correspond to any objective reality since the audience is presented with a doll or objects supplied by spectators as these words are spoken. The body is as absent from the page as it is from the stage, challenging the idea according to which the readers have to use their imagination to make up for the materiality of performance. Very often in Crouch's plays, readers, audience members and even characters have to use their 'mind's eye,' as Caliban puts it in *I, Caliban*, addressing the audience: "My mother. I see her in my mind's eye, sitting there, where you're sitting" (Crouch 2003b, 63). These fictional bodies replace the usual frustration that characterizes the reading of plays with an equal treatment of readers and audience members whose creative imagination is stimulated. This equal treatment reaches a peak in Crouch's 2019 play *Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation* – which will from now on be referred to as Total Salvation – in which the audience members are simultaneously watching and reading the play, as well as performing in it. The play thus suggests another way of interpreting the omnipresent script in Crouch's oeuvre: rather than throwing light on the readability of Crouch's plays, *Total Salvation* shows how performance can re-invigorate the act of reading.

3. *"We'll all turn the pages together": reading as performance in Tim Crouch's* Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation

Total Salvation premiered at the National Theatre of Scotland in July 2019 and was transferred to the Royal Court Jerwood Theatre Upstairs in September 2019. The play tells the story of Miles, a father turned guru who, after his son's death, has taken his daughter Sol (originally Bonny) away with him to South

America and predicts the end of the world as we know it with the coming of an eclipse. When Sol's mother Anna comes back ten years after leaving the cult to bring her daughter home, the question is whether or not Sol will acknowledge her father's indoctrination and leave with her mother. The plot is thus a highly riveting one based on mounting suspense, the very definition of old-fashioned, conventional drama according to Hans-Thies Lehmann – everything that the play is not. The word "page turner" takes on its full meaning since the story is performed on stage as well as read by the actors and audience members. We are invited to turn the pages of the book as the story unfolds, both through dialogues and through beautiful illustrations by theatre designer and illustrator Rachana Jadhav that indicate what is occurring or has occurred off stage. The first twenty-seven pages of the book consist only of Jadhav's drawings telling us what happened fifteen years before what we are shown on stage, that is to say the death by drowning of Anna and Miles' son, Miles' coma, the family leaving to South America where Miles becomes the guru of a cult, up to Anna arriving to fetch her daughter. It is only later on in the play that we will be told about "the breach," that is to say when a number of disciples, among whom, Anna, left and the years that followed during which Anna was unable to reach her daughter. The books containing these illustrations, dialogues and stage directions are given to the audience as they enter the theatre and are then transcended, or 'transformed' by the performance, to borrow George Poulet's words in his article "Criticism and the Experience of Interiority": "Books are objects. On a table, on shelves, in store windows, they wait for someone to come and deliver them from their immobility… They wait. Are they aware that an act of man might suddenly transform their existence?" (Poulet 1972, 56). This act of man that transforms the books' existence is that of Tim Crouch the playwright as well as that of the actors and audience. It is a collective act of transformation, as Susan Vidler, the actress playing Anna, suggests in her opening words:

> This book is part of the play. It's part of the play.
> There are pictures in the book that also tell a story.
> In a minute, we'll all open this book together and we'll invite you to turn the pages together. We'll all turn the pages together.
> At some moments during the play we'll invite some of you to read aloud. Is that okay?
> Are we good? Are we ready?
> Okay. Let's turn to the first page, the title page.
> The book is opened. (Crouch 2019, xv)

Through the repetition of "all" and "together", Vidler throws light on the collective nature of the act of reading and storytelling. She also alludes to the book as "part of the play" which has a double meaning. The play is indeed part of the performance since we are reading it as the play unfolds but it is also part of the plot as Miles, the guru, has supposedly written all the characters' lines (which accounts for Crouch's name not appearing on the book cover). Our reading the play implies that we have become members of the cult, inviting us to wonder whether we are indeed spectators, actors or characters in Crouch's play.

Moreover, despite *Total Salvation* being published and therefore existing as an autonomous entity, it is the performance which gives its full meaning to the book. Crouch indeed refers to the "two printed versions of this play" in his note for the Oberon Books edition: "One is exclusively used by the actors and audience in the performance", "the other ... give[s] you, the reader, an idea of the experience of the play with a live audience" (Ibid.: xiii). The performance copy exists only for the duration of the play; the act of reading becomes as transient as the theatrical performance.

The book is part and parcel of the performance, leading us to wonder whether the "salvation" that is mentioned in the title is not only that of the members of the cult or of the audience but also of the book as object.[9] Contrary to Poulet's statement that the object book "is no more, or at least it is as if it no longer existed, as long as I read the book. For the book is no longer a material reality" (Poulet 1972, 57), Crouch's play engrosses the audience all the while bringing our attention to the materiality of the book. During the performance, we are allowed to turn the pages only once we have been given permission to do so and we are in fact gently reprimanded when we depart from these rules. These seemingly authoritarian injunctions to read the book may be interpreted as a tribute to the act of reading. Our being told when to turn the pages prevent careless browsing on our behalf and encourages us to scrutinize the text and illustrations with a devoted attention which is, according to Jan Baedens and Hugo Frey in *The Graphic Novel, An Introduction*, the aim of a good page layout:

9 I have addressed some of the points in these paragraphs in a performance review of the play: https://journals.openedition.org/miranda/27127

A good page layout helps readers to strike a good balance between interest in the story (which pushes them to leap to the next panel, to turn the page, to try to finish the book as soon as possible in order to find the answer to the story's enigma) and interest in the images and the tableau (which invites them to abandon the narrative thread and to lose themselves in contemplation of the work). (Baedens and Frey 2014, 132)

We are indeed encouraged to lose ourselves in the contemplation of the work, especially since Jadhav scatters small magnifying glasses throughout the drawings, as though we were watching the illustrations under a microscope. These close-ups invite the readers to see beyond what is immediately visible and remind us of the active stance of the reader.

The performance thus reinvigorates the act of reading. Neither medium makes sense without the other and it is only once the performance has started that the act of reading is invested with an emotional charge that it was deprived of before. Conversely, the act of reading enables the performance to occur and contributes to renewing dramatic form since the play goes on once the actresses have left the stage, making Peter Brook's previously quoted definition obsolete:

Anna and Sol approach two audience members.

Sol (Off book.) Could you read me, Sol?
Anna (Off book.) Could you read Anna?
Sol (Off book.) Start when I say 'Okay'.

All of the following text is read by to audience members.
[...]
The two actors leave the circle.
The two audience members continue reading. (Crouch 2019, 84-86)

As Susan Vidler and Shyvonne Ahmad leave, after asking two members of the audience to read their lines, the "act of theatre" is still engaged, even though there is no one "walk[ing] across an empty stage whilst someone else is watching him" (Brook 1968, 9). Theatre becomes an aural rather than visual medium. The readers are here active participants in the story yet their position later on evolves from actors to authors.

Towards the end of the play, there are six pages of illustrations devoted to Anna and Sol's departure. The illustrations show mother and daughter sha-

ring an ice cream, leaving on a plane and holding hands which corresponds to the happy ending envisioned by Anna in a previous conversation with her daughter: "I imagine you'd have some questions… We'd talk it through. On the bus. We'd stay in a hotel. A meal. Some ice cream" (Crouch 2019, 86). The pictorial happy ending is however soon followed by an alternative dramatic ending, the stage direction stipulating that "Sol enters with her book" (Ibid.: 111). Sol indeed appears on stage and returns to her father, therefore refusing to leave the cult. Crouch offers two possible endings, one in which Sol escapes her father's harmful influence, the other in which her father keeps his hold on her. It is for the members of the audience to either accept these alternative endings or decide whether one prevails over the other. As such, the audience member – who is also a reader, an actor and a character in the play and in Jadhav's drawings – here becomes a figure of the author. This is very much in keeping with Crouch's vision of theatre as collaborative storytelling:

> Audience participation is about giving the audience authority. It will not be the case if I do everything myself and the audience feel they have nothing to contribute. As I come from the theatre, I love to see a performer at the top of his/her game. But I do not think theatre is about that. It is about creating an open space where the storyteller tells an open story, not where the story is told to you in a way that encourages passive disassociation. (Ruset 2016, 182)

We are, as members of the audience, co-authors of the play and giving a book to audience members is a means of materializing this co-authorship. We are of course readers but we also both literally and symbolically have the story in our hands. Even though we are not invited to "write [our] own poems," as is the case in Crouch's *I, Cinna (The Poet)* (Crouch 2012, end of book), we are invited to participate in the making of the story. Rather than Crouch's, Jadhav's or Miles' name, perhaps our own name may fill in the gap left on the anonymous book cover.

Crouch and Jadhav succeed in blurring the distinction between the page and the stage, leading me to qualify the hypothesis offered at the beginning of this paper. Rather than considering play texts as autonomous entities, we may identify a new trend in contemporary British theatre, one that posits the importance of text and narrative within the performance. The play script is not outdated but exalted when transposed to the stage, as is the case in Crouch's *Total Salvation* as well as in other recent theatrical productions such as American theatre company Elevator Repair Service's 2010 *Gatz* – an eight-hour

performance/reading of Francis Scott Fitzgerald's 1925 novel *The Great Gatsby* – or British company Forced Entertainment's 2014 word for word delivery of Ágota Kristóf's 1986 *The Notebook*. Quite strikingly, all these productions foreground the "bookness" (Collins 2020) of books all the while being "insistently, even defiantly, theatrical" (Babbage 2018, 64).

Even though we have tried to demonstrate that a number of contemporary British plays make for highly enjoyable reading, it may be argued that performance becomes the means through which to celebrate and sublimate the act of reading, inviting us to re-evaluate our position as either readers or audience members.

Bibliography

Angel-Perez, Elisabeth. 2013. "Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch." *Études britanniques contemporaines*, 45.

https://doi.org/10.4000/ebc.862

Atkin, Tamara. 2018. *Reading Drama in Tudor England*. Abingdon: Routledge.

Babbage, Frances. 2018. *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*. London and New York: Methuen Drama.

Baetens, Jan, and Hugo Frey. 2014. *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Birch, Alice. 2017. *Anatomy of a Suicide*. London: Oberon Books.

—. [*BLANK*]. London: Oberon Books, 2018.

Bottoms, Stephen. 2009. "Authorizing the Audience: The conceptual drama of Tim Crouch." *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14,1: 65-76. https://doi.org/10.1080/13528160903113213

Brook, Peter. 1996 (1968). *The Empty Space*. New York: Touchstone.

Collins, John. 2020. "Meet the man who decided reading 'The Great Gatsby' aloud in its entirety would make good theater." *Berkeleyside*, February 6. https://www.berkeleyside.org/2020/02/06/meet-the-man-who-decided-reading-the-great-gatsby-aloud-in-its-entirety-would-make-good-theater (accessed: 30/05/2022).

Crouch, Tim. 2011 (2003a). *My Arm*. In *Tim Crouch: Plays One*. London: Oberon Books.

—. 2011 (2003b). *I, Caliban*. In *I, Shakespeare*. London: Oberon Books.

—. 2011 (2009). *The Author*. In *Tim Crouch: Plays One*. London: Oberon Books.

—. 2012. *I, Cinna (the Poet)*. London: Oberon Books.

—. 2018. *Beginners*. London: Oberon Book.

—. 2019. *Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation*. London: Oberon Books.

Crouch, Tim. 2016. "'Standing with the Audience.' Interview by Séverine Ruset." In *Tim Crouch ou la scène émancipée*, edited by Elisabeth Angel-Perez, Christine Kiehl and Jean-Marc Lanteri. *Coup de Théâtre*, 30, 175-189.

Crouch, Tim, and Andy Smith. 2014. *what happens to the hope at the end of the evening*. In *Adler and Gibb*. London: Oberon Books.

Erne, Lukas. 2003. *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fisher, Mark. 2020. "All the world's a page: the joy of scripts during theatre's shutdown." *The Guardian*, March 19. https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/19/all-the-worlds-a-page-the-joy-of-scripts-theatre-covid-19 (accessed: 30/05/2022).

Grabes, Herbert. 1991. "Staging Plays in the Theatre of the Mind." In *Reading Plays: Interpretation and Reception*, edited by Hanna Scolnicov and Peter Holland, 94-109. Cambridge: Cambridge University Press.

Hickson, Ella. 2019. *Anna*. London: Nick Hern Books.

Kane, Sarah. 2000. *4.48 Psychosis*. London: Methuen Drama.

Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. Abingdon: Routledge.

Love, Matthew. 2016. "Ten Plays You Can Read Like Novels. On the Pleasures of the Script as Literature." *Literary Hub*, August 31. https://lithub.com/ten-plays-you-can-read-like-a-novel/ (accessed: 30/05/2022).

McDowall, Alistair. 2016 (2014a). *Captain Amazing* in *Plays: 1*. London and New York: Methuen Drama.

—. 2016 (2014b). *Pomona* in *Plays: 1*. London and New York: Methuen Drama.

O'Neill, Eugene. 1957. "The Artist of the Theatre: a Colloquy between Eugene O'Neill and Oliver M. Sayler." *Theatre Arts*, vol. XLI, 6: 23-24.

Pavis, Patrice. 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Translated by Andrew Brown. London and New York: Routledge.

Poulet, George. 1972. "Criticism and the Experience of Interiority." In *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, edited by Richard Macksey and Eugenio Donato, 56-72. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Robin, Christian. 2016. *Les Livres dans l'univers numérique*. Paris: La Documentation française.

Rousseau, Aloysia. 2020. *total immediate collective imminent terrestrial salvation* (2019) by Tim Crouch. Performance Review. *Miranda*, 20: 1-7. https://doi.org/10.4000/miranda.27127

Sarrazac, Jean-Pierre, and Joseph Danan. 2018. "Dialogue sur la forme dramatique." In *Les Nouveaux matériaux du théâtre*, edited by Joseph Danan and Catherine Naugrette, 15-32. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

smith, a. 2011. "Afterword." In *Tim Crouch: Plays One*. London: Oberon Books.

Steiner, George. 1967. *Language and Silence*. New York: Open Road Integrated Media. Kindle.

Strindberg, August. 2007. *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*. Translated by Egil Törnqvist and Birgitta Steene. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Tomlin, Liz. 2009. "'And their stories fell apart even as I was telling them.' Poststructuralist performance and the no-longer-dramatic text." In *Performance Research*, 14, 1: 57-64. https://doi.org/10.1080/13528160903113205

Trueman, Matt. 2014. "Alistair McDowall: 'There are no rules in theatre – you can do anything.'" *The Guardian*, April 26. https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/26/alistair-mcdowall-rules-theatre-anything (accessed: 30/05/2022).

Aloysia Rousseau is Senior Lecturer at Sorbonne Université where she teaches British and American literature and drama. Her research interests are contemporary British theatre, audience response and ethical criticism. She has authored several articles on the plays of Martin Crimp, Tim Crouch and Dennis Kelly and published a monograph on Tom Stoppard's *Arcadia* (Atlande, 2011). She has also recently co-edited *The Renewal of the Crime Play on the Contemporary Anglophone Stage* (RADAC, 2018) as well as a volume of French journal *Théâtre/Public* on contemporary British and Irish theatre and performance (n°241, 2021).

statuSQuaestionis
language text culture

Federica Mazzocchi
Università degli studi di Torino

Abitare *La valle dell'Eden*. Romanzo, adattamento, regia: un progetto di Antonio Latella

Abstract

The performances which originate from novels represent a particularly fertile field of investigation where it is possible to observe the "re-activation" processes of the page brought into play by the adaptations, the performative versions and in general by all the strategies of stage incorporation of the literary texts. It is evidently a relationship of exchange, in which the production is in turn redefined by the connection and by its influence. In the current situation, the productions of Antonio Latella, one of the most innovative artists in Europe, give birth to a stimulating debate on the issue theatre/novel, both for script writing script the articulation of stage writing, and for the impact on the spectator and on their receptive dynamics. Even though Latella's association with the novel has already produced numerous performances, Steinbeck's novel *La valle dell'Eden* (ERT, 2019) has been chosen as case study because it allows to focus on the continuity and discontinuity in Latella's stage history with reference to his thematic strands and the management of time, space, actor and spectator. From this project, moreover, Latella's specific relation with his dramaturgic collaborators emerges (Linda Dalisi in this case), his practices of dialogue and listening necessary to the generative process, and an example of that procedure of the study of the text and of the "shadowing" of the author defined as «the work of the detective».

1. *Introduzione*

Le pagine che seguono propongono una lettura di *La valle dell'Eden* diretto da Antonio Latella nel 2019, dall'omonimo romanzo di John Steinbeck, uno spettacolo che emerge, nella lunga e fortunata carriera del regista, fra gli esempi

più stimolanti e singolari nati dal contatto fertile tra teatro e romanzo.[1] Nella generazione dei cinquantenni, Latella spicca per l'originalità di un percorso autoriale in cui il teatro si apre agli stimoli più diversi – arti visive, musica, cinema, media – e che trova nel rapporto con la letteratura, in particolare con il romanzo, uno spazio creativo d'elezione. Prima di entrare nel vivo di questo studio di caso, occorre però un breve affaccio metodologico, e una messa a fuoco di alcune specificità della regia.

La regia teatrale ormai è onnivora, assorbe come una spugna materiali testuali di provenienza eterogenea, li incorpora, li trasforma, e inevitabilmente ne viene trasformata. Da tempo, infatti, il testo drammatico non è che una fra le opzioni a disposizione dell'autorialità scenica, che può "fare teatro di tutto" commentava Antoine Vitez (Plana 2020, 143). Gli ormai numerosissimi progetti teatrali originati da romanzi, racconti, poesie, diari, carteggi, testi saggistici, fonti storiche, iconografiche, audiovisive, testimonianze orali, resoconti di cronaca e giudiziari ecc., mostrano che lo spazio del dialogo tra scritture e scena è in costante dilatazione.

Alla luce della sua esperienza, Luca Ronconi ha più volte precisato che le scritture non originariamente teatrali (poemi, sceneggiature cinematografiche, testi scientifici) e soprattutto i romanzi rappresentano un'oppurtunità sperimentale per il teatro.[2] Nelle pagine consuntive intitolate *Il mio Teatro* definisce la regia come la funzione che, "partendo da una situazione data di comunica-

1 *La valle dell'Eden* di John Steinbeck; traduzione Maria Baiocchi e Anna Tagliavini; adattamento Linda Dalisi e Antonio Latella; regia Antonio Latella; scene Giuseppe Stellato; costumi Simona D'Amico; luci Simone De Angelis; musiche e suono Franco Visioli; assistente al progetto artistico Brunella Giolivo; con (in ordine alfabetico): Michele Di Mauro (Samuel Hamilton), Christian La Rosa (Charles Trask, Caleb Trask), Emiliano Masala (Cyrus Trask, Dottore, Sceriffo, Dottor Tilson, Aron Trask), Candida Nieri (Voce dell'Autore, Faye, Eva), Annibale Pavone (Adam Trask) Massimiliano Speziani (Lee), Elisabetta Valgoi (Cathy/Kate); produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile dell'Umbria; durata: 5 ore e 40 minuti circa; debutto: Bologna, Arena del Sole, 6 novembre (prima parte) e 9 novembre 2019 (seconda parte).
Desidero esprimere la mia gratitudine a Linda Dalisi, Brunella Giolivo, Lucio Fiorentino e all'ERT per il loro aiuto generoso, e per avermi autorizzato a pubblicare le testimonianze, i materiali e le immagini che arricchiscono questo articolo.
2 Fra i migliori contributi su Ronconi e le scritture non originariamente teatrali, si segnalano i volumi di Claudio Longhi (1999, 2006) e di Marta Marchetti (2016).

zione con il pubblico e da alcuni materiali 'narrativi', determina l'organizzazione e la struttura di tali materiali e il modo di comunicarli" (Ronconi 2016, 46).[3] Questo lavoro sui materiali narrativi, perché possano essere comunicati teatralmente, non è un mero atto di traduzione scenica, ma apre uno spazio di ricerca sul teatro in sé. In altre parole, il rapporto con il romanzo permette di affrontare "questioni di linguaggio nell'accezione più ampia del termine" (Ibid. 48), cioè di interrogare il teatro nei suoi fondamenti e 'sciogliere' le rigidità di nozioni quali personaggio, tempo, dialogo.[4]

Per un'autorialità forte come quella di Latella il rapporto teatro/romanzo è, a sua volta, di natura sperimentale e d'indagine sulle influenze biunivoche tra pagina e scena. Romanzo e teatro generano lo spazio terzo dello spettacolo in cui si scambiano vicendevolmente qualcosa: per esempio, il teatro sostituisce il legame uno-a-uno del lettore con il libro con la relazione uno-a-molti degli spettatori con lo spettacolo; così come l'esperienza silenziosa e assorta della lettura si riverbera nella specifica qualità intima e rituale di questa Valle dell'Eden, in cui la parola assume il risalto e l'importanza che ha sulla pagina scritta, come sarà precisato nell'ultimo paragrafo.

Il campo degli *Adaptation Studies* – che definisce l'adattamento un oggetto insieme autonomo e derivato – "una ripetizione senza replicazione" scrive Linda Hutcheon (Hutcheon 2011) – e che distingue metodologicamente tra il piano dell'adattamento come prodotto e quello dei processi, creativi e di ricezione, a esso connessi[5] – offre un ulteriore insieme di strumenti per l'analisi. Lo spettacolo (prodotto), esplorato nelle sue strutture narrative e nell'articolazione dei codici scenici, è preceduto da una ricognizione relativa agli specifici processi

3 Si tratta della lectio magistralis tenuta in occasione della laurea honoris causa conferitagli dall'Università di Bologna nel 1999 e successivamente pubblicata.

4 Grazie all'influsso delle strutture romanzesche, annota Ronconi, il tempo presente del teatro si apre al racconto e alla memoria; il dialogo diventa una fra le possibili modalità di discorso; e il personaggio da 'persona', o imitazione di "un'individualità reale", diventa 'figura', "definita dal sistema di relazioni che si annodano nel racconto". Ibid.

5 Come prodotto, "l'adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere"; come processo creativo, "realizzare un adattamento implica sempre sia una (re)interpretazione che una (ri)creazione"; come processo di ricezione, l'adattamento è una forma intertestuale che mobilita la memoria di chi lo riceve manifestandosi come spettacolo "in un dato punto nello spazio e nel tempo, entro una specifica società". Cfr. Hutcheon 2011, Edizione Kindle.

creativi di Latella, in particolare il rapporto con la dramaturg Linda Dalisi (il cosiddetto 'lavoro del detective') e i criteri di stesura del copione. I processi di ricezione dello spettatore riguardano l'attivazione di connessioni intertestuali, sia con il romanzo omonimo, sia con il resto della storia scenica di Latella, con le sue ricorrenze stilistiche e 'ossessioni' tematiche. Parimenti (e dal momento che uno spettacolo può essere goduto anche senza che ne siano conosciute le fonti dirette e indirette) il pubblico è guidato da criteri di organizzazione della fruizione che, almeno in potenza, sono progettati per generare un certo tipo di risposta spettatoriale: rito, cerimonia, comunità, rispecchiamento, testimonianza sono le parole che meglio esprimono l'esperienza dell'incontro con La valle dell'Eden, come specificato nell'ultimo paragrafo.[6] Cominciamo però ricordando in sintesi i contatti con il romanzo nella storia scenica di Latella.

2. *Latella nello spazio del romanzo*

Attore di formazione, autore e regista pluripremiato, attivo in particolare tra l'Italia e i palcoscenici tedeschi e austriaci, che sono diventati la sua seconda casa teatrale, direttore della passata edizione della Biennale Teatro di Venezia (2016-2020), eccezionale pedagogo, fondatore della compagnia Stabilemobile, Latella è riconosciuto fra i massimi esponenti della regia europea contemporanea. Nella sua cronologia, l'incontro con il romanzo ha ormai prodotto un cospicuo numero di messinscene. I copioni nascono solitamente dalla collaborazione con Linda Dalisi e Federico Bellini che, separatamente o insieme, sono i due principali drammaturghi in squadra con Latella per la stesura dei testi. Fra i suoi progetti da romanzi si ricordano: *Querelle* da Jean Genet, drammaturgia di Bellini e Latella (2002), *Moby Dick* da Herman Melville, drammaturgia di Bellini (2007), *Don Chischiotte* da Cervantes, drammaturgia di Bellini (2010), il progetto in cinque parti da *Via col vento* di Margaret Mitchell intitolato *Francamente me ne infischio* (2011-2013), drammaturgia di Bellini, Dalisi e Latella, *Le benevole* da Jonathan Littell, drammaturgia di Bellini e Latella (2013), *Pinocchio* da Carlo Collodi, drammaturgia di Bellini, Dalisi e Latella (2017), il citato *La valle dell'Eden*, adattamento di Dalisi e Latella (2019), *I tre moschettieri* da Alexandre Dumas, drammaturgia di Bellini (2020).

6 Sulla nozione di intertestualità, cfr. Comand 2006 e Costa 2006.

Nel lessico della compagnia, 'adattamento' e 'drammaturgia' indicano due diverse modalità di lavoro sul romanzo (e sui testi in generale).[7] Il primo riguarda un suo uso eventualmente parziale, ma senza variazioni sostanziali rispetto a trama, personaggi, parola; viceversa, 'drammaturgia' implica pratiche di riscrittura e di rielaborazione, inserimento di altri testi, ripensamento generale dei personaggi e del loro sistema di relazioni, montaggi alternativi delle scene. Tali approcci, che presentano alcuni punti di contatto, sul piano teorico, con la distinzione proposta da Eugenio Barba tra lavoro per il testo e lavoro con il testo (Barba 2009, 159), permettono di misurare lo scarto tra la sorgente (il testo) e la foce (lo spettacolo). Scorrendo l'elenco sopra proposto, le drammaturgie sono la norma, mentre l'adattamento è l'eccezione, ed è proprio in ragione della sua singolarità e divergenza che il progetto *La valle dell'Eden* rappresenta una postazione interessante per esplorare le dinamiche creative del regista.

Consideriamo, a titolo d'esempio e per rimanere su un altro classico della letteratura americana, lo spettacolo in cinque parti *Francamente me ne infischio*, che si colloca al polo opposto rispetto al lavoro su Steinbeck. I copioni nati da *Via col vento* sono riscritture radicali in cui il romanzo di Mitchell, i suoi temi, la sua lingua sono assunti come materiale di partenza per una riflessione a tutto campo sulla cultura americana. Qui, Rossella O'Hara è l'America stessa, la sua influenza su scala globale, i suoi archetipi e il suo immaginario, le sue menzogne e le sue contraddizioni. La figura si lascia alle spalle ogni verosimiglianza psicologica e individualità 'reale', e si scinde in tre attrici (Valentina Acca, Caterina Carpio, Candida Nieri) che sono di volta in volta la maschera di Rossella in dialettica anche con i traumi della sua storia, in primo luogo il razzismo. Da questa Rossella vista come un grande territorio drammaturgico, scaturisce un montaggio di temporalità e linguaggi eterogenei, con performance, pezzi dialogati, monologhi, coreografie, canti, interazioni performer/pubblico.

Il copione per *La valle dell'Eden*, invece, è nato con altri criteri e ha portato a risultati differenti anche perché doveva rispondere ai vincoli stringenti posti dagli eredi Steinbeck, che hanno concesso una libertà d'azione limitata sui materiali testuali. Dalisi ha precisato che non sarebbero stati autorizzati l'inserimento o l'ibridazione con altri testi, né la trasformazione, la riscrittura o in generale la modificazione degli eventi e della loro successione cronologica.[8] Tale mandato,

7 Cfr. Dalisi 2021.

8 Ibid.

all'apparenza poco in sintonia con le prassi di Latella, ha generato in realtà le condizioni per un'operazione altamente creativa dentro precisi confini (così, per esempio, anche *Natale in casa Cupiello* del 2014, altro testo sottoposto all'attenta sorveglianza degli eredi). E la prima clausola era appunto non spezzare il patto di accettazione dei confini medesimi. Attraverso uno specifico lavoro di tagli – Latella non porta in scena tutto il romanzo, ma sue precise sezioni, come sarà chiarito più avanti – e attraverso la scrittura della regia, cioè la manipolazione delle figure in scena, dello spazio, del tempo, delle luci, dei suoni, della percezione dello spettatore, Latella ha compiuto un attraversamento del romanzo che è stato rivelatore in due direzioni. Da un lato, ha messo a fuoco le dinamiche del racconto, le sue immagini profonde e i suoi equilibri formali; dall'altro lato, ha fatto emergere la propria angolazione prospettica di regista-che-legge, così come la sua corporeità di attore-fuori-scena che si rende vividamente percepibile attraverso l'articolazione della sintassi scenica. Ne è risultata una stimolante dinamica prodotto-processo, perché, parafrasando Babbage, nel momento in cui gli spettatori assistono a un adattamento a teatro, non si limitano a fruire un prodotto finito (un adattamento), ma sperimentano un processo (l'adattare in sé).[9]

3. *"Il lavoro del detective". Attivazione, studio, ricerca*

Al di là della divaricazione tra adattamento e drammaturgia, alcune delle prassi preparatorie di Latella sono in realtà sempre le medesime. Non importa quale sia il materiale di partenza – romanzo, testo drammatico o altro – né l'esito scenico scaturito dal viaggio dentro il testo: l'attivazione e l'innesco di quello che Latella chiama il 'processo creativo' nasce da metodologie ricorrenti. Il cosiddetto 'lavoro del detective', così chiamato scherzosamente dal regista e dai suoi drammaturghi, è una di queste prassi. Prima però occorre considerare alcuni orientamenti generali.

Per Massimo Castri – un regista con cui Latella ha compiuto parte della sua formazione e che ha riconosciuto fra i suoi maestri – il lavoro preparatorio era un impegno solitario, riguardava solo lui e il testo.[10] All'opposto, per

9 Cfr. Babbage 2018, 92. [Traduzione mia]

10 Castri ha pubblicato diversi suoi *Taccuini di drammaturgia*, relativi al percorso di analisi dei testi, preparatorio al lavoro di regia vera e propria. Cfr. Castri 1981; Castri 1984; Castri 2007.

Latella il confronto con i materiali testuali è sempre di natura relazionale, di scambio con i suoi drammaturghi, secondo logiche di creatività plurale. Tali logiche sono rivelatrici tanto delle dinamiche di compagnia, quanto dell'identità specifica della regia contemporanea, in cui i processi del teatro, anche quando condotti da un/una regista leader, sono intrinsecamente collettivi e partecipati.

Parallelamente, Latella non circoscrive il processo creativo al singolo spettacolo, ma lavora sempre su più progetti, pensa per cicli, per tematiche ampie, articolate in più spettacoli e nel corso di più anni. *La valle dell'Eden* – la cui preparazione ha richiesto circa due anni – era in gestazione insieme a *Aminta* di Torquato Tasso (2018), a *L'isola dei pappagalli con Bonaventura prigioniero degli antropofagi* di Sergio Tofano e Nino Rota, drammaturgia di Dalisi (2019) e a *Una Divina Commedia – Dante/Pasolini*, copione di Federico Bellini (2019). Scritture diversissime ovviamente, ma legate fra loro dalla ricerca sulla parola (che per tre dei quattro è verso poetico) come generatrice di movimento e materialità scenica – come fosse "una freccia scoccata verso lo spettatore" ha commentato Dalisi.[11] Parimenti, *La valle dell'Eden* si collega al ciclo sulla cultura americana (almeno il citato *Francamente me ne infischio*, *Un tram che si chiama Desiderio* di Williams, 2012 e il recente *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, 2021), così come intercetta grandi temi – la famiglia, la casa, l'origine, il male, la malattia, la menzogna, la scelta, il distacco, la crescita – alla base di numerose regie di Latella, fra cui *Natale in casa Cupiello* di De Filippo del 2014, *Pinocchio*, il recente *Hamlet* di Shakespeare del 2020.

> Avete presente nelle serie televisive o nei thriller, quando il detective deve indagare su un caso e ha di fronte una lavagna con le immagini del testimone, della vittima, mettere in relazione i vari dettagli, e ogni elemento trovato si va ad aggiungere agli altri su quella lavagna?[12]

Le parole di Linda Dalisi ci guidano nel territorio del 'lavoro del detective', un percorso in più tappe teso a esplorare ciò che sta intorno e dentro un testo. Nel suo *Dramagia*, libro nato dal lavoro per *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee diretto da Latella tra il 2021 e il 2022, Dalisi è tornata a precisare compiti e obiettivi del proprio lavoro di ricerca, in cui lo scavo nella biografia dell'autore rappresenta un passaggio decisivo (Dalisi 2022, 16-17):

11 Cfr. Dalisi 2019a.
12 Ibid.

Ho raccolto materiali biografici, storici e critici da raccontare alla compagnia, seguendo un metodo di lavoro che con Antonio Latella stiamo mettendo a punto da anni. Conoscere la vita di un autore significa soprattutto entrare in contatto con il suo modo di intendere la scrittura: intuire da quale punto di vista guarda la realtà, che esperienze ha fatto, perché è arrivato a scrivere ciò che scrive e a definire la sua poetica. Naturalmente non c'è una correlazione causa-effetto tra gli eventi biografici e la creazione artistica, ma la vocazione alla scrittura è la parte forte della biografia di un autore.

Dunque, la fase iniziale impegna il regista e la drammaturga in uno studio prolungato del testo e dei materiali collegati – biografia, carteggi, corpus completo delle opere – e in sessioni di domande e risposte per estrarre immagini, temi, parole chiave. Questo pedinamento e collazione di 'indizi' si traduce in un approccio visivo in cui la drammaturga sintetizza i risultati in una serie di mappe concettuali o palinsesti, organizzati per schemi e note a mano punteggiate di post-it, secondo una modalità di scrittura dinamica, in costante evoluzione e arricchimento. Precisa Dalisi (2019b):

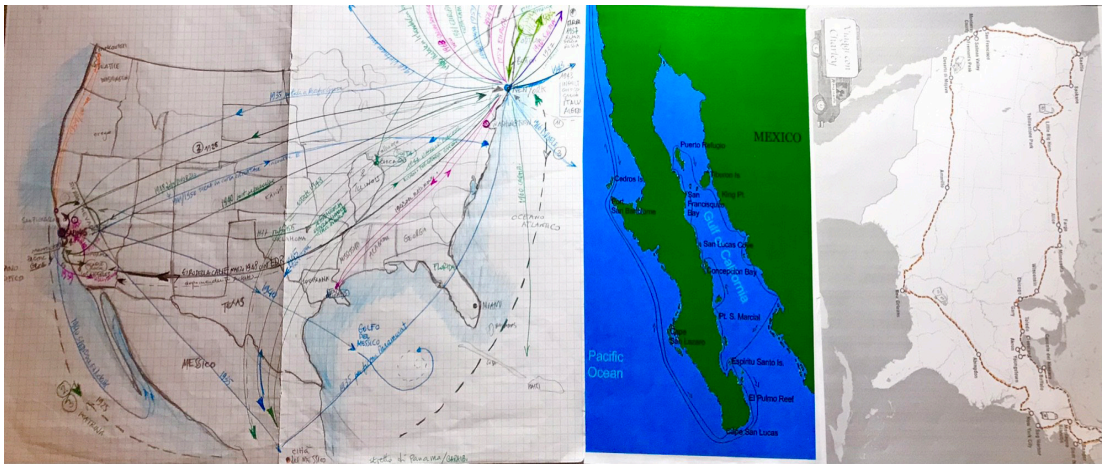
È fondamentale, quando si lavora a un testo, andare a scavare in tutti i materiali possibili che sono collegati a quel testo: l'autore, la sua biografia, la sua vita, e anche gli altri testi di quello stesso autore. Ma non perché sia importante in sé conoscere la vita di Steinbeck o di Tasso, non è un approccio nozionistico, se mi chiedete per esempio le date, non le so, non me le ricordo. Ciò che è fondamentale, prima di dare una propria lettura, prima del corpo a corpo con il testo, è andare a vedere come e perché è stato scritto, in che periodo, da quale esigenza partiva l'autore. Insomma, farsi tutta una serie di domande, per poi entrare dentro e fare le domande che riguardano più da vicino la nostra visione su quell'autore e quella materia. È un approccio che abbiamo chiamato del detective, perché è un vero e proprio lavoro d'indagine.

A proposito della ricerca specifica per Steinbeck, nel già citato *Dramagia*, Dalisi commenta alcuni dei filoni esplorati durante la fase di documentazione (Dalisi, 2022, 82-83):

Le mappe che produco variano da lavoro a lavoro: quella di partenza è sempre costituita dallo schema cronologico della vita dell'autore; poi ogni autore suggerisce una diversa necessità, o un diverso desiderio di tradurre visivamente certe questioni. Quando ad esempio studiai la vita di John Steinbeck per il lavoro sul suo romanzo capolavoro *La valle dell'Eden*, mi colpì moltissimo il suo muoversi continuamente attraverso gli Stati Uniti, percorrendoli da est a ovest e viceversa, e così mi venne in mente di realizzare una mappa di tutti i suoi spostamenti, perché raccontava un aspetto fondamentale della sua vita. Ricercando ancora trovai altre due mappe (già fatte, quindi non dovetti ricostruire io il tragitto): una del suo viaggio

con il cane Charlie (che poi riportò in un libro), l'altra di quello che compì nel Golfo della California insieme all'amico biologo marino Ed Ricketts (anch'essa diventò materiale per un libro). Simili aspetti della vita di un grande autore raccontano, almeno in parte, il suo modo di stare al mondo, cui fa specchio il suo rapporto con la scrittura.

Figg. 1 e 2. Mappe concettuali per *La valle dell'Eden*. Archivio Dalisi.



Figg. 3 e 4. I tragitti di Steinbeck in viaggio attraverso l'America. Archivio Dalisi.

Nella prima fase del 'detective', gli attori non sono ancora entrati in gioco, anche se Latella decide già, al momento della scelta del testo, chi saranno gli interpreti. Il coinvolgimento dell'attore, la sua attivazione creativa si precisa in due momenti. Come prassi ormai abituale, l'inizio della giornata di prove è affidata a Dalisi che scambia con gli attori un insieme di materiali (alcuni provengono dalla prima fase preparatoria) che possano sollecitare associazioni e percorsi (Ibid):

> Durante le prove, c'è una prima parte, forse la prima settimana, i primi dieci giorni, in cui Latella mi lascia un'ora di tempo prima di ogni prova, in cui posso fare quello che voglio, posso portare i materiali che voglio e raccontarli agli attori. Parto sempre dalla vita dell'autore. Poi posso portare video, canzoni, quello che serve al lavoro.

Il passo successivo del 'lavoro del detective' si svolge a tavolino, in lunghe sessioni di domande e risposte con gli attori. È ancora Dalisi a precisarlo (Ibid.):

> Questa seconda fase è sempre un'indagine, ma condotta da Latella: partendo dalla lettura del testo, nascono una serie di domande, di grandi interrogativi, su cui si discute. In questo modo l'attore entra molto nel processo creativo, perché partecipa di tutta questa fase del lavoro con le sue idee, con i suoi materiali, perché a volte gli attori stessi portano materiali da condividere e che vanno ad arricchire quella lavagna del detective. È un modo per rendere anche l'attore autore del lavoro, anche se magari non scrive di suo pugno, è autore a tutti gli effetti.

L'insieme del materiale prodotto – prima delle prove e durante il loro svolgimento – si raccoglie in quello che Dalisi ha chiamato "una sorta di Folle Archivio", ovvero un deposito "non canonico, non definibile, imprevedibile, a volte incontrollabile, [...] frutto e figlio di ciò che accade nel processo creativo. Un sabba di parole, immagini, ironia, fumetti, testimonianze, immaginazioni, realtà e menzogne" (Dalisi 2022, 85).

4. *Il copione. Dialoghi e tagli*

Un primo criterio di selezione del materiale è stato l'estrazione dei dialoghi. Rare le narrazioni, come nel finale quando la voce dell'Autore (l'attrice Candida Nieri) legge in proscenio, fogli alla mano, le ultime pagine del libro. La scelta quasi esclusiva per la dialogicità trova una precisa rispondenza in Steinbeck,

che ha guardato al teatro per ottenere il massimo della concretezza, asciutezza e dicibilità del dialogo romanzesco.

Dalisi precisa che è stato utile approfondire il saggio *The Play-Novelette* (1938), relativo a una categoria mista tra letteratura e teatro che Steinbeck (Steinbeck 2002, 155-157) aveva coniato per il romanzo breve *Uomini e topi* (1937). Steinbeck puntava a scrivere con uno stile oggettivo, come se il lettore potesse vedere nella mente una sorta di piccolo dramma ["To read an objective novel is to see a little play in your head" (Ibid. 156)]. La play-novelette è una scrittura double face per così dire, cioè un testo che può essere indifferentemente letto oppure recitato. Ogni sezione del testo è costruita sulla base di un chiaro fuoco drammatico (personaggi che compioni azioni conseguenti e precisate in spazi e tempi definiti), oltre a fornire numerose indicazioni sceniche (per esempio, relative al rapporto luce/buio).[13] Steinbeck non considerò *Uomini e topi* una play-novelette davvero riuscita, tuttavia rimase persuaso della necessità di rapporti scambievoli tra teatro e romanzo, perché il romanzo avrebbe beneficiato della disciplina e della chiarezza del dramma, e a sua volta il dramma avrebbe aumentato la propria apertura, libertà e versatilità (Ibid. 157). Nonostante *La valle dell'Eden* sia un romanzo fluviale, lontano dalla forma breve di *Uomini e topi*, i due testi condividono un'analoga focale 'drammatica' e oggettiva alla base dei processi di scrittura.

Il secondo criterio di selezione del materiale riguarda i tagli. Latella sfronda massicciamente e agisce secondo la logica della sineddoche, della parte per il tutto. Dal grande corpo corale del romanzo, che si estende per tre generazioni tra Otto e Novecento, estrae un solo filo narrativo, cioè la storia di una sola famiglia – quella dei Trask, tra il Connecticut e la California – benché il romanzo sia popolato di famiglie, fra cui gli Hamilton, ovvero gli antenati di Steinbeck per ramo materno.

A partire dal capostipite Cyrus Trask, l'intreccio ripercorre le vicende dei due fratelli Adam e Charles prima, e poi dei figli di Adam, i gemelli Aron e Caleb, personaggi che con le loro iniziali richiamano la storia di Caino e Abele. Per raccontare il conflitto archetipico tra bene e male nella coscienza umana, Steinbeck si rivolge alla Bibbia, in un certo senso espandendo e adattando la storia due fratelli della Bibbia presi a modello per i fratelli nel romanzo. *East of Eden*, a Est di Eden, è il titolo originario del romanzo, il luogo dove si stabilisce Caino dopo l'o-

13 Cfr. Bloom 2006, 63.

micidio di Abele. Scacciato dal paradiso terrestre, ma marchiato da Dio, perché nessuno alzi la mano su di lui, Caino è il progenitore dell'umanità e all'origine di quell'impasto tra bene e male presente nell'esperienza di ciascuno. I sedici versetti di Genesi con la storia di Caino e Abele sono direttamente citati da Steinbeck, che li colloca al centro di un dibattito memorabile tra Adam, il cameriere cinese Lee e il cercatore d'acqua Samuel Hamilton. È il dibattito sulla parola "timshel", cioè in ebraico "tu puoi", "tu puoi dominare il peccato",[14] parola che consegna all'uomo la libertà di decidere, che "esalta la grandezza dell'uomo", commenta Lee, "e gli dà una statura paragonabile agli dei, perché malgrado la sua debolezza, il suo orrore e l'assassinio del fratello, ha ancora la possibilità di scegliere".[15] Steinbeck con *La valle dell'Eden* scrive il libro della vita, qualcosa da lasciare ai propri figli, come spiega nel capitolo trentaquattresimo (Steinbeck [1952] 2014, 525), recitato dalla voce dell'Autore-Candida Nieri:

> Io credo che nel mondo ci sia una storia sola, [...], una storia fonte di infinita riflessione e meraviglia. Gli uomini sono presi – nelle loro vite, nei loro pensieri, nei loro appetiti e ambizioni, avarizie e crudeltà, e persino nei loro implusi di bontà e generosità – in una rete di bene e male. Io credo sia questa la sola storia che abbiamo e che si ripete a tutti i livelli del sentimento e dell'intelligenza. [...]. Non esiste un'altra storia. L'uomo, dopo che si è spazzolato via la polvere e la segatura della vita, resta con questa dura, cristallina domanda: era bene o male? Mi sono comportato nel modo giusto – o in quello sbagliato?

Per adattare questa sorta di Bibbia contemporanea, il regista e la drammaturga hanno agito di concerto nella direzione della massima essenzialità. Ha commentato Dalisi (Dalisi 2019a):

> Il problema è, dunque, come da una pagina di narrativa si può arrivare in scena? Sembrerà una banalità, ma uno degli insegnamenti più importanti di Latella è stato quello di eliminare il superfluo: «Togli gli aggettivi. Meno aggettivi, meno aggettivi». È difficile per chi ama scrivere. Che significa togliere gli aggettivi? Significa non cercare la bellezza della parola, la parola non deve essere bella, deve essere concreta, perché l'attore deve parlare, non cantare. Poi la 'musica' delle parole verrà fuori dal lavoro di regia, di recitazione.
> Quando abbiamo lavorato a *La valle dell'Eden*, studiando e scavando nelle lettere di Steinbeck, c'è una lettera in cui Steinbeck scrive che spera di riuscire ad arrivare a una concretezza del testo, di togliere tutti gli aggettivi, e se qualcuno gli fosse sfuggito, di eliminarlo quando

14 Steinbeck [1952] 2014, 388.
15 Ibid., 389.

avrebbe battuto a macchina il testo. Il passo mi ha colpito perché è una cosa che Latella mi dice da anni [...]. Insomma, che vuol dire togliere gli aggettivi? Vuol dire [...] ridurre all'osso, chiedersi se una parola serve o no. A che cosa serve dire queste tre parole in più? Ci serve? Leviamole, è importante raggiungere una sintesi.
Togliere gli aggettivi significa scavare, entrare dentro, andare all'essenza della parola, della battuta, della pagina. Un lavoro come questo, in cui il romanzo deve diventare scena, è una ricerca dell'acqua. Ecco perché c'era la trivella disegnata [su una delle mappe concettuali]. È qualcosa che ho messo a fuoco lavorando a *La valle dell'Eden*, in cui si parla molto di terra in cui si cerca l'acqua. È un po' il lavoro che si fa: il testo è un terreno da arare, da coltivare, e per prima cosa bisogna trovare l'acqua. Bisogna andare in profondità nel terreno, conoscerlo, capire com'è fatto. È argilloso, è sabbioso, c'è una crosta che non permette di scendere in profondità? Allora come la rompo? Ci vuole l'esplosivo? Devo farlo esplodere il testo? O bisogna invece nutrirlo, usare i fertilizzanti? Insomma, affrontare il testo in questo modo, e così la preparazione dello spettacolo in sé. Togliere gli aggettivi significa scavare e andare all'essenza.

Con soli sette attori (alcuni impegnati in più parti, come indicato alla nota 1), le quasi sei ore di spettacolo si focalizzano sulle vite di tre generazioni di Trask, e precisamente sulle storie di Cyrus, Adam, Charles, Cathy, Aron, Caleb – con la presenza cruciale di Samuel Hamilton, scavatore di pozzi, di Lee il cameriere cinese di casa Trask, e di Faye, la tenutaria di bordello che Cathy, diventata Kate dopo l'abbandono del marito Adam, uccide per ereditarne l'attività. Solo evocati dal dialogo alcuni degli altri personaggi, come Liza, moglie di Samuel, e i loro figli, e come Abra, la fidanzata di Aron che, una volta morto questi in guerra, si lega a Caleb. I Trask sono una famiglia a netta predominanza maschile, in cui anche la cura della prole è affidata a un uomo (Lee), perché chi è madre rifiuta con violenza il proprio ruolo (Cathy).

La storia si aggrega intorno a ricorrenze tematiche: la rivalità di un fratello verso l'altro per l'amore del padre (Charles verso Adam prima; Caleb verso Aron poi); l'incontro con il 'serpente', cioè con il caos diabolico dietro un bel volto (Cathy, moglie di Adam, che concepisce con il cognato Charles i due gemelli, e poi spara ad Adam che vuole bloccare la sua fuga dalla casa coniugale); il contrappeso al male rappresentato dall'amicizia, dal pensiero e dalla capacità creativa (Samuel e Lee); la necessità di affrontare i propri fantasmi (Adam visita Cathy, ora Kate, per liberarsi dal suo ricordo persecutorio); e ancora la gelosia verso il padre che spinge al peccato (Caleb porta Aron al bordello per fargli vedere chi è davvero la loro madre e Aron, diperato, si arruola e muore in guerra); e la capacità di perdono e quindi la salvezza (il timshel, "tu puoi", di Adam morente che benedice Caleb, mondandolo così della sua colpa verso Aron).

Come sopra precisato, si tratta di un adattamento single source, senza interpolazioni di altri testi, articolato in segmenti di dialoghi e con rari inserimenti di brani narrativi del romanzo. Mentre la Bibbia è il testo di riferimento per Samuel, Lee e Adam, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll è il testo feticcio di Cathy, che come Alice è in grado di farsi sempre più piccola cioè, nel suo lessico, manipolare, distruggere e sparire. Alla fine, però, farsi piccola significherà suicidarsi. Nel romanzo asseconda il "Bevimi" di Alice e ingerisce morfina;[16] nello spettacolo si spara, saldando la prima parte, quando fa fuoco sul marito, con la seconda. Dalisi segnala che, all'inizio, c'era l'idea di far apparire il mondo di Alice (per esempio, la Regina di cuori) in forma di immagini oniriche. Idea però presto abbandonata, perché avrebbe significato il passaggio a uno stile linguistico poco congruo al resto dello spettacolo. Il ricordo di Alice rimane in ogni caso grazie a sottili tocchi intertestuali: i colori squillanti, da libro di fiabe, del bordello di Faye dove Cathy/Kate lavora come prostituta, e la pelle di coniglio che porta al collo prima del suicidio, un'allusione al Bianconiglio del testo della sua vita.

Il copione può includere ampi brani riportati quasi integralmente: per esempio, il capitolo 24 con il dibattito sulla parola "timshel" e la successiva somministrazione ad Adam di quella che Samuel chiama la "medicina", cioè la rivelazione che Cathy è a Salinas e gestisce un bordello. Oppure, il copione può sintetizzare dieci pagine di romanzo con un lavoro di cesello per collegare le battute da una pagina all'altra: per esempio, l'inizio dello spettacolo con il dialogo tra Cyrus e Adam, e il successivo tra Charles e Adam.[17]

Per offrire un esempio della logica dei tagli al romanzo – improntati a quel criterio di essenzialità sopra ricordato – riporto lo scambio tra Adam e Cathy prima che lei spari al marito. Lo spettacolo collega in due brevi scene il parto di Cathy[18] e la decisione di lei di fuggire da casa,[19] facendo precedere il momento dello sparo da un dialogo stringatissimo estratto dalle pp. 261-262 dell'edizione italiana citata:

Me ne vado, adesso.
Cathy, che vuoi dire?
Te lo avevo detto.
Non è vero.

16 Steinbeck 2014, 697.
17 Ibid., 39-49.
18 Ibid., 247-254.
19 Ibid. 255-262.

Tu non mi ascoltavi, ma non importa.
Non ti credo.
Non me ne frega un accidente di quello che credi. Io vado.
I bambini...
Buttali in uno dei tuoi pozzi.
Cathy, sei malata. Non puoi andare via. Non via da me...
Io posso farti qualsiasi cosa. Qualunque donna potrebbe farti qualsiasi cosa. Sei un imbecille.
Tesoro, non sapevo che l'avresti presa a questo modo. Mi dispiace, Adam. [sparo][20]

È la sintassi scenica a eliminare le eventuali incongruenze generate dai processi di sintesi tra due momenti – il parto e la fuga – che nel romanzo occupano diverse pagine e sono distanziati nel tempo. L'efficacia del montaggio di Latella condensa e chiarisce i passaggi temporali: la musica martellante, il suono di vagiti di neonati, la concitazione che accompagna il parto si spengono bruscamente, e la variazione segnala che il tempo è passato, e che Cathy è pronta ad andarsene.

5. *Parola, rito, comunità. La scrittura registica per* La valle dell'Eden

Il principio guida della concretezza e dell'essenzialità si traduce in una sintassi registica di particolare nitore. Spazio, suono, recitazione, luce sono organicamente fusi per un'esperienza spettatoriale in cui convergono due intensità energetiche, quella provocata dalla tensione del plot e quella generata dalla percezione di una peculiare qualità di rituale dello spettacolo. In questo paragrafo finale, consideriamo singolarmente i diversi codici teatrali per poi concludere soffermandoci sulla scrittura registica come loro sintesi.

Latella e lo scenografo Giuseppe Stellato optano per un palcoscenico nudo, senza quinte e circondato dal buio, in cui si stagliano elementi metonimici (il tavolo con le sedie per indicare la famiglia), elementi metaforici (l'imponente parete lignea), grandi oggetti scenici stilizzati (la casa bordello di Kate), per un totale di cinque diverse soluzioni spaziali. Il primo spazio è la casa dei Trask [figura 5]. Nel momento in cui Cathy irrompe in quella casa, cala una grande parete di listelli color legno, una sorta di 'sipario tagliafuoco', che termina la sua discesa appoggiandosi sul tavolo [figura 6]. Il modulo scenografico divide in due il palcoscenico, così come Cathy divide i due fratelli. Al momento dello

20 Le battute sono ricavate dalla ripresa video di Lucio Fiorentino, ERT 2019.

sparo, i listelli crollano, condensando visivamente l'azione distruttiva di Cathy e il suo farsi strada verso la libertà [figura 7].

Fig. 5. Inizio dello spettacolo, la casa dei Trask. Di spalle Annibale Pavone (Adam), Christian La Rosa (Charles), Emiliano Masala (Cyrus).
Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Fig. 6. Il 'sipario tagliafuoco'. Da sinistra: Candida Nieri (la voce dell'Autore), Christian La Rosa (Charles), Elisabetta Valgoi (Cathy), Michele Di Mauro (Samuel Hamilton), Annibale Pavone (Adam), Emiliano Masala (dottor Tilson). Foto di scena di Brunella Giolivo.

Fig. 7. Lo sparo. Di fronte, Elisabetta Valgoi (Cathy), di spalle Annibale Pavone (Adam). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Nella seconda parte dello spettacolo, la parete lignea riappare sopra le teste degli attori, come persistenza del ricordo persecutorio di Cathy. Il tavolo è stato eliminato, e lo spazio si svuota ulteriormente intorno agli attori [figura 8].

Fig. 8. Massimiliano Speziani (Lee), Michele Di Mauro (Samuel), Annibale Pavone (Adam) leggono la storia di Caino e Abele. Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

La nuova identità di Cathy, ora Kate, si riflette nei colori accesi della scena e dei costumi. È uno spazio denso di segnali che, da un lato, allude alla ritrovata libertà della donna e all'allegria fittizia della casa di piacere, e dall'altro lato, richiama il mondo fiabesco di *Alice nel paese delle meraviglie* segnalato nel paragrafo precedente [fig. 9].

Fig. 9: Il bordello di Faye. Elisabetta Valgoi (Kate), Candida Nieri (Faye), Annibale Pavone (Adam). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Il quinto e ultimo spazio è la casa bordello, anch'esso uno spazio di Cathy/Kate e che, come il 'sipario tagliafuoco', scende silenziosamente. All'inizio è uno scheletro di semplici contorni [fig. 10]. In seguito, Aron e Caleb montano le assi di legno che formano facciata e fianchi della casa-bordello-tomba in cui la madre si uccide [fig. 11].

Fig. 10. Lo scheletro della casa bordello di Kate. In scena Massimiliano Speziani (Lee), Michele Di Mauro (Samuel). Immagine tratta dalla ripresa video di L. Fiorentino.

Fig. 11. Il bordello tomba. Da sinistra: Massimiliano Speziani (Lee), Annibale Pavone (Adam), Candida Nieri (la prostituta Eva), Elisabetta Valgoi (Kate), Emiliano Masala (Aron) Christian La Rosa (Caleb). Foto di scena di Brunella Giolivo.

Il sipario tagliafuoco e la casa favoriscono una 'scrittura' dei movimenti di particolare efficacia simbolica. Gli attori possono entrare e uscire scivolando sotto la parete; spesso solo alcune parti del loro corpo sono visibili (si noti la postura di Cathy incinta, con un grande sasso in mezzo alle gambe aperte). Questa drammaturgia dello spazio è intimamente legata alla drammaturgia sonora di Franco Visioli, sound designer Leone d'oro alla carriera alla Biennale Teatro di Venezia nel 2020. Attraverso un calibrato sistema di amplificazione (microfoni ad archetto per gli attori, microfoni nascosti in palcoscenico), il lavoro sul suono edifica un vero e proprio altare per la parola, in una valorizzazione massima del dire scenico. La parola è manipolata come pellicola cinematografica: l'amplificazione genera zoomate, primi piani, scale di campi, distanze e prossimità (per esempio, la presenza di Kate all'interno della casa è intensamente percepibile grazie allo specifico lavoro di amplificazione).

La voce comunica tutto il suo spessore corporeo, la sua qualità fisiologica. La grana e la 'materia' vocale sono portate in primo piano, prendono un risalto decisivo. Le voci sono più pulite e nette quando gli attori si trovano vicini al proscenio; viceversa, si caricano di echi, vibrazioni ed effetti quando l'azione si sposta dietro al sipario tagliafuoco, nella casa bordello o, in generale, nell'area di palcoscenico tra la metà e il fondo. La percezione del peso della parola nello spazio nudo restituisce, sul piano sinestesico, la mole del romanzo, l'ampiezza del suo orizzonte spaziale e temporale, il senso di vastità del paesaggio americano, l'avvicendarsi delle generazioni. L'eco, poi, ci mette in contatto percettivo con la narrazione fondativa di Caino e Abele che, dalle viscere del tempo, continua a inverarsi. Lo spazio è 'sezionato' orizzontalmente in zone sonore differenti in modo da rendere percepibili diversi piani di 'realtà': il presente del plot, con le peripezie dei Trask, e il piano del fantastico, dell'immaginazione, dei ricordi persecutori, della memoria dei morti amati. Il piano del fantastico è anche il territorio dell'artista, di chi rompe lo schermo delle forme consuete. "Il mondo della fantasia ci sta accanto, separato solo da uno specchio. Non è facile oltrepassarlo, lo strumento utile a questo sfondamento costruttivo è l'arte", scrive Dalisi nel programma di sala (Dalisi 2019b, 8). È appunto questo per Steinbeck il mandato dello scrittore in ogni tempo: "portare alla luce sogni oscuri e pericolosi allo scopo di migliorarci",[21] estrarre dal flusso caotico e do-

21 Si tratta di un passo del discorso di Steinbeck per la ricezione del premio Nobel, che cito da Dalisi 2019, 8.

loroso dell'esistenza ciò che davvero conta. Una volta di più, l'adattamento di Latella penetra con acume nelle ragioni del romanzo e del suo autore attraverso una sintassi scenica per piani intrecciati, in cui la dimensione dell'oltre (memoria, scrittura, meditazione) si precisa nel presente dello spazio, del suono, della recitazione.

La recitazione rappresenta uno dei percorsi più stimolanti dello spettacolo. L'estroflessione violenta che ha reso celebri tante regie di Latella, diventa qui introflessione, energia trattenuta. Gli attori sono spesso immobili, fermi nella fissità propria dei dipinti o delle sculture. La spinta motrice è data dalla parola, da quella che Giovanni Testori nel manifesto *Il ventre del teatro* (Testori 1968, 96) chiamava la specifica "qualità carnale e motoria della parola" emessa da gole viventi, e che non ha bisogno di corpi in movimento, perché "il vero teatro, essendo alla fine una prova esclusivamente religiosa, è immobile" (Ibid. 100). La staticità è in rapporto al mito, è una forma per visualizzare il tempo del mito cui la storia raccontata da Steinbeck specificamente guarda.[22]

Per larga parte dello spettacolo, Adam è fermo sulla sedia, spalle al pubblico. È soprattutto la sua figura quella che assume, e nella forma più radicale, il mandato dell'immobilità. La sua postura è speculare a quella dello spettatore, del lettore, del testimone. Adam è un doppio della funzione spettatoriale nello spettacolo. La sua immobilità è non di meno un segno gerarchico: Adam detiene un posto speciale, perché è dalla sua prospettiva che si racconta la storia. La scrittura scenica si precisa qui come "drammaturgia dell'io" (Szondi 1962, 35), che organizza gli eventi a partire dal punto di vista di un personaggio centrale.[23] Adam si alza dalla sedia ed entra fino in fondo negli eventi, con l'intero suo corpo, solo quando Samuel gli somministra quella che chiama la "medicina", cioè la rivelazione che Cathy è a Salinas. Così, egli si alza e va ad affrontare la moglie [fig. 12]. Qui, il segno registico cambia, in un certo senso entra in gioco il cinema: nella sala,

22 Gertrude Stein definiva i propri testi teatrali landscape plays, opere da contemplare come paesaggi, perché "un mito non è una storia letta da sinistra a destra, dall'inizio alla fine, ma una cosa che sta davanti agli occhi per tutto il tempo", scriveva al proposito Thornton Wilder (citato in Lehmann 2017, 67).

23 L'immobilità dell'attore è una scelta che Latella ha già sperimentato con grande efficacia: la storia di Un tram che si chiama Desiderio è riattraversata dal punto di vista di Blanche Dubois, anch'ella ferma per buona parte dello spettacolo accanto al tavolo di cucina.

prima semi illuminata, cala l'oscurità, gli occhi del pubblico si fissano sul quadro scenico e sulle tappe del plot che va verso il suo scioglimento.

Fig 12. Adam va da Cathy. Da sinistra: Massimiliano Speziani (Lee), Annibale Pavone (Adam), Michele De Mauro (Samuel). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Nel finale, Adam torna a sedersi e riprende il suo ruolo di testimone, ascoltando il racconto della propria agonia. Prima però la squadra tecnica finisce di montare le parti mancanti della casa tomba. Gli spettatori, e con loro Adam, osservano tutte le fasi del lavoro. Questi momenti di apparente vuoto narrativo sono una 'firma' di Latella, un modo toccante e intimo di comunicare con lo spettatore, a cui è lasciato un tempo di decantazione, di meditazione, di 'silenzio' prima del finale. In *Il servitore di due padroni* era lo smontaggio fatto dagli attori di tutta la scenografia, qui è il gesto opposto, ma ciò che conta è il tempo, la stasi, durante la quale lo spettatore assorbe l'esperienza scenica nella memoria e nel corpo, sprofonda in quelle immagini di un teatro ormai fuso con i propri pensieri [fig. 13].

Fig. 13. I tecnici montano le ultime parti della casa. Di spalle, Annibale Pavone (Adam). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Il codice della luce è un altro codice di regia che Latella, qui con il lighting designer Simone De Angelis, usa con una perizia che ha pochi eguali, una 'scrittura' che diventa azione diretta sulle percezioni dello spettatore. La drammaturgia della luce segue un tracciato circolare luce-buio-luce. Come accennato, per buona parte dello spettacolo la platea non è oscurata, cala nel buio quando Adam si alza, così resta fino al suicidio di Cathy/Kate, per tornare poi lentamente a rischiararsi durante la lettura che chiude lo spettacolo [fig. 14].

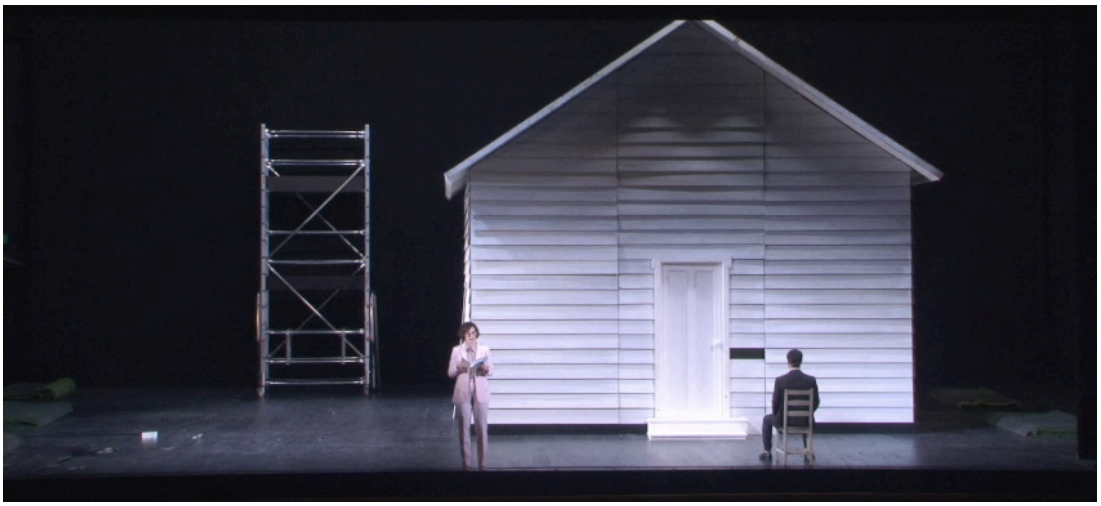


Fig. 14. Ultima scena: Candida Nieri (la voce dell'Autore) legge le pagine finali, di spalle Annibale Pavone (Adam). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

La qualità cerimoniale e rituale – come in una messa laica – è l'esito del rapporto tra il plot, l'immobilità degli attori, le loro voci, la dialettica tra vuoto e grandi oggetti scenici (Giuliano Scabia li chiamava 'i Giganti', scatenatori di miti, di ricordi, di fantasie collettive),[24] e appunto la luce. La sala non oscurata permette un continuo scambio di sguardi. La visione, non unidirezionata, si espande: vediamo gli attori, gli attori ci vedono, vediamo le persone del pubblico accanto a noi. La luce ci riconsegna la coscienza della nostra realtà percipiente come corpo collettivo, l'evidenza del nostro essere-con-gli-altri in legame di copresenza corporea (Fisher-Litche 2014).

Con *Hamlet* (2020), Latella ha proseguito la ricerca sugli effetti della sala non oscurata, per continuare a interrogarsi sulle traiettorie dello sguardo, sui nuovi contatti generati dal vedere e dall'essere visti, sulle possibilità di attivare il corpo dello spettatore nella 'scrittura' della relazione, della pluralità, non nell'individualità isolata. Percepire il corpo degli altri significa creare legami comunitari, raccogliersi in un'esperienza 'religiosa', nel senso etimologico del termine: persone riunite per condividere "la sola storia che abbiamo", in un'indagine che tocca le radici dell'umano, per "tentare di spiegare l'inspiegabile", ha scritto Steinbeck.[25] Un lascito per il futuro, pensando ai suoi figli e a tutte le generazioni a venire.

24 Scabia [1976] 2011, 202.

25 Da una lettera di Steinbeck citata nel programma di sala di *La valle dell'Eden*, 8.

Bibliografia

Babbage, Frances. 2018. "Re-mediating the Book to the Stage." In *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, a cura di Reilly Kara: 91-95. London: Palgrave Macmillan.

Barba, Eugenio. 2009. *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano: Ubulibri.

Bloom, Harold (a cura di). 2006. *Bloom'Guide: John Steinbeck's "Of Mice and Men."* New York: Chelsea House.

Castri, Massimo. 1981. *Pirandello Ottanta*, a cura di Ettore Capriolo, Milano: Ubulibri.

Castri, Massimo. 1984. *Ibsen postborghese*, a cura di Ettore Capriolo, Milano: Ubulibri.

Castri, Massimo. 2007. *I greci nostri contemporanei: appunti di regia per "Le Trachinie", "Elettra", "Oreste", "Ifigenia in Tauride"*, a cura di Isabella Innamorati, Roma: Carocci.

Comand, Mariapia. 2006. "Intertestualità: fuochi, nodi, svolte." In *Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di Giulia Carluccio, Federica Villa: 227-232.Torino: Kaplan.

Costa, Antonio. 2006. "Investire in immagini: cinema e intertestualità." In *Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di G. Carluccio, F. Villa: 17-34. Torino: Kaplan.

Cutchins, D., Krebs, e K., Voigts, E. (a cura di). 2018. *The Routledge Companion to Adapatation*. London-New York: Routledge.

Dalisi, Linda. 2019a. "Intervento al Dams di Torino per l'insegnamento di Studi di regia teatrale a.a. 2019-2020", 18 dicembre, inedito.

Dalisi, Linda. 2019b. "Le matite di Steinbeck". In *Programma di sala "La valle dell'Eden*", Emilia Romagna Teatro Fondazione: Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile dell'Umbria.

Dalisi, Linda. 2021. "Intervista", a cura di Federica Mazzocchi, 19 maggio 2021, inedito.

Dalisi, Linda. 2022. *Dramagia. Edward Albee e il mestiere del dramaturg*. Emergenze Publishing – Teatro Stabile dell'Umbra.

Fischer-Lichte, Erika. 2014. *Estetica del performativo*. Roma: Carocci.

Hutcheon, Linda. 2011. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media*. Roma: Armando Editore, Kindle.

Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*. Bologna: Cue Press.

Longhi, Claudio. 1999. *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*. Pisa: Pacini.

Longhi, Claudio. 2006. *"Orlando Furioso" di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*. Pisa: ETS.

Marchetti, Marta. 2016. *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*. Catanzaro: Rubettino.

Mazzocchi, Federica. 2016. "Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella." *Mimesis Journal. Scritture della performance*, vol. 5, 2: 103-117.

Meldolesi, Claudio e Molinari, Renata. 2007. *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*. Milano: Ubulibri.

Plana, Muriel. 2020. "Romanzizzazione." In *Lessico del dramma moderno e contemporaneo*, a cura di Jean Pierre Sarrazac, Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, ed. italiana a cura di Davide Carnevali: 142-143. Imola (Bo): Cue Press.

Reilly, Kara (a cura di). 2018. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. London: Palgrave Macmillan.

Ronconi, Luca. (1999). "Il mio teatro." In *La regia in italia oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, 25, annale 2016.

Scabia, Giuliano. 2011 [1976]. *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Merano: Alphabeta Verlag.

Steinbeck, John. 2014 [1952]. *La valle dell'Eden*, introduzione di L. Sampietro, tr. it. di Maria Baiocchi e Anna Tavaglini, Milano: Bompiani.

Steinbeck, John. 2002. "The Play-Novelette." In *America and Americans, and Selected Nonfiction*, S. Shillinglaw e J. J. Benson (a cura di), New York: Viking. www.archive.org (ultimo accesso20/04/2022).

Szondi, Peter. 1962. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*. Torino: Einaudi.
Testori, Giovanni. 1968. *Il ventre del teatro*. *Paragone. Letteratura*, n° 220/40, giugno: 93-97.

Tirelli, Emanuele (a cura di). 2016. *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*. Bologna-Napoli: Caracò.

Federica Mazzocchi è professoressa associata in Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Torino. Insegna 'Studi di regia teatrale' e 'Teatro educativo e sociale'. I suoi ambiti di ricerca riguardano la regia teatrale novecentesca e contemporanea in Italia e in Europa, i rapporti tra recitazione e regia, e tra elaborazione drammaturgica e pratiche di messinscena.

statuSQuaestionis
language text culture

Ilaria Lepore
Università La Sapienza di Roma

Storia di un corpo. *Qui a tué mon père* di (e con) Édouard Louis per la regia di Thomas Ostermeier

Abstract

This essay analyses Thomas Ostermeier's *Qui a tué mon père*, based on the autobiographical novel by Édouard Louis and staged at the Schaubühne in Berlin on 7 October 2021. Autobiographical novel, sociological-political essay, pamphlet, play, *Qui a tué mon père* is also a monologue in which the author accuses the policies of oppression of the weaker social classes, carried out by the French government, responsible for having exposed his father's body to an untimely death. The crucial idea that supports Ostermeier's staging is that the author of the novel is the leading actor of the performance. Édouard Louis plays Édouard Louis. Considering this directorial choice, the character/actor/person relationship determines a particular regime of interpretation in the connections between narration, performance and reality, which allows us to investigate not only the performative quality of autobiographical writing, but also to identify, in this particular form of "sociological laboratory" that is Ostermeier's theatre, a new perspective of political theatre, starting from a process of dramatization of the self.

1. *Introduzione*

"Si ce texte était un texte de théâtre..." (Louis 2018a, 9), è così che, nella prefazione a *Qui a tué mon père,* Édouard Louis riconosce il ruolo debitore di Stanislas Nordey, direttore del Théâtre national de Strasbourg, nel processo d'ideazione del suo romanzo autobiografico: "Je lui ai proposé de s'aventurer sur un terrain neuf pour lui – scrive Nordey –: écrire pour la scène, une proposition très ouverte, pas une commande à proprement dire" (Nordey 2019, 7). L'incontro tra lo scrittore e il teatro era già avvenuto nel febbraio 2016, al TNS, in

occasione di una lettura di alcuni passaggi del suo romanzo *Histoire de la violence*, nel contesto della rassegna *L'autre saison* e, successivamente, attraverso l'adattamento di Thomas Ostermeier, dello stesso romanzo, nel giugno 2018,[1] con uno spettacolo prodotto e andato in scena alla Schaubühne di Berlino. Tuttavia, l'operazione che conduce alla genesi di *Qui a tué mon père* è chiaramente una novità: un romanzo scritto per il teatro. In un'intervista (Louis 2018b, 34-35) realizzata a Parigi da Fanny Mentré, il 19 marzo 2018, Louis pone un'interessante riflessione sulle differenze tra scrittura romanzesca e scrittura drammatica, mettendo in luce immediatamente la natura ibrida del suo lavoro e del suo metodo:

Quand j'écrivais *Qui a tué mon père*, je pensais à Stanislas, au théâtre. Le théâtre amène une manière d'écrire différemment, que je découvre. C'est une forme plus courte, qui induit un autre rapport au temps. Pour un roman, tu te projettes sur trois ou quatre ans. Pour un texte de théâtre – et je sais bien sûr qu'il y a des exceptions –, il y a un rapport beaucoup plus dynamique, plus urgent, tu penses à la personne qui va le mettre en voix. [...]

J'ai commencé à écrire un texte sur mon père, que je voulais, au début, théâtral au sens le plus classique du terme : avec des dialogues, des personnages, des didascalies... Mais le texte partait dans une autre direction, qui s'imposait à moi. J'ai choisi de la suivre plutôt que chercher à « fabriquer » du théâtre. [...]

Je l'ai écrit pendant plusieurs mois et quand je l'ai eu fini, j'ai contacté Stanislas pour lui dire : «J'ai écrit un texte, mais il ne ressemble pas à une pièce au sens classique». Du théâtre, il reste dans le texte un caractère très oral, une forme d'adresse – et un paragraphe un peu extraterrestre au début qui définit la situation [...]

Auparavant, lors de nos discussions, il m'avait dit que souvent les romanciers, lorsqu'ils écrivent pour la scène pour la première fois, essaient de faire en sorte que ça «ressemble» à du théâtre – en donnant un caractère «forcé» au dialogue. Il m'avait invité à me sentir libre dans la forme.

1 *History of Violence* è un adattamento in tedesco del romanzo di Édouard Louis, firmato dall'autore stesso insieme a T. Ostermeier e il drammaturgo F. Borchmeyer. Lo spettacolo, messo in scena per la prima volta il 3 giugno 2018 a Berlino, ha conosciuto un'impressionante eco internazionale, arrestata a causa dell'emergenza sanitaria. Lo spettacolo è entrato nel repertorio della Schaubühne. Dell'adattamento esiste un'edizione in francese. Cfr. Louis, É. e Ostermeier, T., *Au cœur de la violence*. Paris, Éd. Le Seuil, 2019.

Tali indicazioni fornite dall'autore apportano alcuni chiarimenti circa la natura del testo e ci consentono di riflettere su questioni essenziali, come il rapporto alla temporalità implicato nel racconto e nella sua realizzazione scenica, la questione della focalizzazione e del polo autoriale (chi dice 'io' a teatro?), la dialettica tra oralità e scrittura implicita in questa particolare forma di romanzo/monologo.
Se *Qui a tué mon père* si annuncia effettivamente indecifrabile da un punto di vista formale – romanzo autobiografico, saggio sociologico-politico, pamphlet, pièce teatrale – è perché esso è tutte queste forme insieme. *Qui a tué mon père* è, certo, un racconto in prima persona, ma è anche un monologo, strutturato su una ricomposizione cronologica degli eventi passati e presenti – quella che Ricœur definiva una "refiguration du temps" (Ricœur 1991, 168, n.2) – che narra, dentro la storia della relazione intima tra l'autore e suo padre, la storia più universale del meccanismo di oppressione che espone gli individui appartenenti a classi sociali disagiate a "une mort prématurée" (Louis VS, 1).[2] Quella che Édouard racconta è la storia di un corpo, quello del padre, devastato e massacrato da un incidente in fabbrica e dalla schiavitù del lavoro. "L'histoire de ton corps accuse l'histoire politique" (Louis 2018a, 84), conclude l'autore, elencando i nomi (da Chirac a Macron), di coloro che egli riconosce come i responsabili, con un procedimento non dissimile da quello impiegato da Zola nel suo "J'accuse" o da Pasolini nel suo "Io so". Questa forma ibrida tra *essai* e *récit intime*, che mette l'accento su una dirompente forza contestataria e si pone come obiettivo un'indagine sul reale, è sicuramente uno dei motivi che ha suscitato l'interesse di numerosi registi contemporanei – Nordey, Ostermeier, Van Hove o Milo Rau[3] – nei confronti

2 Da ora le citazioni si riferiranno alla versione del testo elaborata per la messa in scena di Ostermeier alla Schaubühne e verranno indicate con la sigla Louis VS e il numero di pagina. Il documento intitolato "Version Schaubühne, 10/2/20" è stato fornito, su mia richiesta, da Takim Jasmin e Anlauf Lilli, responsabili del settore Dramaturgy della Schaubühne, che qui ringrazio. A loro devo anche la possibilità di consultare il video dello spettacolo andato in scena a Berlino, insieme ad altri materiali e documenti di presentazione utili per l'analisi dello spettacolo.

3 Si conoscono più di 40 adattamenti teatrali dei testi dell'autore francese, tra Grecia, Polonia, Norvegia, Ungheria, Inghilterra, Svezia, Stati Uniti, Argentina. Tralasciando i nomi di Nordey e Ostermeier, che saranno oggetto di una trattazione più specifica all'interno di questo contributo, vale la pena di menzionare l'adattamento realizzato da Ivo van Hove, direttore artistico dell'International Theater Amsterdam, che ha messo in scena, in una versione olandese, il dittico di Édouard Louis, composto da *Qui a tué mon père* e *Combats et*

dell'opera di Édouard Louis, interesse che s'inscrive in una tendenza diffusa del teatro contemporaneo verso le pratiche di auto-rappresentazione e uso del materiale autobiografico come elemento dominante della performance teatrale. *Qui a tué mon père* ci consente di affrontare molti degli interrogativi posti in essere dalla più recente produzione teatrale, interrogativi che coinvolgono direttamente il rapporto tra le arti performative e la società vale a dire la capacità del teatro e dei suoi meccanismi di partecipazione ad agire sul piano della realtà.

Da tali premesse, quest'articolo si propone di analizzare la messa in scena, realizzata da Thomas Ostermeier, del testo di Édouard Louis, *Qui a tué mon père.* La prima dello spettacolo, una co-produzione franco-tedesca (Théâtre de la Ville/Schaubühne), avrebbe dovuto aver luogo il 20 marzo 2020 a Berlino, all'interno del Festival FIND. In seguito alla chiusura delle attività teatrali per la pandemia di Covid-19, lo spettacolo viene messo in scena alla Schaubühne di Ostermeier solo il 7 ottobre 2021. In seguito a una sessione di prove, lo spettacolo è eccezionalmente rappresentato al Théâtre de la Ville di Parigi, il 15 febbraio 2020, e di nuovo nel settembre dello stesso anno.

L'obiettivo di tale contributo è di far emergere, da un lato, la qualità performativa implicata nelle forme di scrittura dell'io, quali l'autobiografia, generalmente riconosciute come specimen della scrittura romanzesca; dall'altro, di indagare in che misura il dispositivo teatrale si articola in rapporto al testo, contribuendo allo sviluppo di nuove letture del testo medesimo e, soprattutto, di nuovi approcci alla relazione realtà/finzione, in risonanza con ciò che separa lo spettatore dal divenire un testimone.

---

métamorphoses d'une femme, nell'estate del 2020, con H. Kesting nel ruolo del protagonista (Édouard) in *Qui a tué mon père* e con M. Heebink, nel ruolo della madre, e M. Mardo, nel ruolo di Édouard, in *Combats et Métamorphoses d'une femme*. Infine, anche il regista svizzero, Milo Rau, è stato recentemente impegnato in una collaborazione con l'autore francese, per la scrittura e la messa in scena di *The Interrogation*, una *solo performance* di Édouard Louis, andata in scena nel maggio 2021 al Théâtre Varia all'interno del "Kunstenfestivaldesarts" di Bruxelles. In seguito alle restrizioni dovute all'emergenza sanitaria, questa collaborazione unica, nata per il festival, è stata concepita per essere trasmessa in diretta streaming, accessibile a Bruxelles e altrove.

2. *L'Io sulla scena. Piste di riflessione su teatro e autobiografia*

Prima di procedere all'analisi dello spettacolo, vale la pena analizzare le ragioni di quella che sembra essere, per la maggior parte della storiografia e critica teatrale,[4] l'impossibile coesistenza tra autobiografia e teatro. Se, come afferma Lejeune, l'autobiografia si fonda su una totale identificazione del narratore al personaggio principale – un'identità di nome prima di tutto[5] – è pur vero che a teatro, l'io che si esprime è difficilmente l'io dell'autore. Per il principio della doppia enunciazione, infatti, il discorso teatrale non porta mai la traccia diretta della parola dell'autore, che delega al personaggio la propria capacità di dire o di agire. Esso è sempre esterno all'autore che lo crea e, in più, si esprimerà attraverso la voce e il corpo concreto dell'attore, accentuando così la distanza che lo separa dal soggetto che l'ha immaginato. Da qui, la difficoltà a considerare l'espressione autobiografica come compatibile con la scrittura teatrale o secondo gli stessi principi che tale espressione assume nella forma romanzesca o narrativa, in cui l'identità tra personaggio e narratore è esplorata in un percorso che può rinviare senza ambiguità all'autore. Come sostiene Patrice Pavis (1996, 371), sarebbe dunque la natura stessa del teatro in quanto "fiction présente assumée par des personnages imaginaires qui différent de l'auteur et ont d'autres soucis que de raconter sa vie"[6] a rendere impossibile il genere del teatro autobiografico. Allo stesso modo, Anne Ubersfeld, scrive (1996, 17):

> L'auteur ne se dit pas au théâtre, mais écrit pour qu'un autre parle à sa place – et non pas seulement un autre, mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole. Le texte

---

4 Solo molto recentemente sono stati pubblicati studi sistematici e primi tentativi di storicizzazione, legati tuttavia a contesti nazionali specifici, come il Canada o gli Stati Uniti, in cui la pratica dell'*autobiographical performance* ha raggiunto una propria autonomia estetica. Tali risultati tardano ad essere importati in territorio europeo, fatta eccezione per i contributi scientifici di Annemarie M. Matzke, Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern: *Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater* (2005) e di Florence Fix e Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène* (2011).

5 "Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur: tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait", (Lejeune, 1975, 25).

6 È la stessa linea sostenuta, tra gli altri, da Martine De Rougement, che nota la "quasi-inexistence de ce genre" nella lunga storia delle pratiche performative. (De Rougement 1986, 115).

de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même comme l'expression de la "personnalité", des "sentiments" et des "problèmes" de l'auteur, tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches.[7]

Non è un caso tuttavia che, proprio alla luce delle esperienze più recenti del teatro contemporaneo, che sembrano aver sperimentato assiduamente il campo della scrittura autobiografica, lo stesso Pavis rimodula i termini della questione inserendo nell'edizione *Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, (Pavis 2016, 125), la voce "Life story (récit de vie, lebensbericht, relato de vida)", in cui apre a una possibile unione di teatro e autobiografia, strettamente connessa, secondo l'autore, all'impulso auto-rappresentativo presente nel processo di 're-dramatisation' delle pratiche teatrali:

The life story, usually narrated in the first person, focuses on the trajectory of a life, told by an individual from a certain distance. It is not specific to the theatre or to literature: it is quite universal and has been studied by anthropology, history, psychology and medicine. Theatre, including contemporary theatre, imitates, transposes and reinvents the way we tell stories. The life story can be provided by a character, not necessarily by the actor, the storyteller or the performer. We will put forward the hypothesis that each culture has its own way of telling stories: it is not the same in France, Italy, the UK or Korea, despite certain general narrative structure common to all of them. The themes, the focus, the degree of familiarity, the conception of identity and the definition of the self differ greatly from one context to another. The theatre plays on this diversity; it endlessly varies the situations of narration, the points of view on the world, the purpose of the story and the way it is listened to. Do narrators, playwrights and dramaturges hope or feel they are reconstructing a coherent, complete story, from a coherent point of view or a consistent self? Or do they defend a postmodern conception of identity of self, a self considered as an unstable entity, a subject buffeted by the intermittent promptings of desire, changes in society and an aesthetics of the fragment and of the ephemeral? The possibility and the form of a life story depend on these parameters.

E ancora, riflettendo sull'esperienza del teatro neodrammatico contemporaneo,[8] Jean-Pierre Sarrazac individua nella formula '*Le -drame-de-la-vie*', la pre-

7 Tuttavia, più avanti, la studiosa alleggerisce la rigidità dell'affermazione, e nota che il personaggio non è tuttavia l'unico soggetto della sua parola: "Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche; de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre" (Ibid.: 142).

8 Negli ultimi anni si sono delineati sulle scene europee due grandi orientamenti che pos-

senza costante nella scrittura drammaturgica del *récit de vie*, della *story*, dell'incursione dell'io "placé sous le signe de l'impersonnage" (Sarrazac 2012, 228). L'impersonale di cui parla Sarrazac sarebbe pertanto la capacità dell'autore – sul modello di Strindberg – di mettere a nudo il valore universale della propria esistenza, una sorta di oggettivazione del soggettivo, che crea quel passaggio dal personale all'impersonale. Questo desiderio dell'uomo di dire se stesso e di raccontarsi è associato indissolubilmente a "la rencontre catastrophique avec l'autre" e, in alcuni casi con "l'autre en soi-même" (Ibid.: 395). In tali forme di scrittura dell'io – cui si può facilmente associare l'opera di Édouard Louis – l'interesse non si situa esclusivamente nella rivelazione di un contenuto intimo, ma, al contrario, nella rivelazione di un io politico, vale a dire di un'identità implicata da e nel mondo e determinata da tale relazione.

Se *Qui a tué mon père* può essere definita come una "biographie par le prisme de [la] relation" (Louis 2018b, 13), tra un padre e un figlio, è perché essa inscrive tale relazione in una dimensione politica. Quando si scrive 'io' – afferma Louis in una recente intervista (Diaktine 2020):

> [...] on est traversé par le monde, les mécanismes sociaux, les identités de genre et de classe, dont on n'a pas forcément conscience. Dans mon corps, il y a tout un tas d'éléments, dont je ne suis pas au courant. Et c'est pour cette raison que l'autobiographie est politique. À cause de cet amoncellement du corps social qu'on ne contrôle pas.

---

sono essere percepiti come eredità della nozione di teatro Postdrammatico, secondo la definizione di Hans-Thies Lehmann. Da una parte, il concetto di scrittura scenica rimpiazza la nozione di scrittura, non esclusivamente testuale, al centro del processo di creazione teatrale che ingloba dunque tipi di scrittura di diversa matrice (plastico, coreografico, transdisciplinare etc); dall'altra la nozione di teatro "neodrammatico" designa una teatralità in cui un testo, personaggi e una finzione restano alla base dell'opera scenica, anche se il testo è destrutturato, i personaggi dislocati, la finzione messa in discussione. Per maggiori chiarimenti si rimanda all'edizione italiana del testo di Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfaz. di Gerardo Guccini, Cue Press, Imola 2017 e ai i contributi che accompagnano il volume, in particolare, Giorgio Degasperi (*Un teatro postepico*), Marco De Marinis (*Il teatro postdrammatico. Un superamento della rappresentazione e della messa in scena*), Lorenzo Mango (*Crisi di segni e drammaturgia della visione*), Antonio Attisani (*Un panorama, in realtà, neoaristotelico e neodrammatico*), Cristina Valenti (*Crisi della personalizzazione drammatica e crisi dell'individuo come agente del conflitto sociale*), Marco Martinelli (*Il futuro del teatro saranno i piccoli gruppi*).

Questo io *transpersonnel*,[9] che si universalizza, non garantisce solo la determinazione di una certa qualità della storia (un modo di raccontare e l'oggetto che si racconta), ma è investito dunque in un atto autoriflessivo che coinvolge una certa postura rappresentativa. È questa qualità che potremmo definire performativa del testo autobiografico, nel senso che esso è messo in opera in virtù di una rappresentazione che l'autore fornisce di se stesso, che ci permette di avanzare l'ipotesi di un'analogia tra i meccanismi della scrittura autobiografica e della scrittura teatrale.

3. *Scrittura 'en acte', o come incarnare un'assenza*

Qui a tué mon père è la storia di un corpo, quello del padre, operaio di cinquant'anni, omofobo, sostenitore del Front National, che Édouard ritrova, in occasione di un ritorno ad Hallencourt nella casa della sua infanzia, massacrato e devastato dagli anni di lavoro nella fabbrica in cui avevano lavorato tutti gli uomini della famiglia. Questo padre è il 'tu' al quale Édouard si rivolge e che realizza il passaggio da un monologo a un dialogo interrotto, impossibile. È la storia di un corpo, dunque, ma di un corpo assente. Nel "paragraphe un peu extraterrestre" che Édouard Louis evoca, nell'intervista citata in precedenza, come residuo di una scrittura teatrale e che è, in fondo, la didascalia con la quale l'autore presenta la situazione, quest'assenza è presentata facendo ricorso a elementi estremamente visuali (Louis 2018a, 9-10):

9 L'espressione è di Annie Ernaux, in riferimento al metodo di scrittura usato dei suoi romanzi "autosociobiografici". Vale la pena di riportare alcuni passaggi che chiariscono il modus operandi della scrittrice, cui Édouard Louis fa spesso riferimento come fonte d'ispirazione del suo lavoro e che sembrano essere riconducibili all'idea di letteratura impersonale espressa da Sarrazac: "Mon passage du je fictif au je véridique n'est pas dû à un besoin de lever le masque mais lié à une entreprise nouvelle d'écriture que, je définis comme 'quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire'. Je veux dire par là que je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du 'vivant' sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte. Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de 'l'autre' qu'une parole de 'moi' : une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. Je crois que les deux démarches, même, sont diamétralement opposées". Cfr. Ernaux 1994, 218-221 e 2021.

Un père et un fils sont à quelques mètres l'un de l'autre dans un grand espace, vaste et vide. Cet espace pourrait être un champ de blé, une usine désaffectée et déserte, le gymnase plastifié d'une école. Peut-être qu'il neige. Peut-être que la neige les recouvre petit à petit jusqu'à les faire disparaître. Le père et le fils ne se regardent presque jamais. Seul le fils parle, les premières phrases qu'il dit sont lues sur une feuille de papier ou un écran, il essaye de s'adresser à son père mais on ne sait pas pourquoi c'est comme si le père ne pouvait pas l'entendre. Ils sont près l'un de l'autre mais ils ne se trouvent pas. Parfois leurs peaux se touchent, ils entrent en contact mais même là, même dans ces moments-là ils restent absents l'un de l'autre. Le fait que seul le fils parle et seulement lui est une chose violente pour eux deux : le père est privé de la possibilité de raconter sa propre vie et le fils voudrait une réponse qu'il n'obtiendra jamais.

Nello spettacolo realizzato da Stanislas Nordey,[10] primo vero destinatario dell'opera, la scena è costruita sulle indicazioni dettate dall'autore: il figlio viene a fare visita al padre in uno spazio vuoto; al centro un tavolo e due malridotte sedie da cucina, sullo sfondo una foto in bianco e nero dei tetti di un piccolo villaggio del Nord della Francia – forse Hellencourt, ma le periferie si somigliato tutte – cui si sovrappongono alcune frasi del romanzo; nevica. Curvo, il viso nascosto da una mano, i piedi nudi, il padre è accasciato su una delle sedie. È un manichino, che andrà, nel corso della rappresentazione, a moltiplicarsi in una serie di manichini, in una serie di padri. Durante le prove, Nordey e la sua collaboratrice artistica al TNS, Claire Ingrid Cottanceau (Cottanceau 2019, 40), s'interrogano sulla rappresentazione del padre:

Soit le réel devait s'inviter au plateau, en l'occurrence le père d'Édouard (le vrai!), soit la fiction du père devait s'inventer. De là est venue l'idée de la sculpture. J'ai amené en répétitions une reproduction d'une œuvre de Maurizio Cattelan, qui nous a inspirés pour proposer à Anne Leray, artiste sculptrice, de rêver à la figure du père. Des études de postures comme chez Cattelan, racontant les symptômes d'une vie, se sont mises en place. Ainsi, des pères sont nés… Ils sont témoins du récit. Ils sont témoins de la solitude des êtres.

La materializzazione scenica di quest'assenza è uno dei nodi cruciali su cui Nordey, prima, e Ostermeier, poi, realizzano la loro visione del testo. Come

10 Lo spettacolo, per la regia di Stanislas Nordey, che interpreta il ruolo di Édouard Louis, è andato in scena a Parigi il 12 marzo 2019 al Théâtre de la Colline e dal 13 al 15 maggio dello stesso anno al Théâtre National de Strasbourg.

rendere presente questa figura così intensamente spettrale del padre? Come incarnare quest'assenza che, di fatto, non è mai soltanto fisica (il padre non parla o parla attraverso il figlio) ma anche simbolica (se il padre non parla è perché la parola gli è vietata, interdetta, per un atto di violenza da parte di una società che lo ha escluso)? A differenza di Nordey, Thomas Ostermeier sceglie di dare corpo a quest'assenza attraverso una direttrice metonimica: del padre non resta che una fantasmatica e inquietante presenza, visibile nella poltrona vuota, nella coperta di lana, nella luce che illumina lo spazio vuoto. Questo procedimento che invita a riconoscere i segni sulla base di un principio di contiguità è indispensabile per lo sviluppo dell'idea centrale che sostiene la messa in scena di Ostermeier: è Édouard Louis che interpreta Édouard Louis.

Fig. 1. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

L'autore diventa attore e la relazione personaggio/attore/persona determina un particolare regime di interpretazione del rapporto tra narrazione, per-

formance e realtà. Il corpo di Édouard è allora un altro segno della presenza del padre, un pezzo della sua carne, che pertanto lo presentifica. Su questa presenza/assenza si gioca il significato più profondo di questo spettacolo: quando Édouard Louis, felpa grigia e tee-shirt dei Pokémon, entra in scena, seduto alla sua scrivania nell'atto di scrivere ciò che di lì a poco andrà a dire, tutti i suoi gesti, tutte le sue parole sono rivolte a quella poltrona vuota, al "tu", al padre assente. Lo spazio è marcato dalla vicinanza o dalla lontananza. A volte Édouard avvicina una sedia e parla al microfono che è poggiato alla poltrona (altro segno che rinvia alla voce assente del padre); in altri momenti, si siede sulla poltrona e si avvolge nella coperta di lana come fosse una seconda pelle, per cercare un contatto o forse anche per mettersi, letteralmente, nei panni dell'altro, mentre confessa (Louis SV, 3): "Un jour, j'ai écrit dans ce carnet à propos de toi: faire l'histoire de sa vie, c'est écrire l'histoire de mon absence".

Fig. 2. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

Fig. 3. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

Fig. 4. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

Altre volte si allontana, verso il centro della scena, davanti all'asta di un microfono, racconta, o legge dai suoi appunti, i suoi ricordi. O ancora, si prepara a eseguire, travestito da cantante pop, le coreografie musicali (*Baby one more time* di Britney Spears, *Barbie Girl* degli Aqua, *My Heart Will Go On* di Celine Dion, colonna sonora di *Titanic*), ancora indirizzate all'eterno assente.

Fig. 5. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

Lo spazio che Ostermeier costruisce sembra giocare col desiderio di Édouard bambino a *jouer des rôles*, desiderio violento di essere/scoprire se stesso, in conflitto con il padre che rinnega la femminilità del figlio, che non vuole vedere (Louis SV, 4):

Je chantais plus fort, je dansais avec des gestes plus violents pour que tu me remarques, mais tu ne regardais pas. Je te disais, papa, regarde, regarde, je luttais, mais tu ne regardais pas.[11]

11 Il leitmotiv degli spettacoli in salotto torna con insistenza durante il racconto e la performance, ricostruendo la cronologia del dolore dell'assenza: il primo, appena citato, risale ad una notte d'inverno del 2001, il secondo alla sera di Natale del 1998: "Le soir du faux concert,

Fig. 6. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez

Il monologo di Édouard è allo stesso tempo un tentativo di farsi guardare e di fare/disfare la propria individualità attraverso un gioco temporale: l'irruzione di un passato, quello dei ricordi e della memoria, nel presente – tutto il testo porta i segni di una precisa cronologia e ogni passaggio nel racconto è riconducibile ad una data[12] – riduce il tempo che separa il soggetto dal racconto e l'io che vi è implicato finisce per identificarsi col personaggio che era un tempo, per guardarsi da lontano come in un gioco di molteplici sé. Édouard seleziona e lavora sul materiale esi-

je commençais vraiment à m'essouffler mais je ne voulais pas abandonner, je ne sais pas combien de temps j'ai continué, j'insistais, regarde, papa, regarde. Tu as fini par te lever et dire, Je vais fumer une clope dehors. Je t'avais blessé. [...] Le soir du faux concert, est-ce que je t'ai blessé parce que j'avais choisi de faire la chanteuse, la fille ?" (Ibid. : 4). Ancora, la sera di Natale del 1999: "Après le faux concert, je t'ai rejoint dehors où tu fumais compulsivement, tu étais seul, en t-shirt, il faisait froid, la rue était déserte et l'absence de bruit presque infinie, le silence me rentrait dans la bouche et dans les oreilles, je le sentais. Tu regardais vers le sol. Je t'ai dit: pardon papa. Tu m'as pris dans tes bras et tu as dit, Ce n'est rien, ce n'est rien. Ne t'inquiète pas, ce n'est rien" (Ibid.: 7).

12 Il testo per la messa in scena ha subito leggere variazioni rispetto al romanzo: resta la struttura principale in 3 capitoli/atti e una narrazione non lineare, orientata ad esporre una ricomposizione soggettiva del tempo.

stenziale vissuto per farne una storia, che a sua volta contribuisce alla costruzione di quella che Paul Ricœur chiama "l'identité narrative" (Ricœur 1990, 137),[13] che può considerarsi come l'io che diventa ciò che dice a sé stesso. In questa ricostruzione spazio-temporale dell'io, il ricorso che Ostermeier fa al video, alle fotografie, alla musica, non serve solo a ricollocare l'esperienza intima in un paesaggio reale, fatto di elementi socialmente caratterizzanti (autostrada di periferia, riprese di una fabbrica, foto di famiglia che ritraggono l'appartenenza dell'autore a un certo milieu), ma contribuisce a bilanciare lo sguardo unico e unificante che deriverebbe dall'assunzione di un unico polo autoriale (l'io di Édouard). Autore-attore e regista lavorano a questa *mise en forme* della soggettività: lo spettacolo non si limita a raccontare i fatti, ma li interpreta, li argomenta, li ricostruisce a partire dalla percezione e dal filtro immaginativo di tutti i soggetti implicati nella rappresentazione.

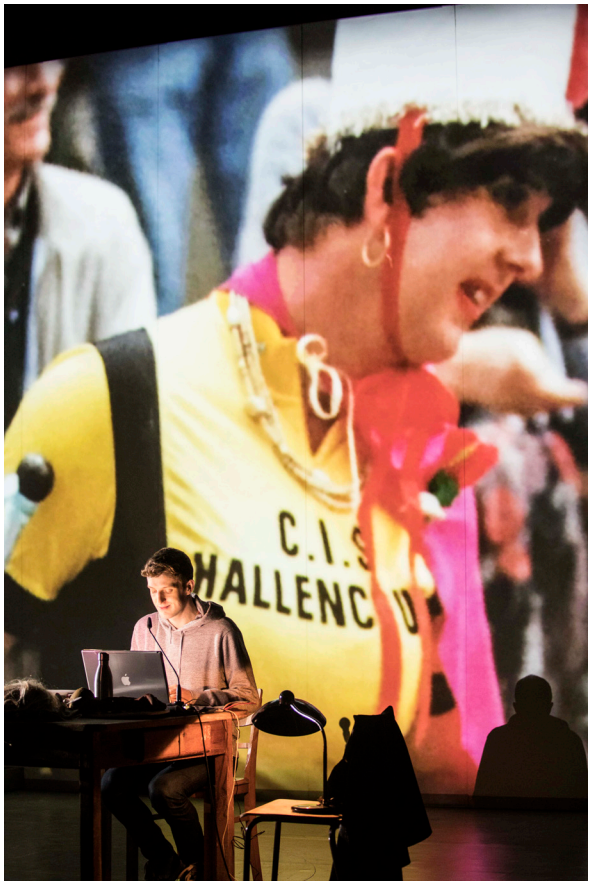


Fig. 7. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez

13 Cfr. Ricoeur, 1990, 137-198.

La collaborazione tra Ostermeier e Louis si configura così come un vero processo sperimentale di elaborazione del sé attraverso l'altro, in una dialettica di frammentazione e divisione in cui l'elemento centrale della rappresentazione è la parola, o meglio il suo potere performativo, la possibilità di agire sugli altri.

Édouard re-interpreta se stesso, ri-vive la propria storia attraverso questa dialettica di ricomposizione spazio-temporale che Ostermeier realizza: per mezzo della performance, il suo corpo scopre un nuovo destino, un supplemento di vita che in un certo senso agisce direttamente nella costruzione della sua identità presente. Édouard non è un attore. La maggior parte delle critiche allo spettacolo ritornano su questo punto: sebbene la sua voce e il suo portamento non abbiano l'intensità e la tenerezza poetica di Stanislas Nordey, è la sua stessa presenza a provocare un *trouble inouï*, perché quello che Édouard racconta è la verità. È la scelta di Ostermeier che amplifica dunque il potere delle parole di Édouard: "il est nécessaire – afferma il regista tedesco (Diaktine 2020) – qu'à chaque instant, le spectateur pense qu'il ne s'agit pas d'un acteur mais d'un homme qui raconte sa propre histoire". La parola dell'autore, di cui Ostermeier esplora, mettendolo in scena, la particolare posizione enunciativa, è dunque la fonte primaria che fa esistere la performance. Nel tentativo di controllare e orientare la rappresentazione della propria identità, l'autore costruisce un dispositivo di presa di parola complesso che va nella direzione di una comunicazione mirante a sollecitare lo spettatore, a forzarlo alla visione e all'intendimento di ciò che tende a sopprimere, a rinnegare, a non riconoscere. La missione che Édouard Louis, in quanto autore, affida alla letteratura e al teatro è chiara:

> Ce n'est pas confronter la personne à la possibilité de voir ou de ne pas voir, c'est trouver une forme qui force la personne à voir ce que vous êtes en train de dire. Ce n'est donc pas produire un moment de liberté, c'est suspendre la liberté pendant un moment donné pour faire en sorte que la personne qui est en train de vous lire ne tourne pas la tête, ne détourne pas le regard. Pour moi, c'est l'idée d'une littérature de confrontation, qui viendrait après la littérature engagée. Je pense que le théâtre m'a permis cela encore plus que les romans.
>
> *Qui a tué mon père* est mon premier ouvrage d'une littérature de la confrontation, d'un théâtre de la confrontation. Il s'agit d'une littérature qui dirait la réalité et qui en même temps trouverait le moyen de dire: «Regarde. Tu ne peux pas regarder ailleurs.» Et donc dire le nom des gens qui produisent la mort d'autres gens.[14]

14 Cfr. Louis 2018b, 22 e Beauvalet e Migozzi (2019).

Il momento finale in cui Édouard grida i nomi dei responsabili della morte prematura del corpo di suo padre – e dell'intero corpo sociale cui appartiene – realizza il passaggio dal grido intimo di amore/odio nei confronti del padre, al grido di rivolta, più collettivo. Questa dimensione accusatoria del testo di Édouard Louis è ingegnosamente messa in scena da Ostermeier come uno stupefacente rituale di esorcismo guidato dall'adulto-bambino in mantello e maschera nera,[15] a metà tra un mago e un supereroe. Édouard stende un filo e porta sulla scena una ciotola di fumo: inizia così la caccia ai *dominantes*. Appende, una per volta, le foto di Chirac, Xavier Bertrand, Sarkozy, Hollande, el Khomri, Macron a quel filo sospeso, gettando petardi assordanti come contro spettri da esorcizzare. Allo stesso filo, accanto ad ognuna delle foto dei responsabili, di cui Édouard grida i nomi, lontano dal microfono, come in una pubblica assemblea, Édouard appende pezzi del corpo di suo padre:

En mars 2006, Jacques Chirac et Xavier Bertrand te détruisaient les intestins.
[...] En 2009, Nicolas Sarkozy te broyait le dos.
[...] En août 2016, Hollande et el Khomri t'ont asphyxié.
[...] Août 2017, Emmanuel Macron t'enlève la nourriture de la bouche.
Pourquoi est-ce qu'on ne dit jamais ces noms dans une biographie ?[16]

Così quel corpo fatto a pezzi è ricomposto. Quel corpo che trova la sua unità di senso in una sorta di riconciliazione che Édouard suggerisce nelle sue ultime battute (Louis SV, 14): "Tu as changé ces dernières années. Tu es devenu quelqu'un d'autre. Nous nous sommes parlé, longtemps, nous nous sommes expliqués, et tu m'as écouté. Et je t'ai écouté". La possibilità di una metamorfosi, implicata nell'atto dell'ascolto e del confronto è, in sostanza, ciò che lo spettatore è chiamato a sperimentare durante la performance, costruita come l'opportunità di stimolare una riflessione condivisa intorno ad un'interpretazione del mondo. Non è un caso che Ostermeier abbia ritrovato in Édouard un nuovo modello per il suo *enlightening theatre* (Ostermeier 2015, 129):

15 Il mantello e la maschera nera sono gli stessi indossati da Édouard in una foto che lo ritrae da bambino e proiettata da Ostermeier sullo schermo in occasione del racconto dello show durante la festa di Natale. Il regista suggerisce dunque l'idea di una contiguità tra Édouard adulto e Édouard bambino.
16 Louis SV, 13-14.

a kind of modern confession manual to examine one's own susceptibilities to corruption, lying, hypocrisy, or inversely, to identify one's own positive traits, a micro-sociological enlightenment that investigates the lives of families and couples without realising it – I believe this kind of theatre to be absolutely necessary and important.

Fig. 8. Schaubühne Press. Photo: Jean-Louis Fernandez.

4. *Conclusioni*

Nella realizzazione scenica di *Qui a tué mon père*, il teatro aggiunge, certo, un significato ulteriore al testo: la proiezione dell'io autobiografico fuori di sé, questa messa a distanza, si trasforma in un vero e proprio processo di messa in scena dell' io, che cerca di stabilire un contatto perpetuo con l'altro, sia esso la coscienza intima dell'identità dispersa e divisa del *je suis un autre* di rimbaudiana memoria, sia esso lo spazio dell'altro da sé, che a teatro è sempre occupato dallo spettatore. *Qui a tué mon père* è un'operazione teatrale che tende tuttavia a sfuggire a ogni tentativo di definizione generica: teatro neo-drammatico, teatro documentario, teatro politico? Esso è senza dubbio un esperimento di

teatro neo-drammatico, è un *théâtre-récit* in cui è l'atto stesso di dire o meglio del 'dare parola' a essere implicato nella rappresentazione. L'autore-interprete è il fulcro, egli si assume la responsabilità dell'enunciato nel quale è fortemente coinvolto: è il suo fare interpretativo, la sua competenza, la sua autorità che sono in gioco, nella misura in cui tali elementi sono resi effettivi dal racconto di sé che egli crea. Parlare in prima persona vuol dire rivendicare una voce, anche potenzialmente conflittuale, esprimere un punto di vista, prendere una posizione in un sistema d'idee. *Qui a tué mon père* sperimenta pertanto un nuovo protocollo di scrittura che coinvolge direttamente la questione dello statuto della verità, implicito nelle forme di teatro-documentario. Come scrive Käte Hamburg (259), ogni racconto alla prima persona tenderebbe a porsi "come non-finzione, come documento storico". Il teatro che si realizza a partire dalla 'vera vita' diventa allora l'unico dispositivo adatto a far chiarezza sull'attualità. È in questo senso che lo spettacolo di Ostermeier e Louis può essere considerato come un laboratorio di costruzione di un racconto personale che agisce su un terreno politico. *Qui a tué mon père* s'inserisce all'interno di una dialettica culturale più generale che oppone al narcisismo tecnocratico delle società contemporanee, una sorta di culto dell'io personale mirante alla depoliticizzazione dell'individuo, una ricollocazione dell'io all'interno di quella che Christopher Lasch chiama la Grande Storia. Erika Fischer-Lichte non sbaglia quando definisce il teatro di Thomas Ostermeier come un *sociological laboratory*,[17] in cui storia individuale e storia collettiva si intersecano nel tentativo di sollecitare una lettura sui temi della violenza sociale e dei meccanismi di oppressione in atto nella società contemporanea.

17 "Here the claim was to give the underprivileged a voice, to make those who usually remain invisible to mainstreams society, publicly visible: by exposing them to the gaze of the well-to-do, middle-class theatre spectators on the theatre stage. [...] This underlines the nature of his theatre as a sociological laboratory. Each production gives insight into different, psychic and/or social, political and cultural problems that haunts us and our contemporary society. [...] So it is not thought 'universalism' or by evoking certain eternal values that Ostermeier's productions speaks to global audiences, but because they relate to the questions and problems that contemporary conditions cause in our everyday lives – this is why I call Ostermeier's theatre sociological". Cfr. Erika Fischer-Lichte 2021, 19.

Bibliografia

Beauvalet, Marion and Migozzi, Pierre. 2019. "Édouard Louis: «Toutes les grandes littératures ont été des littératures de la réalité»" *LVLS*, 3 maggio 2019. https://lvsl.fr/edouard-louis-toutes-les-grandes-litteratures-ont-ete-des-litteratures-de-la-realite/ (ultimo accesso 29/04/2022).

Cottanceau, Claire Ingrid. 2019. "Questions à Claire Ingrid Cottanceau", Programme de Salle. Saison 19-20. TNS, sezione «Documents», https://www.tns.fr/sites/default/files/document/qui_a_tue_mon_pere_-_prog_all_bd.pdf

De Rougemont, Martine. 1986. "Notes sur le théâtre autobiographique". In *Dramaturgie, Langages dramatiques. Mélange pour Jacques Scherer.* Paris: Nizet, 113-119.

Diaktine, Anne. 2020. "Edouard Louis: «L'autobiographie est l'une des formes les plus puissantes politiquement»." *Liberation*, 18 settembre. https://www.liberation.fr/theatre/2020/09/18/l-autobiographie-est-l-une-des-formes-les-plus-puissantes-politiquement_1799890/ (ultimo accesso 29/04/2022).

Ernaux, Annie. 2021. "Écrire sa vie, raconter la société. L'autobiographie au risque de la sociologie." Journée d'étude organisée par la Bibliothèque nationale de France le 2 octobre 2021. Conferenza registrata il 2 ottobre 2021. https://soundcloud.com/user-125218637/ecrire-sa-vie-raconter-la?in=user-125218637/sets/ecrire-sa-vie-raconter-la(ultimo accesso 29/04/2022).

Ernaux, Annie. 1994. "Vers un je transpersonnel." In *Autofictions & Cie*, a cura di Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Philippe Lejeune, Nanterre: Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes/Université de Paris X, (Coll. «Cahiers du RITM »), 6.

Fischer-Lichte, Erika. 2021. "Between Philosophical and Sociological Theatre: The Political Regietheater of Peter Stein and Thomas Ostermeier." In *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*, a cura di Peter M. Boenisch, London-New York: Methuen/Drama, 2021.

Hamburg, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, coll. "Poétique".

Lasch, Christopher. 2001. *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*. Traduzione di Marina Bocconcelli. Bompiani: Milano.

Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*. Traduzione di Sonia Antinori, postfazione di Gerardo Guccini. Imola: Cue Press.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Louis, Édouard. 2018a. *Qui a tué mon père*. Paris: Seuil.

Louis, Édouard. 2018b. "Entretien avec Édouard Louis" realizzato da Fanny Mentré per il Théâtre National de Strasbourg". TNS, Saison 19-20. https://www.tns.fr/sites/default/files/document/qui_a_tue_mon_pere_-_prog_all_bd.pdf (ultimo accesso 29/04/2022).

Neri, Laura. 2012. *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*. Milano: Ledizioni.

Nordey, Stanislas (2019), "Au carrefour de l'intime et du politique". Dossier de presse *Qui a tué mon père*, https://www.tns.fr/sites/default/files/document/-qui_a_tue_mon_pere-_0.pdf (ultimo accesso 29/04/2022).

Ostermeier, Thomas and Jörder, Gerhard. 2015. *Ostermeier Backstage*. Traduzione di Laurent Muhleisen and Frank Weigand. Verlag Seiten: Arche éditeur.

Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod.

Pavis, Patrice. 2016. *Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London-New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur, Paul. 1991. *Temps et Récit. Paris: Seuil.*

Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2018. *Strindberg, L'Impersonnel, Théâtre et Autobiographie*. Paris: L'Arche.

Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.

Ilaria Lepore ha svolto attività di ricerca come assegnista presso Sapienza Università di Roma (Dipartimento di Lettere e Culture moderne) e ha lavorato come docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. Le sue ricerche riguardano essenzialmente la storia del teatro del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione al contesto francese e allo studio dei sistemi di produzione culturale della prima modernità, all'evoluzione e ibridazione dei generi teatrali. Si è occupata anche di forme di letteratura dette "fattuali" (generi autobiografici, memorie, scritti documentali ecc.) presenti nel linguaggio teatrale dal Settecento all'epoca contemporanea. Pubblicazioni più recenti: *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286) e diversi articoli sulla drammaturgia del Settecento, con particolare attenzione al tema dell'evoluzione dello statuto di autore, sull'estetica teatrale e sulla ricezione dell'evento spettacolare.

statuSQuaestionis
language text culture

Teatro e Romanzo.
Conversazione con Claudio Longhi

a cura di Marta Marchetti e Andrea Peghinelli

Marta Marchetti Nella tua esperienza di direttore e organizzatore teatrale, come interpreti l'incremento della messinscena di romanzi sui palcoscenici europei? In che modo questa tendenza ha influito sulla politica culturale delle istituzioni teatrali nei suoi rapporti, ad esempio, con editori, lettori, biblioteche e soprattutto spettatori?

Claudio Longhi Premetto che la relazione tra romanzo e scena teatrale è una questione che mi ha sempre appassionato e che credo investa strutturalmente una riflessione sul teatro. Parto da una banalissima considerazione, che è poi la considerazione che ha spesso guidato le mie ricerche, i miei studi e anche le mie pratiche. La riflessione cui faccio riferimento riguarda la constatazione che il primo, da un certo punto di vista, a chiamare in causa la relazione tra teatro e romanzo è Aristotele, quando nella *Poetica* pone radicalmente la questione del rapporto tra la mimesi che si dà in forma narrativa – quindi, il poema epico per un verso – e la mimesi teatrale – quindi, la poesia drammatica per l'altro verso. Aristotele sta parlando di epica e non di romanzo, e qui si aprirebbe peraltro tutto l'orizzonte delle relazioni tra epica e romanzo, in merito anche a come queste due categorie si siano in qualche modo interfacciate, a come abbiano alimentato un dibattito su un piano speculativo e in rapporto alle pratiche letterarie; ma, di fatto, nella *Poetica* c'è questo riconoscimento primigenio di un rapporto tra la dimensione narrativa e la dimensione drammatica. Proprio perché la *Poetica* di Aristotele è una delle più antiche riflessioni occidentali sull'essenza del fatto teatrale, ritengo che la questione di cui ci stiamo occupando investa trasversalmente

e strutturalmente il teatro per poi, nel corso degli ultimi decenni, assumere probabilmente un'impronta e una rilevanza tutte particolari che andrebbero osservate nella specificità di questa attuale declinazione.
Dopo questa breve premessa, venendo all'oggetto della domanda, posso dire che, effettivamente, su un piano soggettivo, il rapporto con il romanzo ha avuto una parte fondamentale nel mio percorso anche di organizzatore culturale legato al teatro. Basti ricordare che il mio primo contatto operativo con Emilia-Romagna Teatro Fondazione, l'esperienza da cui è nato tutto un percorso che mi ha portato poi alla direzione dell'Ente, è stata la lettura integrale di *Anna Karenina* di Lev Tolstoj all'interno di una biblioteca, che ha accompagnato la messa in scena della riduzione teatrale del testo per la regia di Nekrošius. Sulla base di quella originaria esperienza, negli anni abbiamo sviluppato, all'interno di ERT, una enorme quantità di iniziative di questo genere. Abbiamo letto *1984*, *La montagna incantata*, *Le memorie di un giovane medico*, *La valle dell'Eden*. C'è stata, quindi, una moltiplicazione di esperienze analoghe, peraltro tutte strettamente intrecciate a spettacoli (le messe in scena di *1984*, di *La valle dell'Eden* e così via), con un percorso che si colloca a metà tra la strategia culturale di incontro con nuove fasce di pubblico – e quindi la possibilità di contaminare il pubblico teatrale con il pubblico dei frequentatori delle biblioteche, promuovendo un piano di visione sinergica tra l'esperienza teatrale e il resto del sistema culturale – e lo sviluppo di una ricerca sull'essenza della pratica teatrale e sulle ragioni che spingono molti artisti oggi a scegliere il romanzo come impalcatura di partenza delle proprie pratiche artistiche. Ovviamente tutto questo ha condizionato anche i rapporti con l'universo dell'editoria. È effettivamente un fenomeno ramificato, che ha un impatto significativo nell'organizzazione e nella costruzione della complessiva esperienza. Tra l'altro, faccio anche presente che, come organizzatore, non ho mai creduto nell'efficacia dell'imposizione del progetto, quindi raramente agisco da committente in senso stretto, o mi pongo come committente di un'operazione, ma ascolto più che altro i desideri degli artisti, quelle che sono le loro aspettative. Una simile moltiplicazione di progettualità legate al romanzo, in cui mi sono trovato coinvolto, non è stata quindi il frutto di una mia idiosincrasia personale che ho proiettato verso l'esterno, ma ha intercettato in qualche modo delle esigenze che erano, e sono, nell'aria. Poi, naturalmente, il problema potrebbe essere quello di interrogarsi su come mai ci sono queste esigenze, però non vorrei saltare dentro un'altra

domanda o precorrere i tempi. Sta di fatto che è evidente, a mio parere, che gli artisti oggi guardino con un'attenzione particolare all'universo romanzesco e si relazionino al romanzo in un certo modo, dentro un flusso che arriva dall'antica Grecia, perché in fondo *Le Troiane* altro non sono che una trasposizione teatrale dei poemi omerici.

Andrea Peghinelli Nella tua personale esperienza, e in una prospettiva di creazione artistica, in che modo il lavoro su un romanzo mette in discussione o modifica la prassi registica? In che modo, per esempio, la decisione di adattare un'opera narrativa incide sui rapporti tra il regista e il testo, soprattutto in un paese come l'Italia dove non esistono figure professionali – come il *dramaturg* in Germania o il *literary manager* nei teatri anglosassoni – stabilmente impiegate dai teatri per curare gli aspetti letterari di un lavoro scenico?

Claudio Longhi La domanda è complessa, cerco di dare qualche spunto di riflessione, sperando di avere colto lo spirito esatto della questione che ponete. Comincio col dire che, a mio giudizio, le ragioni di interesse che spingono molti uomini di teatro oggi a confrontarsi con la dimensione romanzesca sono molteplici. Credo che sia importante muovere dalla lettura bachtiniana dell'evoluzione del sistema letterario e dalla relativa analisi dei fenomeni di romanzizzazione: in sostanza – e ciò ha indirizzato i miei studi sul rapporto testo teatrale/romanzo –, Michail Bachtin, da antropologo o da sociologo della letteratura qual è, individua nel romanzo una forma particolarmente in sintonia con le logiche della modernità – per usare una categoria molto generica – in ragione del carattere polifonico, intimamente dialettico, problematico, critico che proprio la "forma romanzo" porta con sé. Aggiungo anche che sono d'accordo sul fatto che, fisiologicamente, quando il romanzo tende ad imporsi come "genere guida" dell'istituzione letteraria, induce dei fenomeni di romanzizzazione in tutto il sistema diegetico che gravita intorno ad esso. Di base, quindi, c'è una duttilità della "forma romanzo" a rendersi interprete e a tradurre in codice estetico delle esigenze, dei desideri, delle criticità, delle aspettative che appartengono a una certa idea di modernità.
Da un altro punto di vista, concordo con la riflessione che imposta Brecht, a metà degli anni '30, sulla rappresentabilità del mondo attraverso il teatro e sull'esigenza di spingere la forma drammatica a confrontarsi con la complessità del presente, una complessità che fatica a essere ridotta alla misura sintetica

del dramma classico, se dovessimo usare le categorie szondiane. Detto in altri termini – ed è un ulteriore modo di guardare la stessa questione che poneva Bachtin –, è come se la "forma teatro" sia spinta a confrontarsi con una complessità della contemporaneità che ne forza, per certi aspetti, la natura sintetica e trova, probabilmente, nella dimensione della pagina romanzesca una duttilità superiore. Insomma, il romanzo è come un grimaldello che ti consente di smontare certe convenzioni e di guadagnare una flessibilità molto più idonea alla polifonia e alla complessità del presente. Concludo con un'ultima considerazione, secondo me rilevante. È una riflessione che mi sono trovato a fare soprattutto lavorando insieme a Luca Ronconi, usando poi quell'esperienza per cercare di capire cosa stessi facendo io stesso. Sappiamo perfettamente che l'avvento e il consolidamento della civiltà registica, e quindi del cosiddetto teatro di regia, hanno posto con forza, o comunque hanno comportato, una ridefinizione delle pratiche drammaturgiche: difatti, l'affermazione dell'identità registica crea sostanzialmente un problema di autorialità e determina la necessità di rivedere tutti i paradigmi di autorialità all'interno della costruzione teatrale, che è una costruzione polifonica, collettiva, ma in cui tende sempre, a seconda dei diversi assetti delle civiltà teatrali, a prevalere ora l'uno ora l'altro polo di autorialità (che sia il polo dell'autorialità dell'attore, o quello del drammaturgo o del regista), in seno a una prassi di lavoro in cui sono tutti coautori da un certo punto di vista.

Laddove tende a prevalere l'autorialità del regista, emerge anche il tema del tessuto drammaturgico su cui il regista opera. Allora, da una parte, si colloca la pratica della riscrittura del repertorio e del classico, che è la pratica che codifica Claudio Meldolesi quando parla di "regia critica" e individua la narrazione di secondo livello che il regista attua sulla base dei vuoti della struttura drammaturgica di partenza. D'altro canto, però, molto spesso, esiste un afflato, una spinta autoriale del regista che talvolta non arriva a produrre la nuova drammaturgia, ma si appoggia su uno scheletro diegetico precedente che costituisce un cardine essenziale per la composizione del testo. Per me questo processo era evidentissimo in Luca Ronconi che aveva una pulsione drammaturgica fortissima a monte; ha scritto un copione e tante volte ha tentato di scriverne degli altri, ma al tempo stesso è come se autocensurasse questa sua spinta creativa. Ricordo un'osservazione fulminea di Franco Branciaroli, attore che ha lavorato tanto con Ronconi e lo ha conosciuto soprattutto nella fase di quel famoso lavoro su Latina, vale a dire del lavoro sulla nuova drammaturgia che Ronconi

avrebbe dovuto maturare all'inizio degli anni '80 e che poi non è stato portato a compimento. Franco diceva: "In fondo Ronconi aveva un senso (auto)critico così sviluppato e una mancanza di faccia tosta tale che entrambe queste caratteristiche gli hanno impedito di "aprirsi", in maniera diretta e personale, alla scrittura per il teatro. Faccia tosta che, invece, io avevo e che mi ha consentito di scrivere, molto più liberamente, dei copioni". L'autocensura che Ronconi esercitava in ragione del proprio spirito critico gli precludeva il gesto creativo puro dello "scrivo una cosa senza avere un paradigma come supporto". Accade così che *Quel che sapeva Maisie*, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *I fratelli Karamazov*, non diversamente da *Infinities*, diventano delle "maschere" o "sostegni", delle strutture dietro cui ti nascondi – il *Larvatus prodit* di Sanguineti – per imporre la tua identità creativa con una forza e una radicalità diverse rispetto alla semplice operazione di rilettura del classico, che è riscrittura – peraltro Ronconi era maestro nel riscrivere i testi attraverso la propria lettura registica. Quindi, sono due fenomeni che si sviluppano parallelamente. In questo senso, mi rendo conto che io stesso ho agito non diversamente quando mi sono trovato a lavorare sul *La peste* di Camus. Era un modo per dare forma a quel progetto drammaturgico, che probabilmente non avevo il coraggio di sviluppare fino in fondo, passando da un'altra strada. Se metto insieme tutti questi tre aspetti – ricapitolando: la spinta della romanzizzazione bachtiniana, l'urgenza di avere un paradigma, come quello del romanzo, più mobile da un punto di vista cronotopico e la necessità di bilanciare il polo dell'autorialità tra regista e drammaturgo –, credo che il relativo complesso di concause legittimi o spieghi in qualche modo l'attenzione così marcata nei confronti del romanzo, soprattutto negli ultimi decenni. Tutto ciò, poi, si traduce in svariate possibilità di pratiche di adattamento che, venendo alla vostra domanda, comportano modalità totalmente diverse di concretizzazione. Si va, cioè, dall'operazione minimale alla Ronconi dell'"edizione teatrale", in cui non intervieni minimamente sul testo, prendi il testo così com'è e semplicemente fai esplodere la natura orale del romanzo (perché non dimentichiamoci che il romanzo è un genere che ha una matrice fortemente orale, non è un genere legato alla scrittura e solo per effetto di una forzatura lo "schiacci" sulla pagina; quindi, compi una sorta di operazione filologica portando fuori la voce che è dentro quella pagina), a operazioni decisamente più complesse, in cui il romanzo agisce principalmente come stimolo o impulso per una libera reinvenzione. Anche se, in realtà, tra questi due universi antitetici esistono dei forti tratti co-

muni. Ho avuto la fortuna di lavorare accanto a Nekrošius su *Anna Karenina*: la reinvenzione romanzesca di Nekrošius è quanto di più lontano dal concetto di edizione teatrale di Ronconi; ma al fondo agivano dei criteri strutturali, dei principi anche sintattici di lavoro sul romanzo, con evidenti linee di affinità.

Marta Marchetti La drammaturgia contemporanea rivela una scrittura emancipata anche da quegli schemi che hanno caratterizzato per due secoli la concorrenza tra romanzo e dramma. I testi, per esempio, di Tim Crouch, Martin Crimp o di molti altri autori contemporanei europei poggiano su una parola già localizzata nella situazione scenica, che nasce da una realtà scenica e in quanto tale entra in dialogo con la realtà. Che cosa può trovare di nuovo nel romanzo, e nelle forme di narrazione, questo tipo di scrittura?

Claudio Longhi Credo che, forse, uno dei macro-fenomeni più evidenti che ha investito l'articolazione del linguaggio drammaturgico – in realtà, secondo me, più in rapporto agli anni che ci stiamo lasciando alle spalle rispetto al presente, nel senso che è un fenomeno che, a mio avviso, stiamo superando – è stato quello del post-drammatico. E ribadisco che la mia sensazione è che abbiamo cominciato, da un certo punto di vista, ad "accantonarlo": forse l'esperienza del post-drammatico non ha più quella centralità o quella quasi assoluta esclusività che ha avuto fino a qualche anno fa. Certo è che questa esperienza del post-drammatico è stata fondamentale per l'evoluzione del linguaggio scenico; quella stessa drammaturgia inglese che stavi citando ha ampiamente frequentato a vari livelli pure la dimensione del post-drammatico. Le vie d'accesso al post-drammatico sono tante. Una, ce lo ha spiegato bene anche Lehmann, è sicuramente il teatro epico di Bertolt Brecht, che è un altro modo di ragionare sul romanzo, soprattutto all'interno di una civiltà teatrale come quella tedesca in cui il rapporto tra epica e romanzo è molto più forte, alla luce delle riflessioni hegeliane del romanzo come epica del mondo disertato dagli dei, di quanto non sia nella pratica di altre tradizioni culturali. Un'altra direttrice è quella del "dramma-paesaggio" di Gertrude Stein. Che cos'è, infatti, il dramma-paesaggio se non descrizione, e la descrizione non è forse una delle articolazioni fondative della pratica romanzesca? Da qui si dipana un'altra considerazione, che può aiutare a fare ancora più luce sulla questione che ponete. Al di là della contiguità che esiste, per tornare alla categoria aristotelica, tra poesia drammatica e poesia epica, dov'è il punto di distanza?

A me ha sempre molto affascinato la lettura dei *Fondamenti della poetica* di Emil Staiger, quando l'autore parla della distinzione tra il genere drammatico contraddistinto dalla propensione all'esito e il genere epico imperniato sulla descrizione. Questa distinzione non è altro che la rielaborazione del dialogo che si era sviluppato, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, nel carteggio tra Schiller e Goethe sull'epico e sul drammatico, e cioè sull'idea che il poeta drammatico è colui che ti afferra per il bavero e ti trascina verso la conclusione mentre nell'epica il lettore è come un viaggiatore che ha la possibilità di girare intorno al monumento, di guardarlo da più parti, senza essere trascinato verso un risultato. Stesso discorso, mutatis mutandis, che propone Gertrude Stein quando, cominciando a teorizzare il "dramma-paesaggio", pone la questione del diverso ritmo drammatico che si crea tra la pratica teatrale – in cui c'è una sfasatura tra il tempo del palcoscenico e il tempo dello spettatore, sfasatura che determina una sorta di ansia, di "sospensione/precipizio", quella che probabilmente avremmo definito tensione verso l'esito – e la dimensione del paesaggio in cui si produce una sorta di sintonia ritmica tra chi guarda e l'oggetto dell'osservazione. Questa sintonia ritmica, questo andamento descrittivo, ti mette in una posizione completamente diversa sul piano della scrittura, perché aderisci alla realtà con un ritmo interno, con un pensiero che sono di altra natura. Credo che questo sia uno degli stimoli che dal romanzo può arrivare alla pratica drammaturgica, oltre all'altra grande possibilità che il romanzo fornisce, ossia quella della riflessione, ciò che Bachtin avrebbe definito lo spirito critico che sta dentro al romanzo. Tutto questo innesca delle possibilità estremamente interessanti all'interno dell'articolazione della scrittura drammaturgica canonica, convenzionale, classica. A mio giudizio, sono quelle le due zone di sperimentazione e di lavoro per un drammaturgo.

Andrea Peghinelli Da questo punto di vista, ribaltando un po' la prospettiva, è necessario considerare che la teatralità abbia storicamente nutrito il grande romanzo europeo. Lo scorso anno sul sito e sui canali social del Piccolo Teatro di Milano è stata diffusa la rassegna video "Romanzi teatrali. Come la narrativa incontra la scena / Sei conversazioni". Il percorso, curato dallo scrittore Paolo Di Paolo, mira a raccontare il teatro attraverso la teatralità di sei grandi romanzi europei che mostrano quanto i meccanismi della scena incidano su trame e strutture narrative.

Claudio Longhi È chiaro che, dal mio punto di vista, quando discutiamo di dialettica tra drammaturgia e romanzo, è come se parlassimo di un rapporto tra un bianco e un nero, che poi si declina nelle infinite gamme di grigio. Così come c'è un teatro che guarda al romanzo, allo stesso modo esiste un orizzonte romanzesco che guarda al teatro e che si nutre di suggestioni teatrali. È un guardare al teatro però che si articola su vari livelli. Un primo piano può riguardare, semplicemente, il racconto del teatro e la fascinazione del ricreare, sulla pagina e nella pagina, la dimensione della teatralità e della spettacolarità; in merito, gli esempi si sprecano. Uno dei libri per me centrali, in seno a una certa linea evolutiva del romanzo europeo tra Ottocento e Novecento, è il *Wilhelm Meister*, e sappiamo perfettamente quanta parte di quell'opera guardi esplicitamente al teatro. D'altro canto, il teatro per il romanzo – e forse, in questo caso, la fascinazione è più sottile – è anche esattamente l'opposto di quello che dicevo del romanzo per il teatro, cioè risponde alla volontà di adottare consapevolmente delle gabbie di convenzione, dei rigori di costruzione, che spesso agiscono come stimolo alla creatività. A me ha sempre colpito molto, e credo possa far riflettere, quella battuta di Szondi, al termine del capitolo ibseniano della *Teoria del dramma moderno*, relativa – cito a memoria – a Ibsen che, per non aver avuto il coraggio di diventare romanziere dei suoi personaggi, è stato costretto a ucciderli. Questa riflessione prende forma per Szondi proprio ragionando sul Borkman e sulla fine del Borkman, se vogliamo, stranamente tranchant e inconcludente al tempo stesso. In fondo, non si capisce l'intima necessità della morte di Borkman, se non quella di far calare il sipario e di dare un *coup de théâtre*, per l'appunto. Ma dentro quella battuta così folgorante ci sono delle indicazioni precise di scrittura che riguardano la doppia direzione su cui stiamo ragionando: cosa il teatro può prendere dal romanzo e, per inverso, cosa il romanzo può attingere dal teatro.

Marta Marchetti Torniamo ai romanzi messi in scena. All'inizio di questa conversazione, a proposito di un dato quantitativo importante a livello europeo, hai parlato di esigenze che sono nell'aria. Riflettevamo sul fatto che in questo periodo di emergenza pandemica, siamo andati meno a teatro ma abbiamo letto di più. Anche nei momenti di lockdown, infatti, le librerie hanno continuato ad avere un mercato, mentre la chiusura delle sale teatrali ha incrementato la marginalità del teatro anche rispetto ad altri canali di comunicazione, sicuramente più potenti e che hanno messo in atto nuove modalità

comunicative. Il Piccolo Teatro di Milano collabora da diversi anni con il Festival Tramedautore che nel 2021, festeggiando i vent'anni di attività, ha dedicato grande spazio ai podcast. Ci interessa capire la tua riflessione sull'idea di questo format, che il teatro ha utilizzato frequentemente durante le recenti chiusure e che effettivamente valorizza molto la narrazione. È forse anche il momento in cui ci troviamo che aumenta ancor di più il nostro desiderio di narrazione?

Claudio Longhi Intanto vi rispondo che, per quel che mi riguarda, l'inizio dell'esperienza delle recenti iniziative digitali – tra cui i podcast – è un qualcosa che è nato di getto, non è il risultato né di un'osservazione, né di uno studio o di una riflessione. Ricordo distintamente che, quando fu decretato l'avvio del primo lockdown nel 2020, io ero direttore di ERT. La prima reazione che ebbi, e non avevamo ancora la misura di quello che stava per succedere, fu che dovevamo essere presenti come teatro, perché non potevamo non essere "attivi" in un momento come quello. "Cosa possiamo fare?", mi sono chiesto, "Leggiamo *La Coscienza di Zeno*!". Ricordo che organizzammo il tutto in una notte, il 9 marzo; partimmo alle 18 del primo giorno di chiusura e andammo avanti con una maratona l'intera notte, per 22 ore, con la lettura integrale del romanzo. A distanza di un paio di settimane, abbiamo realizzato la lettura integrale di *Le tigri di Mompracem* di Salgari, e in seguito abbiamo avviato un ciclo, *Modena Racconta*, in collaborazione con una casa editrice modenese, Il Dondolo, pubblicando dei video di letture integrali di opere di autori emiliani, con un'attenzione particolare al mondo modenese. Questo primo gesto è stato quindi un riflesso, frutto probabilmente più di un'esigenza mia che di una consapevolezza radicale. Ma poi il fatto che tali operazioni abbiano funzionato mi fa pensare che, prim'ancora che a una mia esigenza, corrispondessero a una necessità generale. Rispetto al podcast, se penso al tipo di interventi che ho immaginato durante le fasi del lockdown, posso dire che se per la prima fase, quando ero direttore di ERT, ero più attento all'ambito del video, quando sono arrivato a Milano mi sono più concentrato sulla dimensione del podcast. Mi rendo conto, e in questo caso si tratta proprio di un processo nato da una specifica riflessione, che dietro questa scelta c'è in realtà un interrogarsi sul tema della fisicità e della presenza. Ossia, faccio riferimento a quanto la voce abbia in sé un elemento di forte fisicità e quanto la voce restituisca una presenza fisica ben al di là dell'immagine o del video. È una suggestione che per me è indissolubilmente legata a uno dei testi teatrali più straordinari con cui mi sono confrontato nella mia vita, *Storie naturali* di Edoardo Sanguineti,

una partitura drammaturgica strepitosa che Edoardo aveva scritto per Ronconi, all'indomani dell'*Orlando furioso*, e che poi ha segnato l'interruzione del sodalizio tra loro, con i due che hanno intrapreso strade diverse. Da quel progetto, che avrebbe dovuto essere successivo all'*Orlando furioso*, nascerà *XX* per Ronconi e *Storie naturali* per Sanguineti, per l'appunto. *Storie naturali* è una partitura drammaturgica strutturata su quattro dialoghi, destinati a svilupparsi simultaneamente, ed è il regista che deve decidere come gestire questa simultaneità. Il tratto comune ai quattro dialoghi è che tutti hanno come protagonista il corpo, quindi è il corpo dei personaggi che costituisce l'oggetto della drammaturgia, non per nulla sono storie naturali; e l'altro fil rouge è che questa drammaturgia, per volontà dell'autore, è affidata alla totale discrezionalità del regista, salvo un elemento da rispettare: la rappresentazione deve cominciare in piena luce e man mano sprofondare verso il buio; da metà in poi, il testo deve essere completamente recitato al buio. Ragionando intorno a una simile scelta, Sanguineti affermava che la voce restituisce una fisicità superiore a quella del corpo: la voce ha una fisicità ossessiva ancora più invasiva di quella di un corpo. Non è un teatro radiofonico, precisava: è un'invasione di campo nel corpo. Quella riflessione mi ha portato a concentrarmi più sul podcast che sull'audiovisivo, come tentativo di ricreare una relazione fisica, per quanto mediata da un supporto tecnologico, in un momento in cui il teatro non si poteva dare in presenza. Aggiungo un'altra considerazione, tornando un po' indietro ai discorsi che abbiamo affrontato su teatro e romanzo, perché c'è un particolare che ho lasciato "nella penna". Com'è cambiato il romanzo nel Novecento? Qual è il romanzo a cui noi stiamo guardando nel momento in cui parliamo di una mutuazione di elementi romanzeschi o di una simbiosi tra teatro e romanzo oggi? Mi sono tornate in mente queste domande perché il romanzo di cui stiamo parlando è Il giuoco dell'oca di Sanguineti, cioè si tratta di strutture narrative che hanno una natura totalmente altra rispetto a certi tradizionali paradigmi narrativi.

Andrea Peghinelli Questa riflessione sulla voce fa pensare, per esempio, ai drammi di Beckett. Soprattutto nella seconda parte della sua produzione, certamente influenzata dalla sua esperienza radiofonica, Beckett scrive drammi in cui le voci interiori emergono in modo dominante mentre i personaggi tirano fuori un altro tipo di voce. Si tratta di voci che sono frutto di altri paradigmi, di romanzi di altro tipo, di narrazioni di altro tipo, di altri tipi di racconto e d'incontro con la diegesi.

Claudio Longhi Probabilmente in questa relazione stiamo dimenticando una serie di convitati di pietra, come – ad esempio – il film. La sintassi cinematografica ha cambiato la relazione tra testo teatrale e romanzo, mutando la percezione tanto del primo quanto del secondo. E poi, in una progressione temporale fino ai giorni nostri, al film va ad aggiungersi tutta la dimensione dell'audiovisivo, dalla televisione alla serialità attuale: un panorama stratificato che continua a trasformare la nozione di romanzo e di testo teatrale. Quando in precedenza parlavo del diverso rapporto che i registi hanno con il romanzo nel momento in cui lo "travasano" in scena e affermavo che niente è più distante dal concetto di "edizione teatrale" di Ronconi della visionarietà di Nekrošius, riconoscevo, al tempo stesso, una grande sintonia, rispetto alle strategie da mettere in campo. L'affinità di base, identica, era appunto quella del montaggio. La sintassi drammaturgica di Luca era una sintassi di montaggio, tanto quanto lo era quella di Nekrošius. È un vero decoupage quello che si realizza nella relazione tra la pagina romanzesca e la scena, a cui fa seguito un ri-montaggio secondo le logiche della scena. Ma è essenzialmente una logica di taglia/incolla, cioè una logica di montaggio.

Andrea Peghinelli Ci sono poi lavori, come il *Frankenstein* di Danny Boyle, dove si può parlare di una regia molto cinematografica proprio per questo modo di montare, o ri-montare il romanzo, di trans-focalizzare il punto di vista e spostarlo dalla parte della creatura. In più, a questa strategia si sovrappone il fatto che lo spettacolo teatrale è stato proiettato nei cinema di tutto il mondo, con l'operazione National Theatre Live. Quindi effettivamente, la riflessione non può fare a meno di coinvolgere anche il mezzo mediatico, in un processo forse d'ibridazione dei generi sempre più avanzato?

Claudio Longhi Sì, in particolare, poi, io sono convinto che la categoria del montaggio di Ėjzenštejn sia la più potente poetica che sia stata scritta nel Novecento.

Marta Marchetti Alla mutazione del teatro tra romanzo e montaggio, dal modernismo ad oggi, hai dedicato molte delle tue ricerche scientifiche. Ma anche nei tuoi studi sulla pedagogia dell'attore, altro tuo campo di studio privilegiato, troviamo riferimenti al romanzo. *Il romanzo dell'École des maîtres. Elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri, alla manière de Jarry*,

per esempio, è un saggio uscito nel 2011 sulla rivista *Acting Archives*. Perché usare la parola romanzo per raccontare una ricerca, una storia, una scuola così importante nel contesto europeo? È una metafora?

Claudio Longhi È certamente una metafora, ma non solo. Io sono convinto che le pratiche narrative siano una parte strutturale importantissima del lavoro di uno studioso di teatro, non fosse che per una ragione. Notoriamente noi lavoriamo su oggetti in assenza che sono gli spettacoli, e sappiamo quanta parte della nostra riflessione epistemica è legata proprio a quali sono le fonti per la conoscenza di uno spettacolo: è il video, sono le fotografie? Indiscutibilmente, la narrazione di uno spettacolo gioca un ruolo enorme nei processi storiografici collegati al teatro. Penso, ad esempio, all'attività del critico teatrale di restituzione di uno spettacolo che fisiologicamente passa attraverso un racconto dello spettacolo stesso. Quindi, c'è un tema di narrazione che è inestricabilmente legato a ciò di cui ci occupiamo, nel momento in cui ciò di cui ci occupiamo deve essere registrato attraverso una testimonianza. Da questo punto di vista, allora, si può provare a giocare a carte scoperte e dirci che stiamo sostanzialmente scrivendo dei romanzi. Ci sono stati anche dei grandi maestri della nostra storia teatrale che si sono rivelati degli abilissimi romanzieri. Era anche pensando a questo che, un po' per celia, non essendo io, peraltro, minimamente all'altezza di quelle penne, ho deciso di intitolare quel saggio *Il romanzo dell'École des maîtres*. Anche perché dietro la categoria di romanzo, ripeto, non c'è soltanto la narrazione. Il romanzo ha un modo speciale di narrare. E qui torno alla questione da cui ero partito: che relazione si dà tra epica e romanzo? Sono parole, queste, che talvolta vengono usate come sinonimi, talvolta vengono impiegate per designare generi completamente diversi. In merito, il vocabolario è un vero "campo minato", anche perché, come dicevo prima, nelle diverse tradizioni critiche sono invalse pure modalità di utilizzo di quelle parole assai differenti: discutere di epica per un tedesco è completamente diverso che per un italiano. Dentro questo "ginepraio" di possibilità, per me romanzo vuol dire qualcosa, e qui non posso non menzionare, per un'ultima volta, Bachtin: non è soltanto stabilire dei nessi causali e temporali tra gli eventi, ripercorrendo le catene narrative che strutturano una fabula che si declina in intreccio, ma è capire come realizzo questa operazione. Riemerge, dunque, quella dimensione di riflessività di cui parlavo, quel carattere critico intimamente dialettico della "forma romanzo", relativo alla sua peculiarità di star fuori da una tensione verso l'esito,

abbracciando invece lo sguardo dell'osservatore. Che cos'è in fondo il romanzo? Quando io dico romanzo, ripeto, non sto parlando solo di una narrazione ma di un modo di guardare la realtà. E dentro quel gesto critico c'era, secondo me, una peculiare volontà di guardare la realtà, nell'ottica del protagonista stesso di quel romanzo che era, per l'appunto, Franco Quadri, attraverso il suo paradigma di École des maîtres, rigorosamente declinato al plurale, perché è la scuola dei maestri. E quindi si ritorna a quella polifonia – alla *manière de Jarry* nel caso specifico perché declinata in patafisica – che era al centro dell'operazione dell'École des maîtres. In fondo, il teatro italiano ha avuto due grandi protagonisti come intellettuali critici: uno è stato D'Amico, l'altro Quadri, nel bene e nel male, con le parzialità, le positività, le criticità che ciascuno di questi due sguardi si è portato dietro; e la sostanziale differenza tra i due sguardi è che c'è un orizzonte metafisico in un verso e uno patafisico nell'altro.

Marta Marchetti Sei tornato all'origine della domanda che ci siamo posti quando abbiamo cominciato a lavorare a questa ricerca, e cioè il rapporto tra due forme o prodotti della cultura europea che sono romanzo e teatro. Condividiamo peraltro molto questa esigenza di comunità che viene attivata dalla forma romanzesca.

Claudio Longhi Sì, non dimentichiamo che a lungo i romanzi sono stati letti ad alta voce, e diventavano momenti di socializzazione vera. Il romanzo non è un genere orale solo perché si nutre di un linguaggio parlato, ma perché molto spesso era letto ad alta voce.

Bibliografia

Aristotele. 2008. *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini. Torino: Einaudi.

Bachtin, Michail. 1979 (1975). *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi

Brecht, Bertolt. 2001 (1957). *Scritti teatrali* (tit. originale *Schriften zum Theater*), trad. di E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens. Torino: Einaudi, PBE.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1992. *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, trad. it. di P. Necchi e M. Ophälders. Torino: Einaudi.

Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfazione di Gerardo Guccini. Imola: Cue Press.

Longhi Claudio. 1999. *La drammaturgia del Novecento: tra romanzo e montaggio*, Ospedaletto. Pisa: Pacini Editore.

Longhi Claudio. 2001. *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*. Ospedaletto, Pisa: Pacini Editore.

Longhi Claudio. 2007. "La nascita della regia: prospettive filosofiche". In *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, 153-174. Bari: Edizioni di Pagina.

Longhi, Claudio. 2008. *Lev Nikolaevic Tolstoj. «Anna Karenina». Regia di Eimuntas Nekrošius*. Modena: Emilia Romagna Teatro Fondazione.

Longhi Claudio. 2012. *L'*Orlando furioso *di Luca Ronconi*. Milano: BUR.

Longhi Claudio. 2014. *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri, (à la manière de Jarry)*. In *Acting Archives Review*, Anno IV, numero 7, 22-111. Napoli: Università degli studi "L'Orientale".

Longhi Claudio. 2018. "'Descrivendo' il lungo viaggio sulle onde dell'Ain: prospettive postdrammatiche del dramma-paesaggio". In *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, Collana "Labirinti", 174, 239-277. Trento: Università degli Studi di Trento.

Longhi, Claudio e Branciaroli, Franco. 2007. "Conversazione con Franco Branciaroli". In *Vita di Galileo di Bertolt Brecht*, 81-86. Bergamo: Comune di Bergamo - Assessorato allo spettacolo.

Quadri, Franco. 1984. *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso: Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*. Torino: Einaudi.

Sanguineti, Edoardo. 2005. *Storie naturali*, introduzione di Niva Lorenzini. San Cesario di Lecce: Pietro Manni editore.

Staiger, Emil. 1979 (1946). *Fondamenti della poetica*, premessa e trad. it. di A. Borsano. Milano: Fiumi.

Szondi, Peter. 1962. *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, trad. it. e introduzione a cura di Cesare Cases. Torino: Einaudi.

Claudio Longhi è direttore del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa. Dal 2015 è professore ordinario di Storia della regia e di Istituzioni di regia presso il Dipartimento delle Arti Visive, Performative e Mediali dell'Università di Bologna. Al percorso accademico ha da sempre affiancato l'impegno teatrale attivo. Ha collaborato stabilmente con Luca Ronconi in qualità di assistente prima e regista assistente poi, prendendo così parte a spettacoli come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1996; *Lolita*, 2001 e *Infinities*, 2002. Tra il 2007 e il 2008 ha affiancato il M° Eimuntas Nekrošius per la messa in scena di *Anna Karenina*. A cominciare dal 1999, ha firmato in proprio la regia di spettacoli per il Teatro di Roma, per il Teatro de Gli Incamminati, per il Piccolo Teatro di Milano, per il Teatro Stabile di Torino, per il Teatro Due di Parma. Dal 2017 al 2020 è stato direttore artistico di Emilia Romagna Teatro Fondazione. Oltre cento le sue pubblicazioni riguardanti la storia della regia, la storia dell'attore, l'evoluzione della drammaturgia contemporanea e il sistema teatrale italiano.

statuS Quaestionis
language text culture

MISCELLANEA

statuSQuaestionis
language text culture

Nicola De Rosa
Università di Napoli Federico II

Figure di sovranità, sovranità di figure. Su *Un re in ascolto* di Calvino

Abstract

Calvino prepares the different drafts of *A King Listens* in the context of the turbulent partnership with Luciano Berio, for a "musical action" to be presented at the Salzburger Festspiele in 1984. In the text, the king's "ear-palace" tends to encompass everything that surrounds it and it functions as a synecdoche of the character himself. On the one hand, we witness the phono-sensorial experience which claims its value as knowledge, on the other, the drama of the sovereign and sovereignty, united by the morphological fact of an overload of figures and concepts. In Italy's socio-political anxiety at the late 1970s, in which the conception of *A King Listens* falls, the text seems to violently problematize the modalities of knowledge of a more or less 'sovereign' subject.

[...] no podrás,
aunque suspires y sientas,
quitarme el haber nacido
desta corona heredero;
y si me viste primero
a las prisiones rendido,
fue porque ignoré quién era.
Pero ya informado estoy
de quién soy; y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera.

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

Se si legge un appunto di Calvino, scritto a mano su di un biglietto, preparatorio a quello che avrebbe dovuto essere il racconto sulla vista per la raccolta sui cinque sensi, il dispositivo sensorio calviniano appare come un unico ceppo

che spande e incamera gli impulsi: "I segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un *panopticon* ma un *pancripticon*. Non il nascosto occulto (viscere, segreto) ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto)".[1] Al *panopticon*, la prigione benthamiana atta alla sorveglianza visiva, poi ripresa da Foucault (1993, 213-247), *Un re in ascolto* sostituisce un 'eccentrico' – letteralmente – palazzo atto alla sorveglianza auditiva. In Calvino, questa insistenza sul motivo sonoro si può forse far risalire a una faccenda di spie mnestiche: paesaggistiche, familiari, di guerra – si vedano gli scorci sonori sanremesi, i rumori kafkiani della casa paterna e i canti partigiani e fascisti in quei *Passaggi obbligati* che sfiorano l'autobiografia: *La strada di San Giovanni*, *Ricordo di una battaglia*.[2] Sono spie che, stanziate nel perturbante limbo fra una storia individuale e una Storia collettiva, pur non stimolando letture troppo 'biografistiche', ci convincono del fatto che il testo calviniano è figura di una conoscenza indiziaria, è una metafora epistemologica.

Non a caso parlo di un limbo, che diviene limbo ermeneutico, perché l'impulso genetico di *Un re in ascolto* sorge nel momento in cui Calvino legge la voce sull'*Ascolto* dall'*Enciclopedia* Einaudi firmata da Roland Barthes, che è pregna della lezione psicanalitica. Così, un problema di accumulo di livelli interpretativi riguarda non solo una critica tematica del motivo dei suoni e dell'ascolto, ma concretamente anche qualsiasi approccio a *Un re in ascolto* che voglia maneggiare con prudenza gli strumenti sottesi già dal saggio di Barthes. Di sicuro c'è da restituire quest'immagine di stratificazione del discorso letterario, del suo carattere di opera-saggio. Ad aver quantomai a che fare col discorso psicanalitico, col nesso inconscio/coscienza, è già, però, la tensione fra i due poli del non-verbale e del verbale, della *phoné* e del *logos*, di musica e parola, incarnata, fra l'altro, nel rapporto conflittuale tra Luciano Berio e Calvino, il compositore e il 'librettista', per la stesura fallita del *Re*.[3]

---

1 Calvino, 1994, III, 1215, corsivo mio. Com'è noto, Calvino non riuscì a completare il progetto per la raccolta di racconti sui cinque sensi. Solo *Il nome, il naso*, *Sapore sapere* (poi *Sotto il sole giaguaro*) e *Un re in ascolto* nella versione in prosa furono pubblicati postumi nella raccolta che prende il nome dal racconto sul gusto, appunto *Sotto il sole giaguaro* (cfr. Ibid.: 113-173).

2 Calvino 1994, III, 7-79. Soprattutto in *Ricordo di una battaglia*, come ha scritto Enrica Ferrara, emerge "il tema dell'ascolto in collegamento con il tema della memoria" (Ferrara 2011, 246).

3 Cfr. Pomilio 2016, 117-143. Breve promemoria. Nel 1977 Calvino legge la voce *Ascolto* dell'*Enciclopedia* Einaudi (Barthes 2001, 237-251), ne parla entusiasta a Luciano Berio, con

Ma si diceva di figuralità. L'organo attraverso cui il personaggio calviniano proietta la sua focalizzazione su un mondo interiore ed esteriore – che il più delle volte è quell' 'occhio' a cui spesso si associano le sue funzionalità sensoriali – stavolta è ovviamente un orecchio, un "palazzo-orecchio" (Calvino 1994, III, 153) che assume la funzione sineddotica del personaggio stesso e tende a inglobare anche tutto ciò che lo circonda, coi modi barocchi del metasemema. Il palazzo-orecchio del re è come Narciso e vorrebbe esistere in uno stato *simmetrico* di uniformità col tutto. Infatti, Claudio Milanini osservava come la metafora del Palazzo – capitale per quegli Anni di piombo di cui ha scritto Marco Belpoliti (2001) – in *Un re in ascolto* si faccia peculiarmente esasperata: "Il Palazzo di cui parlava Pasolini era emblema di un potere disumanizzante, ma a suo modo razionale e 'separato'; questo Palazzo di Calvino pare dilatarsi a mo' di un edificio polipesco che voglia inglobare ogni altro edificio" (Milanini 1990, 186). Che il palazzo-orecchio del re, oltre a figura di una conoscenza indiziaria, sia figura di una sovranità che si fonda sulla *decapitazione dei capi*?

Nello studio sul *Trauerspiel*, confrontandosi col pensiero di Carl Schmitt, Walter Benjamin scriveva che il "concetto di sovranità [...] barocco si sviluppa sullo sfondo di una discussione sullo stato d'eccezione e implica che una delle principali funzioni del principe sia quello di evitarlo" (Benjamin 1971, 48). In *Un re in ascolto* c'è, da una parte, l'esperienza sensoriale che rivendica il suo valore conoscitivo; dall'altra, il dramma del sovrano e della sovranità; in mezzo, il dato

---

cui aveva già collaborato per *Allez-hop*, e si decide di tirarne fuori un'opera per la musica da scena, da presentare al Salzburger Festspiele. Nel 1979 Calvino invia la prima versione del libretto (Calvino 1994, III, 730-754); tuttavia, il testo non soddisfa le esigenze di Berio. Inizia così un andirivieni su come il soggetto e poi il testo dell'opera andasse ricalibrato. Nel 1980 Calvino invia l'abbozzo d'una seconda stesura (Ibid.: 755-761); parte del materiale, in particolare le arie di Prospero, fa la sua prima apparizione in *Duo*, un dramma radiofonico che funzionò da studio preparatorio a *Un re in ascolto* e, in onda su Rai Radio Uno nel 1982, valse a Berio il Premio Italia. Nel 1984 va in scena a Salisburgo *Un re in ascolto* nella versione di Berio, in cui il materiale di Calvino si mescola a *The Sea and the Mirror* di W.H. Auden, commento poetico alla *Tempesta* shakespeariana, e a *Die Geisterinsel*, un libretto di Friedrich W. Gotter che a sua volta rielabora Shakespeare. Interrotta a più riprese anche da un'altra collaborazione, quella per *La vera storia*, la vicenda di *Un re in ascolto* si conclude con una più o meno esplicita rottura tra Berio e Calvino. Quest'ultimo, negli stessi giorni del festival salisburghese, fa apparire su "Repubblica" estratti del *Re in ascolto* che, nella versione in prosa che poi rientrerà in *Sotto il sole giaguaro*, riprende sostanzialmente la linea narrativa del 1979 (Ibid.: 149-173).

morfologico di un sovraccarico di figure e concetti. Altri tratti barocchi dunque, se a nostro rischio e pericolo si lascia sfuggire, come per Gadda, questa categoria dall'essenza della sua storicità. Così come riassunto in un passo foucaultiano – come sempre quantomeno efficace – il barocco è "il tempo privilegiato del *trompe-l'œil*, dell'illusione scenica, del teatro che si sdoppia e rappresenta un teatro, del *qui pro quo*, dei sogni e delle visioni; è il tempo dei sensi fallaci; è il tempo in cui metafore, paragoni, allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio" (Foucault 1978, 66); sono tutte figure che nel dramma di Sigisberto (così il nome del re nella bozza librettistica di Calvino, quasi come il Segismundo calderoniano che ci parla in esergo) sembrano problematizzare in maniera violenta le modalità di conoscenza di un soggetto più o meno 'sovrano'.

1. *Il corpo barocco del re*

Nell'affastellamento da *Wunderkammer* di quel singolare trattato seicentesco che è la *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (1650, fol. 303), si parla della grotta siracusana di Dionisio come architettura dell'eco, e si propongono illustrazioni di palazzi le cui stanze sono collegate per mezzo di una sorta di coclea meccanica. Un ipotetico orecchio del re potrebbe ascoltarne i suoni da ogni dove, espandendo la sua persona nella totalità del palazzo: "ogni corpo, per quanto sia piccolo, contiene un mondo" (Deleuze 1990, 8), per dirla con un altro teorico del barocco *post litteram*. Se, però, come sottolinea Massimo Schilirò, l' "orecchio fosse spostato, in quella sala studiata per una perfetta propagazione del suono tra i due fuochi dell'ellisse, non sentirebbe niente. L'erma (l'ascoltatore perfetto, la spia onnisenziente) è condannata all'immobilità" (Schilirò 2009, 569-570). È una delle migliori immagini per pensare il palazzo-orecchio di Calvino nel suo tasso di figuralità. In un primo momento, è come se il re fosse immerso nell'immobilità del suo trono ed esercitasse il suo stato d'autorità referenzialmente. In questa condizione il sovrano afferma lo statuto della sua sovranità dicendo che è ciò che dice di essere,[4] così può stare immobile sul suo trono perché la sua affermazione è vera proprio in base alla sua costitutiva inattività linguistica. D'altronde, quest'assenza di contenuto

4 È lo stato che Silvana Borutti definisce il "corpo saputo" del re, contrapposto al "corpo vissuto" a cui il re transiterà dopo la sua catabasi nell'inconscio (Borutti 2019, 88).

svuota la persona del re di qualsiasi identità, al suo posto potrebbe esserci tranquillamente un suo sosia:

> Insomma, tutto è stato predisposto per evitarti qualsiasi spostamento. Non avresti nulla da guadagnare, a muoverti, e tutto da perdere. Se t'alzi, se t'allontani anche di pochi passi, se perdi di vista il trono anche per un attimo, chi ti garantisce che quando torni non ci trovi qualcun altro seduto sopra? Magari uno che ti somiglia, uguale identico. Va' poi a dimostrare che il re sei tu e non lui! Un re si distingue dal fatto che siede sul trono, che porta la corona e lo scettro. Ora che questi attributi sono tuoi, meglio non te ne stacchi nemmeno per un istante. (Calvino 1994, III, 150)

Come nella *Decapitazione dei capi*, in cui il sistema sovrano è il sistema della periodica, rituale recisione della classe dirigente, l'essenza sovrana è intercambiabile nella persona che la occupa. Ma il re che vuole essere la totalità non può che iniziare a interagire coi segnali e i rumori dell'esterno. Così si tende verso l'altro come in uno scontro di forze psichiche che provocano una manifestazione linguistica. Calvino mette in scena una teatralizzazione metapsicologica di questo scontro, per cui il sintomo linguistico del re è la funzione fatica del suo tendere l'orecchio verso le allucinazioni sonore che lo relegano nello stato della semiosi infinita. Sembra di essere nell'ambito dell'ascolto del "primo tipo", così come esposto da Barthes,[5] un sussulto pre-linguistico in cui si cala l'orizzonte di attesa del già noto:

> Il palazzo è un orologio: le sue cifre sonore seguono il corso del sole, frecce invisibili indicano il cambio della guardia sugli spalti con uno scalpiccìo di suole chiodate, uno sbattere di calci di fucili, cui risponde lo stridere di ghiaia sotto i cingoli dei carri armati tenuti in esercizio sul piazzale. Se i rumori si ripetono nell'ordine abituale, coi dovuti intervalli, puoi rassicurarti, il tuo regno non corre pericolo [...]. (Calvino 1994, III, 152)

---

5 Nella voce di Barthes per l'*Enciclopedia* Einaudi, il concetto di ascolto è articolato in tre tipi, dei quali il primo rimanda a un aspetto di referenzialità, si orienta semplicemente verso degli indizi che provocano l'*allarme* per il soddisfacimento di un bisogno: il caso del bambino che percepisce i passi della madre; nel secondo tipo avviene la simbolizzazione del fenomeno della prima fase, una *codifica-decodifica* in cui si struttura il segno: il bambino simula la presenza-assenza della madre lanciando e riavvolgendo un rocchetto attaccato a uno spago; il terzo tipo di ascolto funziona nel luogo intersoggettivo del *transfert*, in cui a parlare sono due inconsci che pervengono al riconoscimento del desiderio dell'altro (cfr. Barthes 2001, 237-247).

Freud rifletteva sull'appagamento del già noto in merito a degli aspetti d'iteratività del significante; soprattutto nell'ottica del *Witz*, del procedimento del motto come ritorno del rimosso. Si pensi alle osservazioni che Freud fa su "rima, allitterazione, ritornello e altre forme di ripetizione di suoni verbali simili" e di come "in poesia sfruttino la stessa fonte di piacere, il ritrovamento del già noto" (Freud 1976, 109). L'esistenza del re si consuma in un riconoscimento referenziale dei suoni che circondano il suo palazzo, riconoscimento che si alimenta del sollievo, dell'appagamento di ciò che già si conosce. Ma la tensione verso l'altro costringe il re a una prima imposizione interpretativa, in cui non può più solo affermare di esser se stesso come totalità, ma deve fare i conti con l'angosciosa sfinge del confronto con l'alterità, provando a organizzare i suoni che la caratterizzano in concatenamenti significanti: "ora la tua persona s'estende in questa casa oscura, estranea, che ti parla per enigmi" (Calvino 1994, III, 156). L'ordine nel silenzio linguistico è quindi archiviato dal sopraggiungere del "secondo tipo" di ascolto, in cui si entra nella sfera della decifrazione e del segno e in cui, come osserva Adriana Cavarero – che sceglie d'introdurre la sua indagine sull'espressione vocale proprio dalle suggestioni fornite da *Un re in ascolto* – l' "emissione sonora non rivela nulla di peculiarmente umano, bensì si dissolve nel sistema generale dell'acustica politica come sistema di controllo del potere" (Cavarero 2003, 9). Il re confida a Geremia, suo scudiero sordo, il timore di esser tradito, di cadere in una congiura e constata quanto l'essenza della sovranità stessa si fondi sul dubbio o peggio: "E cos'è regnare se non quest'altra lunga attesa? L'attesa del momento in cui sarai deposto, in cui dovrai lasciare il trono, lo scettro, la corona, la testa" (Calvino 1994, III, 151). Il re è come Kublai che giunto al culmine del potere non può che tentare di ostacolare il fatto che sia destinato a sfuggirgli. Nella versione librettistica del 1979, quando due spie gli rivelano due versioni diverse di un presunto complotto – che sa di tradimento anche in senso carnale, ordito da Doralice, moglie e regina, e dal principe Franz o dal duca Stanislao –, il re inizia a dubitare del suo territorio; per usare un'altra formula cara al pensiero post-strutturale, il soggetto-sovrano è *deterritorializzato*:

Re – Qui per me ogni suono, ogni voce, ogni passo è stato sempre una conferma: tutto è come dev'essere, nel palazzo, nel regno. Ora tendo l'orecchio: ogni rumore può essere un allarme, ogni silenzio una minaccia.
Eco – Passi per le scale. Salgono... Stanno salendo... Si fermano. Ora sembra che scendano di corsa. Lo spazio del palazzo è definito dai suoni. E anche il tempo: le ore calme, le ore dell'angoscia. [...] (Ibid.: 735)

Nella versione in prosa del 1984, Calvino si propone di condensare, in una peculiare *reductio ad unum*, questa polifonia di voci che caratterizzava il libretto del 1979. Il monologo del narratore prende un po' il posto di Geremia, un po' dell'Eco, un po' della stessa coscienza del re. Descrivendo, narrando e vaticinando al contempo, il narratore accentua la messa in discussione dell'identità, della legittimità del soggetto a cui è destinata la sua apostrofe. È in ogni caso l'irruzione sintomatica del dubbio a innescare la determinazione del re che, per ristabilire la sua autorità, decide di ripercorrere ogni angolo del suo palazzo situandone i rumori, ogni piega di questa "casa barocca" (Deleuze 1990, 6-7) che è il palazzo-orecchio. Nell'allegoria leibniziano-deleuziana, il palazzo è un labirinto a due piani: un piano terra aperto, quello della materia; un piano superiore chiuso, quello delle anime; poi cinque aperture, i sensi. Tutto vortica dispiegandosi all'infinito, un po' come nella struttura anatomica dell'orecchio. Potremmo dire che il palazzo-orecchio calviniano – caduto il paradigma della legittimazione verticale, divina, del potere – è inverso eppure speculare: al piano ci sono i sensi, nei sotterranei c'è l'inconscio.

Alfiere di questa guerra sotterranea dell'udibile è nel primo libretto Geremia. Lo scudiero audioleso del re sembra paradossalmente in grado di captare i segnali che affiorano dalle estremità più remote del palazzo: "Tu che non li senti, distingui e riconosci suono da suono" (Calvino 1994, III, 739). Siamo nell'ascolto del "terzo tipo" descritto da Barthes, quello eminentemente psicanalitico: nel silenzio transferale si configura la lingua dell'inconscio. Geremia arriva ad ascoltare ciò che ancora non si lascia ascoltare, è colui che percepisce il canto del prigioniero dalle segrete del palazzo-orecchio:

> Geremia – Il palazzo affonda le sue radici di pietra sotto terra. Giù nel fondo, le prigioni. E nella cella più profonda il prigioniero il cui nome non è segnato nel registro dei prigionieri. Il prigioniero canta. Il canto del prigioniero rimbomba tra le volte di pietra. È un lamento che ripetuto e ripetuto si trasforma in canto. È un canto che ripetuto e ripetuto si trasforma in lamento.
> Il canto sotterraneo – *...Che nessuno dimentichi...*
> *...Il ricordo sepolto...* (Ibid.: 736)

A un tratto, è come se fossimo trasportati nella riscrittura calviniana del *Conte di Montecristo*, in un rovesciamento del castello d'If in cui Dantès si approssima sempre più, con l'immaginazione, alla mappa congetturale della prigione; o come nella *Vera storia*, in cui a Luca prigioniero giungono i suoni dal retro

di un'altra inferriata.[6] In *Un re in ascolto* il prigioniero si scoprirà essere Elfrido, legittimo re destituito dal nostro protagonista. L'autorità del sovrano è minata nel tempo diegetico, dai dubbi di futuri complotti, ma anche in direzione del tempo storico del lettore, perché il protagonista è posto in cattiva luce dalla verità dei complotti passati in cui lui è stato l'usurpatore.

In ogni caso, il motivo della ricerca uditiva è articolato da Calvino attraverso un procedimento barocceggiante che definiremmo, seguendo una felice espressione di Ulla Musarra-Schrøder, "elaborazione architettonica della catena metaforica" (Musarra-Schrøder 2010, 158), perché il palazzo del re è la massa corporea del suo stesso orecchio. È di Mario Barenghi (2007, 115), invece, un'altra definizione che qui ci pare coerente, cioè quella di una "visione agronomica" della letteratura calviniana, per la quale i personaggi di Calvino sembrano il risultato di una sorta di mutilazione strategica. Come Palomar tende a ridursi alla sineddoche del suo occhio, così il re è ridotto a quella del suo stesso orecchio, e nella carne dell'organo si condensa tutto il suo potenziale conoscitivo:

> Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re. (Calvino 1994, III, p. 153)

Il palazzo, la città e il mondo si assumono nella forma di suoni che non sono un'alterità dal re, ma anzi col re sono una cosa, lo penetrano riempendolo e costringendolo a un'angosciosa indagine ermeneutica: "La città trattiene il rombo d'un oceano come nelle volute d'una conchiglia, o dell'orecchio [...] non sai più cos'è il palazzo, cos'è città, orecchio, conchiglia" (Ibid.: 163). L'indagine ermeneutica a cui il re è costretto è atta a comprendere il suo status di sovranità o di prigionia, come se il re fosse imprigionato nella regalità che da lui dovrebbe riverberare verso l'esterno. Quella resa della città-conchiglia e ancor di più quella quasi manieristica del palazzo-orecchio – si pensi alle "teste composte" di Arcimboldo –, restituiscono un farsi e disfarsi del cronotopo che proietta istantaneamente la stessa discontinuità dinamica nel personaggio. Al nostro re Calvino fa ascoltare l'altro che è sia dentro che fuori di lui, poiché l'alterità del palazzo sembra coincidere con l'identità del sovrano. Si struttura così una

6 Per *Il Conte di Montecristo* cfr. Calvino 1994, II, 344-356; per *La vera storia* cfr. III, 690-706.

particolare oscillazione semantica che ci fa leggere *Un re in ascolto* sia dal punto di vista di un discorso intimo-individuale, sia dal punto di vista di un discorso politico-sociale, perché a ben vedere il palazzo-orecchio del re assume, sin dall'inizio, pure la forma di un Leviatano, ma 'cosmicomico':

> Lo scettro va tenuto con la destra, diritto, guai se lo metti giù, e del resto non avresti dove posarlo, accanto al trono non ci sono tavolini o mensole o trespoli dove tenere, che so, un bicchiere, un posacenere, un telefono; il trono è isolato, alto su gradini stretti e ripidi, tutto quello che fai cascare rotola e non si trova più. Guai se lo scettro ti sfugge di mano, dovresti alzarti, scendere dal trono per raccoglierlo, nessuno lo può toccare tranne il re; e non è bello che un re si allunghi al suolo, per raggiungere lo scettro finito sotto un mobile, o la corona, che è facile ti rotoli via dalla testa, se ti chini. (Ibid.: 149)

Fugacemente, per mezzo di un'immagine, si materializza un astruso e grottesco affresco della sovranità come corpo barocco che lotta, nello stato d'eccezione, per l'autorità sull'esteriorità del regno e sull'interiorità del sé.

2. *La grana della voce*

Si è detto di come, dopo una fase in cui il re non fa altro che riconoscere referenzialmente i suoni del suo palazzo-orecchio, così da aver sicurezza che tutto proceda secondo le antiche regole, egli debba fare i conti con una crescente ansia ermeneutica, che gli fa leggere, decifrare qualsiasi rumore come lo spettro dell'imminente congiura. L'angoscia ermeneutica del re si ammansisce nel momento in cui sembra riconoscere una voce tra le voci indistinte. Essa sembra proporsi come una sorta di filo di Arianna, di mezzo magico che dovrebbe guidare l'eroe fuori dal labirinto (fra l'altro si potrebbe approfondire il rapporto che *Un re in ascolto* intrattiene con le funzioni della fiaba). La voce ispira il re non perché sia portatrice di un messaggio, di un significato, ma in quanto suono puro, non collegato a un contenuto linguistico, svincolato da qualsiasi determinazione segnica:

> quel che t'attira non è solo un ricordo o una fantasticheria ma la vibrazione d'una gola di carne. Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore. Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce [...]. (Calvino 1994, III, 165)

Questa condensazione del corporale nel vocale presenta certamente una questione di scrittura, di esercizio metaforico (nel risvolto di *Sotto il sole giaguaro*, Giorgio Manganelli definiva proprio "esercizi" i tre racconti di Calvino, sfide intellettuali in cui l'autore realizzava "un arduo incontro di astrazione e tangibilità"; cfr. Calvino 1986), ma pone anche il problema dell'istanza speculativa di cui il testo vorrebbe esser alfiere. È uno dei nodi principali di Calvino: la sua vocazione 'saggistica' o, come dice Silvana Borutti, l'idea di un Calvino "filosofo *involontario*".[7] La voce di Arminia – così il nome nel primo libretto –, nel cui ascolto il re si abbandona, è quella che Adriana Cavarero chiamerebbe "la semplice verità dell'autorivelazione vocalica dell'esistenza che può prescindere da ogni interferenza del semantico" (Cavarero 2003, 10). Nel suo non comunicare un contenuto semantico, ma semplicemente la propria esistenza incarnata, sembra ritornare ciò che è represso dal nesso che lega il corpo al linguaggio in una struttura coercitiva. Nella *grana della voce*, appunto, detta con Barthes, si configura il compromesso che vuole la parola sottratta dal logocentrismo e il soggetto liberato dai vincoli di potere che sottendono la strutturazione del segno. A differenza delle altre allucinazioni sonore del palazzo-orecchio, la voce che canta sembra immergere il re in una sorta d'illusoria sospensione dello sforzo ermeneutico, lo libera dalle catene del linguaggio.

Assieme alle storie di *Il nome, il naso* e di *Sapore sapere*, *Un re in ascolto* propone un recupero di una modalità conoscitiva in cui il reale non si conosce con la *ratio* ma con l'intuizione indiziaria, 'fiutando' queste voci lontane, con l'udito, il gusto e l'olfatto. Massimo Schilirò (2009, 566) ha parlato – in merito ai racconti sui cinque sensi – di "storie di insufficienza" in cui gli strumenti della mappa percettiva calviniana si scontrano con la viscosità del reale. Domenico Scarpa (1999, 169), invece, in merito a *Sapore sapere*,[8] arriva a dire che Calvino "scrive finalmente col corpo", perché "parte dai sensi e giunge alla mente, e non viceversa". Cosa che invece non farebbe nella versione in prosa di *Un re in ascolto*, in cui il monologo del narratore sarebbe la barriera verbale che non lascia sgorgare il corpo e l'inconscio: "c'è di tutto ma non un inconscio che parla e si rivela". Scarpa (Ibid.: 82-83) contrappone il racconto di Calvino proprio alla letteratura di Gior-

7 Borutti 2019, 75. Si veda anche quanto Laura Cosso (2013, 114) dice in merito al "carattere di opera-saggio" di *Un re in ascolto*.

8 In *Sapore sapere*, la coppia di protagonisti, nel riscoprire il corpo proprio e dell'altro durante un esotico viaggio messicano, indirizzano simbolicamente il senso del gusto verso le forme iperboliche e proibite dell'attività sessuale e del consumo alimentare: l'incesto e il cannibalismo (cfr. Calvino 1994, III, 127-148).

gio Manganelli, in cui "si manifestano il corpo e l'inconscio, mentre in Calvino quello stesso linguaggio non è un veicolo ma un ostacolo". Sorge il dubbio su quanto la letteratura – quanto più quella di Calvino, che è scrittura ai confini della congettura – con questi fortunati oggetti di speculazione, il reale, il corpo, l'inconscio, non presenti sempre un rapporto mediato dal *compromesso*; pur tentando di restituire in forma più o meno concettuale il filo che ad essi la lega.

3. *"Forse un mattino livido vedrà gli ultimi incendi"*

C'è uno spunto testuale utile a inquadrare quello che di *Un re in ascolto* forse si potrebbe intendere come ulteriore sfondo di contenuto, che convive con quello barthesiano e che pone il testo in un rapporto dialettico con un qualche tipo di tradizione. Il primo atto, nella versione librettistica, si conclude con la decisione del re – preventivamente vaticinata da Geremia – d'immergersi travestito tra la folla di suoni della città, per ritrovare la perturbante voce di donna che gli si era manifestata d'improvviso:

> Geremia – Ora so già cosa avverrà! Preso da smania il re: presto i mantelli, Geremia, mi dirà, presto i cappelli, presto usciamo dalla porta segreta mascherati nell'ombra, così che nessuno sappia che il re, accompagnato dal suo fedele scudiero, si mescola alla folla della città... Re – Presto i mantelli, Geremia, presto i cappelli, presto usciamo dalla porta segreta... (Calvino 1994, III, 740)

Questo tipo di chiusura, considerando la situazione che il testo evoca, sembra rimandare parodicamente ad alcuni finali d'atto della tradizione melodrammatica, con la grande agitazione scenica e la tensione orchestrale; tradizione operistica nei confronti della quale l'azione musicale di Berio voleva porsi in dialettica negativa. Fra l'altro quella del re che decide di scendere tra le strade del regno senza esser riconosciuto è un'immagine che ci ricorda la storia da 'mille e una notte' incastonata nell'undicesimo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui un califfo s'immerge travestito tra le vie della città e incontra, anche qui, una donna il cui canto costituisce un motivo di attrazione e di perturbamento (cfr. Calvino 1994, II, 863-869). Al di là del filo diegetico che si ripropone in *Un re in ascolto*, vedremo qui di seguito come nell'opera permanga anche un residuo espressamente arabeggiante. Intanto, nel secondo atto, discesi dall'etere del palazzo al vivo della città, il re e Geremia si imbattono prima

in un coro di festa e subito dopo in un coro di ribelli, che intensifica i presagi di congiura che avevano attanagliato il re sin dalle prime pagine. Si propone qui il coro di ribelli affiancato a quello che poteva forse essere un suo corrispettivo nella seconda versione del libretto, poi sacrificato da Berio:

Crolli il frontone, crolli l'archivolto
e sgombro il cielo appaia tra le travi.
Si svella l'inferriata, il muro schianti
e in mezzo alle macerie passi il vento!

Forse un mattino livido
vedrà gli ultimi incendi;
della città stravolta
asciugherà le lagrime.
Un giorno i giorni e gli anni
cominceranno nuovi.
L'ieri e l'oggi che pesano
non conteranno più. (Calvino 1994, III, 742)

La lama del pugnale nella guàina
Sfila ed affila. Affìdati al suo filo.
Infilzi? No, defìlati. Diffida
Dell'ombra. No, dell'ambra. Dell'Alhambra.
All'ombra dell'Alhambra affina il fiuto.
Assembramento infìdo. Vibra un cobra.
Sguaìna! Un guaìto? Ombre sghembe sfilano.
S'infiltrano i fedifraghi. Felpati
Fiati affiorano. Ti sfibrano. È una sfida
O una finta? In effetti si sfoltiscono.
Un fischio: gli affiliati? La fiducia
È effimera, si sfilaccia difilato,
S'invischia nelle membra d'una piovra
Che ci agguanta. È un agguato? No, un disguido.
L'ombra zebra la brina di settembre. (Ibid.: 758)

Partendo in prima istanza proprio dal secondo coro, si noti prima di tutto l'immagine dell'"Alhambra", complesso palaziale musulmano in Andalucía, che di colpo ci dà conferma di una coesistenza di mondi possibili: ci fa leggere la storia del re finanche come storia del califfo, come nel capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ma quella dell'"ombra dell'Alhambra" è un'immagi-

ne fortunata che ci conduce anche a un altro riferimento barthesiano. Lo inseguiamo solo come suggestione. È una foto de *La camera chiara*: quella casa col "portico in ombra" in cui Barthes era sicuro di esser già stato e che gli suggeriva la memoria involontaria di un'altra voce perduta.[9]

Del coro di congiurati Claudio Varese (1988, 358) avrebbe detto essere "una prova indipendente dei suoni che possono sprigionarsi dalle parole in quanto si muovono attraverso e oltre la loro valenza semantica". In effetti, il testo suscita un qualche tipo d'interesse per il modo in cui Calvino orchestra i puri significanti. Riguardo il verso che chiude il coro, Tommaso Pomilio propone di considerare una possibile filiazione col Montale di *Non recidere, forbice, quel volto*. In particolare, Pomilio associa il verso "L'ombra zebra la brina di settembre" a quello montaliano che chiude il mottetto: "nella prima belletta di Novembre". Continuando sulla scia dei montalismi, Pomilio rileva, stavolta nel primo coro di ribelli, un'allusione più trasparente a *Forse un mattino andando*: "Forse un mattino livido / vedrà gli ultimi incendi" (Pomilio 2016, 119-120). Questi echi montaliani sono da considerare forse, più che diretti e coordinati, frutto di analogie delegate a un ufficio operoso del lettore, ma per quanto riguarda i mottetti da *Le occasioni*, in verità è più che plausibile che Calvino li avesse "a mente", oltre che per sua stessa testimonianza,[10] anche per una tradizionale

9 La foto a cui mi riferisco è ovviamente *Alhambra* di Charles Clifford (1854), che nella *Camera chiara* si pone – seconda forse solo alla cruciale foto del Giardino d'Inverno – come una delle immagini più strutturalmente funzionali a scatenare nel soggetto-Barthes l'elemento patetico della fruizione fotografica, il *punctum*: "è là che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me a una profondità e con radici che non conosco [...]. Dinanzi a questi paesaggi prediletti, è come se io fossi sicuro di esserci già stato o di doverci andare [...]. L'essenza del paesaggio (scelto dal desiderio) sarebbe allora questo: *heimlich*, che risveglia in me la Madre [...]" (Barthes 2003, 39-41).

10 Si veda come Calvino, nell'intervento in occasione degli ottant'anni di Montale, esplicitasse la relazione affettiva e mnemonica con *Ossi di seppia* e con *Le occasioni*: "Da giovane mi piaceva imparare poesie a memoria. Già molte se ne studiavano a scuola – e oggi vorrei che fossero state molte di più – che poi hanno continuato ad accompagnarmi per la vita, in una recitazione mentale quasi inconsapevole, che riaffiora a distanza d'anni. Finito il liceo, continuai per qualche anno a impararne per conto mio, dei poeti che allora non erano compresi nei programmi scolastici. Erano gli anni in cui *Ossi di seppia* e *Le occasioni* cominciavano a circolare per l'Italia con la copertina grigia delle edizioni Einaudi. Così, verso i diciott'anni, mandai a mente parecchie poesie di Montale; alcune le ho dimenticate; altre ho continuato a portarmele dietro sin qui" (Calvino 1995, I, 1179).

considerazione dei mottetti come implicati in una musicalità congenita. Per quanto riguarda *Ossi di seppia*, potremmo azzardare una strada che più di essere semantico-lessicale è in generale concettuale e dà una chiave di lettura di questo archetipo dell'"ombra", del *fantasma* attorno a cui il soggetto calviniano, montaliano e barthesiano edifica la sua caccia al tesoro. È d'altronde ciò che ci interessa. Un *trait d'union* tra *Forse un mattino andando* e il coro di ribelli di *Un re in ascolto* potrebbe risiedere in quelle "riflessioni sulla percezione visiva e l'appropriazione dello spazio" (Calvino 1995, I, 1184), che Calvino rinveniva proprio nel suo celebre intervento del 1976 sulla poesia di Montale, e che caratterizzano in un certo senso anche la sostanza speculativa del *Re*. Lo spunto da cui muoveva nella sua interezza la riflessione di Calvino su *Forse un mattino andando* era la constatazione di una sorta di 'errore' che lo colpiva nel pensare alla poesia di Montale. Calvino meditava sulle intermittenze della sua memoria che gli facevano leggere il nesso avanti/dietro, mondo/non mondo, come un nesso città/natura: "insomma la scomparsa del mondo la vedo come scomparsa della città piuttosto che come scomparsa della natura".[11] Nel finale di *Un re in ascolto*, quel "mattino livido" degli "ultimi incendi", sembra proporsi una transizione patetica in cui il mondo, coi suoi rumori della tecnica e del potere, scompare in un'esplosiva riappropriazione della natura. Si pensi, inoltre, riguardo questa qualità metafisicamente spaziale della poesia montaliana, alle parole che – nell'approcciare il problema di 'visibilità', della bipartizione tra un avanti e un dietro il soggetto poetico, che si presenta violentemente in *Forse un mattino andando* – Calvino dedicava alla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, destando l'attenzione alle eventualità in cui "l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo" (Calvino 1995, I, 1182), eventualità così 'sbarbariane' nel caso dell'ubriachezza di *Forse un mattino andando* ("[...] il vuoto dietro / di me, con un terrore da ubriaco") e così calviniane nel caso del sogno – o, altrimenti la si pensi, del viaggio

11 Si veda il passo intero: "Ma m'accorgo che (a distanziarla ancor più dalle altre) la mia memoria aveva apportato una correzione alla poesia; il sesto verso per me comincia: 'alberi case strade' oppure 'uomini case strade' e non 'alberi case colli' come solo ora rileggendo il testo dopo trentacinque anni vedo che dice. Cioè io sostituendo 'strade' a 'colli' ambiento l'azione su uno scenario decisamente cittadino, forse perché la parola 'colli' mi suona troppo vaga, forse perché la presenza degli 'uomini che non si voltano' mi suggerisce un viavai di passanti; insomma la scomparsa del mondo la vedo come scomparsa della città piuttosto che come scomparsa della natura" (Calvino 1995, I, 1180).

nell'inconscio – di *Un re in ascolto*; ma così analoghe, per certi versi, nell'ottica di una metafisica negativa che tende ad afferrare un oggetto perduto oltre la percezione; per usare la figurazione, stavolta, faunistico-fantastica di Calvino, mutuata da Borges – nell'ottica di un'analoga propensione a voltarsi verso la zona d'inconoscibilità, retrostante all'osservatore, dove si muove il mostro che è lo *hide-behind*.[12] Da Barthes, in Calvino riecheggia la propensione luttuosa a recuperare il ricordo di una voce; da Montale una sensibilità spaziale retroattiva; da entrambi il rapporto irrisolto e di compromesso con un qualche tipo di trascendenza: "capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile" (Agamben 1977, 26), si direbbe riguardo la posa di chi, come in Dürer, poggia il peso della testa nella mano e 'si volta' alla ricerca coattiva di qualcosa: la posa della melanconia.

Nel leggere lo statuto del melanconico attraverso il Freud di *Lutto e melanconia*, Agamben ne considerava – con una ridondanza che ci fa comodo – la correlazione con lo stadio orale, 'cannibalico' della libido, che regge su un'altra metafora di sovranità e di decapitazione dei capi: quella di "Cronos-Saturno la cui tradizionale associazione colla malinconia trova [...] ulteriore fondamento nell'identificazione dell'incorporazione fantasmatica della libido malinconica col pasto omofagico del deposto monarca" (Ibid.: 27). Per il melanconico re calviniano, l'*eidos* barthesiano, il "segreto" montaliano, è presente e assente nello stesso momento, incorporato e perduto insieme, il soggetto lo ha fagocitato o egli stesso ne è stato divorato. Il re scende dall'etere del palazzo e inizia il suo viaggio nel profondo, presta ascolto ai sentori dell'amore come a quelli della congiura e fa esperienza della loro natura simmetrica, per cui l'uno significa anche il suo opposto: "È un agguato? No, un disguido". Quel senso dello spazio che assume la pretesa di fiutare, di appropriarsi delle cose a trecentosessanta gradi (vedi anche Barthes: "per l'uomo – spesso non ci si pensa – l'appropriazione dello spazio è in parte sonora"; Barthes 2001, 238), non solo davanti al

12 "C'è un animale che si chiama *hide-behind* e che sta sempre alle tue spalle, ti segue dappertutto, nella foresta, quando vai per legna; ti volti ma per quanto tu sia svelto lo *hide-behind* è più svelto ancora e si è già spostato dietro di te; non saprai mai com'è fatto ma è sempre lì. Borges non cita le sue fonti e può darsi che questa leggenda se la sia inventata lui; ma ciò non toglierebbe nulla alla sua forza d'ipotesi che direi genetica, categoriale. Potremmo dire che l'uomo di Montale è quello che è riuscito a voltarsi e a vedere com'è fatto lo *hide-behind*: ed è più spaventoso di qualsiasi animale, è il nulla" (Calvino 1995, I, 1186). Sulla zoologia fantastica cfr. Borges e Guerrero 1970, 72-73.

soggetto, ma anche dietro le sue spalle, è proprio un orecchio trasfigurato in potenza dalla sineddoche; ma, come nel lavoro simbolico del cannibalismo, l'orecchio che pretendeva di divorare finisce divorato esso stesso.

4. *Dramma, tragedia e le due morti di Prospero*

Nel primo libretto, il re, occupato a ritrovare la voce di Arminia, non si accorge della rivolta che imperversa nel palazzo. Il secondo atto si chiude con il parapiglia generale in cui il re in pericolo è costretto a darsi alla fuga, meditando: "Forse solo perdendoci possiamo ritrovarci" (Calvino 1994, III, 748). Nel terzo atto il palazzo brucia, è scoppiata la rivoluzione, e la fuga del re si conclude paradossalmente nel luogo meno adatto: le prigioni nei sotterranei. La voce del prigioniero si fa sempre più vicina. Il re, che ora sappiamo chiamarsi Sigisberto, si incontra col suo doppio spodestato, Elfrido, fino a identificarsi con la sua persona:

Re – Mi sembra d'aver cantato sempre così... d'esser sempre stato chiuso tra queste mura...
Prigioniero – Cantando m'accadeva di sentirmi alto sul trono, come se non avessi mai perduto la mia corona...
Re – I nostri destini sono sempre stati sospesi... come adesso.
Prigioniero – Uno di noi resterà quaggiù... L'altro...
Re – Io ancora resterò prigioniero...
Prigioniero – Tu... Chi ha parlato?
Re – Rispondi alla mia domanda: chi?
Prigioniero – La voce... La mia voce nell'eco...
Re – Nella mia voce non sento più ansia: eppure ormai s'approssima l'ora della rovina... della salvezza... (Ibid.: 752-753)

A sciogliere la peripezia è il nuovo sopraggiungere del canto e poi della persona di Arminia, a cui Sigisberto risponde tentando d'innescare un dialogo. Ma Arminia è lì per Elfrido, le loro voci insieme si allontanano dal re, ormai sostituito dal prigioniero. L'esito di questo inseguimento tra i due amanti sembra quasi una specie di rovesciamento del mito orfico, che Calvino aveva già maneggiato nel cosmicomico *Cielo di pietra*, poi riscritto col titolo *L'altra Euridice*. Dopo la discesa nell'Ade, è come se fosse l'amata a voltarsi dall'altra parte. Come scrive Bruno Falcetto, si può intendere la voce femminile che canta come "il simbolo di un mondo del desiderio che il re che non sa cantare si è interdetto [...], la

promessa che non s'avvera di un accordo equilibrato fra principio di realtà e principio di piacere, fra Super-io, Io ed Es".[13] Ma il vero finale di *Un re in ascolto*, nella versione del 1979 come nel racconto del 1984, consiste in realtà nella scena subito successiva a quella dei sotterranei. Qui si propone l'immagine del risveglio del re in un bagliore di luce che lo riporta alla realtà del vento che soffia e della vita degli uomini:

> Se alzi gli occhi vedrai un chiarore. Sopra la tua testa il mattino imminente sta rischiarando il cielo: quello che ti soffia in viso è il vento che muove le foglie. Sei di nuovo all'aperto, abbaiano i cani, gli uccelli si risvegliano, i colori tornano sulla superficie del mondo, le cose rioccupano lo spazio, gli esseri viventi danno ancora segno di vita. (Calvino 1994, III, 173)

È la percezione della città moderna a riprender possesso dei sensi del re, che – nonostante la prospettiva della scena immediatamente precedente – di certo non è finito vittima della congiura e neppure è rimasto rinchiuso nelle segrete del suo stesso palazzo. A riflettere su questa apparentemente lieta soluzione conclusiva, si coglie quanto essa irrompa nel racconto con violenza. La scena sembrerebbe straniare la vetta drammatica a cui era giunto il *plot*: quella di un re sul punto di perire, in preda al delirio, nel labirinto di voci che lui stesso voleva sgrovigliare. Salvatore Ritrovato ha sostenuto che, in questo ritorno alla luce, in questa "progressiva dissoluzione delle premesse drammatiche nel lieto fine", si esplica una dialettica che *Un re in ascolto* intrattiene con la convenzione del tragico stessa. Secondo Ritrovato – che parte dal Benjamin di *Destino e carattere* per affermare l'inattualità del tragico nel moderno –, nel libretto di *Un re in ascolto* il tragico si realizzerebbe "szondianamente come "modo non come 'essenza'" (Ritrovato 2007, 125). Poi, con la riduzione di *Un re in ascolto* a racconto in prosa in cui si fa esclusiva la voce del narratore, verrebbe meno l'iniziale slancio del libretto e con l'accantonamento della forma drammatica si se-

13 Falcetto 1995, 251-252. Si veda anche Claudio Milanini, che in merito alle figure femminili dei racconti sui cinque sensi scrive: "Le stesse figure femminili, trasformate dalla loro inafferrabilità in simbolici riflessi del desiderio, valgono soprattutto a ribadire quanto sia elusiva ogni relazione umana. Immagini di donne appena conosciute o intraviste e immagini di mogli legate ai protagonisti da una lunga consuetudine sono ugualmente calate in un mondo dominato dal sentimento di una solitudine ineludibile, ontologica" (Milanini 1990, 172).

gnerebbe "il tramonto della tragedia, la sua *morte*, e insieme lo scadimento dialettico del *tragico*" (Ibid.: 129). Sulla questione dell'inattualità del tragico in Benjamin, si dovrebbe forse calare nel contesto in cui trova il suo sviluppo complessivo, e cioè nel *Dramma barocco tedesco*, con la dovuta premessa che Benjamin tratta la tragedia – che ha un piede calato nel Mito e si costituisce attorno alla figura dell'eroe – come contraltare per il suo discorso sul *Trauerspiel* – che invece ha come oggetto la Storia e la figura del sovrano –. In effetti in *Un re in ascolto*, sin dal primo libretto e al di là della forma drammatica, sembra imporsi più la vicenda storica di un sovrano, ma quest'allegoria della sovranità rimane nel margine ermeneutico che la fa intendere, senza soluzione di continuità, come potere del re sul regno o come potere del soggetto su se stesso. È proprio in questo limbo tra l'individuale e il collettivo che forse si annida lo scarto dal tragico, in una prospettiva che trascende l'interiorità chiusa dell'eroe, l'eroe muto di cui parla Benjamin,[14] e si muove verso l'altro. Paradossalmente, l'Altro che nel libretto del 1979 prendeva forma nell'azione mimetica e nel dialogo tra i personaggi, nel monologo in *you-narrative* del racconto in prosa assume un ruolo ancor più cardinale, perché è represso, perché è condensato nel narratore stesso che appella il re dandogli del 'tu' e, quindi, regredisce, si incorpora nel suo livello di realtà:

> Certo anche tu ci sei, *qua* in mezzo, nel brulicare di rumori che si levano da ogni parte, nel ronzio della corrente, nel pulsare dei pistoni, nello stridere degli ingranaggi. Da qualche parte, in una piega della terra, la città si risveglia, con uno sbatacchiare, un martellare, un cigolare in crescendo. Ora un rombo, un fragore, un boato occupa tutto lo spazio, assorbe tutti i richiami, i sospiri, i singhiozzi... (Calvino 1994, III, 173, corsivo mio)

È così che si conclude *Un re in ascolto*, con una totale condivisione tra la voce che parla e quella che ascolta, realizzata nell'appiattimento del deittico: "Certo anche tu ci sei, *qua* in mezzo", in un procedimento simile allo

14 Cfr. Benjamin 1962, 35; 1977, 102. Si veda d'altronde come il Calvino lettore di Giorgio de Santillana, storico della scienza, si confrontasse con lo statuto del tragico, della colpa, del Fato: "Il Fato era dunque ben diverso da quella potenza imperscrutabile, oscuramente connessa con le nostre colpe, che è diventato dai tempi della tragedia greca fino ai nostri: al contrario, l'idea di Fato implicava la conoscenza precisa della realtà fisica, e la coscienza del suo impero su di noi, necessario e ineluttabile" (Calvino 1995, II, 2089).

"scivolamento figurale" che Pia Masiero ha evidenziato nel postmoderno di David Foster Wallace.[15] Più in generale, Calvino porta all'estremo esito quella volontà di restituire l'impressione che non si raccontino *a posteriori* vicende di un tempo altro. Si palesa, in effetti, un assottigliamento del margine fra il tempo della scrittura e quello della fabula. Lo ha detto bene Claudio Milanini (1990, 171): "veniamo piuttosto emotivamente e intellettualmente coinvolti in un crescendo di attese, in una *quête* aperta. Pensieri e movenze sensoriali appartenenti al mondo rappresentato appaiono oggetto di una verbalizzazione sincronica". La peculiarità del finale risiede nel fatto che Calvino proietta il lettore in questa totale condivisione esistentiva tra il narratore e il personaggio, facendo esplodere il senso.

Il narratore condivide col personaggio anche l'esperienza del *continuum* catastrofico, un "boato" che, a ben vedere, disillude quella precedente prospettiva del "chiarore" del giorno. In *Un re in ascolto* il vortice della Storia fa il suo corso verso un "fragore" che tutto assorbe. Al di là dell'entità calamitosa, anche nei materiali preparatori del 1980 – in cui, come voleva Berio, il re è sostituito dal Prospero direttore di un etereo teatro, di un *Traumtheater* – la "grande macchina del teatro d'opera va avanti da sola mentre tutti cercano il direttore che non si trova. Forse la fine del mondo è già avvenuta" (Calvino 1994, III, 757). Nel caso del *Re* calviniano, la prospettiva escatologica è quella di un'esplosione. Quella del *Re* di Berio sembra invece più un'implosione, in cui giunge al capolinea la parabola di un Prospero che vorrebbe il teatro come rispecchiamento dei suoi mostri. Prospero è respinto dal teatro – incarnato nella Protagonista che postula la sua esistenza indipendente dall'interiorità del demiurgo ("la mia voce è mia, / la meraviglia

15 Masiero 2017, 222. Sulla scorta dell'approccio enattivista, e in particolare di una riflessione intorno alla possibilità di coesistenza dell'onniscienza autoriale e del coinvolgimento del lettore, Masiero evidenzia in alcuni passaggi di Wallace e di Bolaño, caratterizzati prima di tutto dallo straniamento, il peculiare utilizzo del deittico da parte della voce onnisciente, che accomuna personaggio e narratore situandoli nello stesso luogo e offrendo allo stesso lettore questa prospettiva, da cui "può scaturire l'empatia" (Ibid.: 221). Un passaggio emblematico di *Infinite Jest* evidenziato da Masiero è questo: "Ecco Hal Incandenza, diciassette anni, farsi di nascosto con il suo piccolo cilum di ottone nella Sala pompe sotterranea dell'Enfield Tennis Academy, ed espirare fumo pallido in un aspiratore industriale. È il breve triste intervallo che sta tra le partite del pomeriggio, la ginnastica e la cena comune all'Accademia. Hal è solo *quaggiù* e nessuno sa dove sia o che cosa stia facendo" (Wallace 2000, 58, corsivo mio).

è spenta, Prospero, / il mio teatro è mio"; Berio 1983, 54) – e muore, per vecchiaia, sì, ma dentro di sé:

Prospero
[...]
il non ricordo è un lago freddo e nero
la memoria custodisce il silenzio ricordo del futuro
la promessa.
Quale promessa?
Questa, che ora arrivi a sfiorare
col lembo della voce e spezza come il vento accarezza
il buio nella voce il ricordo in penombra
un ricordo al futuro. (*Prospero muore*)[16]

Perire dunque, attendere il nulla nella Storia oppure accoglierlo rinchiusi in se stessi. Sul nesso sacrificio-potere Calvino aveva riflettuto ossessivamente. Oltre a *La decapitazione dei capi*, il tema ricorre a partire da cruciali escandescenze, ad esempio in margine alla caduta di Nixon, per cui Calvino scrive *Il potere intercambiabile*, oppure in margine al caso Moro, per cui scrive *Le cose mai uscite da quella prigione*, apparso il 18 maggio 1978, a pochi giorni di distanza dal ritrovamento del corpo del leader democristiano.[17] Di *Un re in ascolto*, si è scritto che questo palazzo-prigione, luogo dell'ascolto dell'inconscio, pare un po' come la "stanza dello scrittore" (Schilirò 2009, 581).

16 Berio 1983, 56. È questo il finale della quarta aria di Prospero che Calvino scrive per Berio. Qui nella versione drammatico-musicale, in cui subisce poche modifiche rispetto al testo originale (di cui cfr. Calvino 1994, III, 760). Inoltre, è proprio *Un ricordo al futuro* il titolo che Berio avrebbe scelto per le sue lezioni americane, tenute a quasi diec'anni di distanza da quelle che l'altro ligure non ebbe mai modo di proferire (cfr. Berio 2006).

17 Cfr. Calvino 1995, II, 2257-2261; 2336-2343. Si veda inoltre il capitolo *La decapitazione dei capi* in Belpoliti 2001, oltre alla considerazione di Claudio Milanini, che in merito a *Un re in ascolto* ha scritto: "Fra il libretto di *Un re in ascolto* e il racconto omonimo intercorrono differenze che non sono ascrivibili né alla rispettiva appartenenza a generi letterari dotati ciascuno di un proprio statuto, né alla preoccupazione di adeguare la vicenda a un mutato clima storico. Perché mai Calvino avrebbe dovuto espungere dal testo narrativo proprio quegli elementi che più scopertamente alludevano al clima di sospetto instauratosi in Europa durante gli *anni di piombo*, quando ancora continuavano a giungergli da ogni continente "notizie tragiche [...] di un mondo condannato a girare senza scampo in una ruota di violenza e d'oppressione"?" (Milanini 1990, 176).

È un luogo in cui riemergono rumori familiari e bellicosi, luogo di compromessi: fra il dramma e il romanzesco, fra il romanzesco e la fiaba, fra il desiderio individuale e metaletterario di assumersi nella forma del canto pur rimanendo nei margini della pagina scritta, e quello collettivo e socio-politico di un potere intercambiabile, ma in un tempo privo di piombo.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. 1977. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.

Barenghi, Mario. 2007. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino.

Barthes, Roland. 2001. *Ascolto*. In *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Torino: Einaudi.

—. 2003. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.

Belpoliti, Marco. 2001. *Settanta*. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 1962. *Destino e carattere*. In *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.

—. 1971. *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.

Berio, Luciano. 1983. *Un re in ascolto*. Azione musicale in due parti, parole di Italo Calvino, libretto / *Ein König horcht*. Musikalische Handlung in zwei Teilen, Texte von Italo Calvino (aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber), Textbuch. Milano: Universal.

—. 2006. *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Torino: Einaudi.

Borges, Jorge Luis e Guerrero, Margarita. 1970. *Manuale di zoologia fantastica*. Torino: Einaudi.

Borutti, Silvana. 2019. "Italo Calvino e l'epistemologia 'continentale'. I racconti per 'I cinque sensi'". *Materiali di Estetica* VI/2: 72-94.

Calvino, Italo. 1986. *Sotto il sole giaguaro*. Milano: Garzanti.

—. 1994. *Romanzi e racconti*. 3 voll. Ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto. Milano: Mondadori.

—. 1995. *Saggi. 1945-1985*. 2 voll. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.

Cavarero, Adriana. 2003. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.

Cosso, Laura. 2013. *"Un re in ascolto": Berio, Calvino e altri*. In *Berio*. A cura di E. Restagno. Torino: EDT.

Deleuze, Gilles. 1990. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi.

Falcetto, Bruno. 1995. *"Cantare mentre tutto il resto non canta"*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*. A cura di M. Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos.

Ferrara, Enrica Maria. 2011. *Calvino e il teatro. Storia di una passione rimossa*. Oxford: Peter Lang.

Foucault, Michel. 1978. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Garzanti.

—. 1993. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi.

Freud, Sigmund. 1976. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. In *Opere*. 11 voll. Torino: Bollati Boringhieri. Vol. V.

Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma: Grignani. Tomo II.

Masiero, Pia. 2017. "Voci, corpi e lettori. Note per una lettura parallela di '2666' e 'Infinite Jest'". *Orillas* 6: 213-224.

Milanini, Claudio. 1990. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.

Musarra-Schrøder, Ulla. 2010. *Italo Calvino tra i cinque sensi*. Firenze: Cesati.

Pomilio, Tommaso. 2016. *Scrittura dell'ascolto. Calvino in Berio*. In *Le théâtre musical de Luciano Berio*. 2 voll. A cura di G. Ferrari. Paris: L'Harmattan. Vol. II. *De "Un re in ascolto" à "Cronaca del Luogo"*.

Ritrovato, Salvatore. 2007. *"Un re in ascolto". L'ultimo tragico calvino librettista*. In *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*. A cura di M. Meschini e C. Carotenuto. Ravenna: Longo.

Scarpa, Domenico. 1999. *Italo Calvino*. Milano: Mondadori.

Schilirò, Massimo. 2009. *Nello spazio dei suoni, un prigioniero in ascolto*. In *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*. A cura di G. Traina e N. Zago. Acireale-Roma: Bonanno.

Varese, Claudio. 1988. *Calvino librettista e scrittore in versi*, in *Italo Calvino*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 26-28 febbraio 1987. A cura di G. Falaschi. Milano: Garzanti.

Wallace, David Foster. 2000. *Infinite Jest*. Torino: Einaudi.

Nicola De Rosa studied Modern Philology at University of Naples Federico II and Music Disciplines at Conservatory of Naples San Pietro a Majella. He is postgraduate fellow at Italian Institute for Philosophical Studies. His main research interests lie in *inter artes* studies, especially the links between literary and musical space, in the representation of power and political conflict in late 20th century Italian fiction, and in literary theory issues.

statuS Quaestionis
language text culture

Luca Diani

Il romanzo circadiano. Il caso di *Cosmopolis* di Don DeLillo

Abstract
This contribution intends to give a first theorization of circadian novel, which story is set in a single day, by adopting David Harvey's concept of 'time-space compression' and Fredric Jameson's literary theory of the political unconscious, to find a correlation between formal structure of these novels and historical context. Then, the essay focuses on a particular twenty-first century circadian novel, Don DeLillo's *Cosmopolis*, as the summary of an experimental narrative tradition, in order to offer a concrete analysis of the inner workings of one-day novels.

1. *Il romanzo circadiano*

Le scoperte scientifiche e filosofiche e gli esperimenti narrativi tra XIX e XX secolo hanno aperto la strada alla produzione di particolari romanzi la cui storia fosse contratta nelle ventiquattr'ore di una singola giornata, in totale controtendenza rispetto all'amplissimo respiro temporale dei grandi monumenti dell'Ottocento letterario. Prima di azzardare una teoria e di analizzare un case study, è necessario fare chiarezza terminologica.

I romanzi con un tempo della storia circoscritto in una cornice di ventiquattr'ore sono stati indifferentemente definiti dai critici One-day novel (romanzo di una giornata) e Circadian novel (romanzo circadiano).[1] Se è vero che entrambe le

1 La bibliografia critica riguardante i romanzi di una giornata è molto ristretta; in particolare, se si esclude Higdon (1992), è assente uno studio monografico significativo che possa servire da punto di riferimento per lo sviluppo di un filone critico vero e proprio. Tra i contributi saggistici più significativi, si vedano Weninger (2009), Randall (2016), Comparini (2019). Per un'analisi incentrata sull'unità drammatica di tempo dei grandi romanzi modernisti di una giornata, si vedano White (2015 e 2018).

diciture sono corrette, è tuttavia preferibile adottare quella di romanzo circadiano. Il termine 'circadiano' (dal latino circa diem) è stato coniato negli anni Cinquanta dal biologo tedesco Franz Halberg per indicare i processi fisiologici e metabolici, delle piante e degli animali, che si ripetono regolarmente, tra cui spicca il ciclo sonno-veglia. Queste dinamiche sono regolate da orologi biologici che, attraverso degli oscillatori circadiani endogeni, impongono all'organismo un ritmo ciclico che si approssima alla durata di un giorno astronomico, ovvero ventiquattr'ore. I ritmi degli orologi biologici persistono in condizioni costanti, ma possono subire l'influenza di stimoli sincronizzanti provenienti dall'esterno definiti Zeitgeber (ad esempio la luce o un forte cambiamento di temperatura), funzionali a mantenere le oscillazioni dell'organismo in fase con le variazioni dell'ambiente in cui si trova a vivere.[2] La dinamica di scambio e dipendenza tra la dimensione esterna e quella individuale è una componente centrale del romanzo circadiano: si ipotizzerà che l'influenza non sia univocamente esercitata dall'ambiente sull'individuo, ma che la relazione possa farsi più complessa in virtù delle resistenze intime esercitate dai personaggi, e diventare in ultima analisi uno scontro.

C'è anche una ragione puramente pratica per preferire la dicitura di romanzo circadiano: la maggior parte dei romanzi si snoda intorno a un tempo della storia inferiore alle ventiquattr'ore. Spesso sono legati al completo ciclo di veglia di uno o più personaggi, in altri casi la narrazione è circoscritta alla sola notte, oppure inizia una sera e si snoda fino a quella del giorno successivo, rimanendo comunque compresa nell'arco di ventiquattr'ore; altre volte si limita al racconto di poche ore, facendo coincidere il tempo della storia e il tempo del racconto in una sorta di narrazione in presa diretta; spesso e volentieri i confini del singolo giorno sono violati dalle analessi. La varietà delle soluzioni è dunque ampia e piuttosto variegata, tanto da rendere non perfettamente aderente l'accettabilissima dicitura di One-day novel: è meglio infatti mettere in primo piano, accanto alla temporalità, la dimensione umana e i suoi ritmi circadiani.

Seppur datato, è necessario partire dal primo e unico censimento dei romanzi circadiani, stilato nel 1992 da David Leon Higdon, a cui sono affiancate alcune brevi ma preziose considerazioni di carattere teorico. Osservando il censimento, si nota che la gran parte della produzione romanzesca circadiana riguarda il XX secolo, e anche se poco inflazionata, annovera tra i suoi frequen-

2 Per una breve e semplice panoramica sul funzionamento dei ritmi biologici circadiani, si vedano Costa (2007) e Romanò (2015).

tatori autori come Fuentes, Böll, Robbe-Grillet, distanti per origine geografica e tradizione letteraria. Higdon ritrova infatti questa cornice temporale in nove lingue e diciotto letterature nazionali diverse (1992, 60).

L'universalità del vincolo temporale favorisce indubbiamente l'eterogeneità dei contesti, ma cronologicamente sembra che tutti gli autori siano debitori della lezione modernista dell'*Ulisse* [*Ulysses*] e della *Signora Dalloway* [*Mrs Dalloway*], pubblicati rispettivamente nel 1922 e nel 1925. È superficiale attribuire meccanicamente a Joyce e Woolf il titolo di capostipiti del romanzo circadiano, facendo gravare sulle loro spalle tutta una specifica tradizione successiva? Se Higdon sembra esserne poco convinto, altri critici l'hanno affermato piuttosto indiscriminatamente, come Robert Weninger, per cui l'*Ulisse* sarebbe il testo 'fondativo' della letteratura del ventesimo secolo (2009, 206), a cui i successivi romanzi circadiani avrebbero reso omaggio, non soltanto rielaborando la medesima soluzione formale, ma attraverso citazioni, allusioni e metafore. Se il contributo di Weninger non può certo soddisfare le questioni che ci pone una teoria del romanzo circadiano, le sue conclusioni perentorie finiscono per complicare ulteriormente il quadro. In fin dei conti è vero che prima dell'*Ulisse* non furono scritti romanzi circadiani pienamente compiuti, ma poche opere mai perfettamente aderenti ai tradizionali paradigmi romanzeschi. Tra queste, Higdon individua nell'*Ultimo giorno di un condannato* [*Le Dernier Jour d'un condamné*] di Victor Hugo (1829) il primo esempio ottocentesco di romanzo di una giornata, a cui seguono il *Canto di Natale* [*A Christmas Carol*] di Charles Dickens (1843) e *L'uomo di fiducia* [*The Confidence-Man*] di Herman Melville (1857). Vale la pena notare che, per caratteristiche strutturali e d'intreccio, quest'ultimo testo richiama il genere drammatico: racconta infatti il viaggio a bordo del Fidèle (unità d'azione e di luogo), un battello a vapore che naviga il Mississippi, da St Louis a New Orleans, durante il primo aprile (unità di tempo). Lo stesso sottotitolo originale, *His Masquerade*, rimarca la teatralità di una vicenda fatta quasi esclusivamente di frammenti di conversazione tra i passeggeri.

Un quarto romanzo circadiano ottocentesco è *I lauri senza fronde* [*Les lauriers sont coupés*] di Édouard Dujardin (1887). A differenza dei precedenti romanzi, incastonati in una cornice temporale 'memorabile' (il giorno della morte per Hugo, la notte di Natale per Dickens, il primo di aprile per Melville), il romanzo di Dujardin registra sei ore della vita del giovane parigino Daniel Prince, assoluto protagonista e unico narratore autodiegetico di una vicenda che non ha nulla di sensazionale e straordinario, ma che si riduce alle

sue flâneries per le strade e i locali di Parigi nell'attesa della donna amata, e alle poche ore serali trascorse con lei. Mallarmé definì la narrazione "un modo di notazione piroettante e rapido che ha la sua sola ragione di essere [...] quando venga usato per esprimere, senza un'impropria applicazione dei mezzi sublimi, il quotidiano così raro a cogliersi".[3] Nello strettissimo rapporto con la quotidianità banale e nella sperimentazione di uno stile volto a una rappresentazione condotta dall'unica voce possibile, quella soggettiva del protagonista, ritroviamo due tratti distintivi del romanzo circadiano. La narrazione realista guidata dalle mani sicure del narratore onnisciente ottocentesco è costantemente frammentata e velata dall'unico punto di vista dell'io soggettivo, "unica misura dello spazio-tempo, per il quale la realtà si fa più che mai relativa, ambigua, oscillante, molteplice. Il tempo perde la sua oggettiva scansione per dilatarsi all'infinito" (Solito 2009, 20). La soggettività si impone come artefice della realtà diegetica messa di fronte al lettore, e Dujardin non esita a esplicitarlo in uno degli ultimi monologhi in cui Daniel prende consapevolezza metatestuale del suo ruolo: "Uno nella folla illimitata delle esistenze, così percorro la mia strada, uno definitivamente tra gli altri; così in me si sono creati l'oggi, il qui, l'ora, la vita" (2009, 149).

Nel tentativo dell'autore di registrare sistematicamente la realtà attraverso il filtro del personaggio, il tempo e lo spazio sono inevitabilmente distorti. Nasce di qui la ricorrente ossessione, delle narrazioni circadiane novecentesche e dei loro personaggi, per il tempo in generale, e in particolare per lo scollamento del tempo del soggetto da quello oggettivo e cronologico. Così Higdon: "the form [il romanzo circadiano] is here to stay as a quintessential expression of the time-consciousness of this century" (1992, 60). Siamo ormai proiettati verso la grande stagione modernista.

2. *Compressione come atto simbolico*

Nel romanzo circadiano, la temporalità del soggetto e il tempo cronologico ufficiale intrattengono un rapporto complesso, quasi sempre antagonistico. L'accostamento delle due polarità temporali è amplificato dalla cornice romanzesca li-

3 La lettera dell'8 aprile 1888 di Mallarmé indirizzata a Édouard Dujardin è riportata in Dujardin (1991).

mitata alla singola giornata, unità comune a entrambe le componenti, funzionale a rappresentarle contemporaneamente nel medesimo spazio diegetico. La nostra riflessione teorica adotterà programmaticamente il modello teorizzato da Fredric Jameson (1990), basato su uno specifico rapporto tra letteratura e realtà, e la riflessione storico-sociologica compiuta da David Harvey (2010). Si metterà allora in relazione la forma letteraria circadiana con il fenomeno della 'compressione spazio-temporale', frutto della razionalizzazione e della modernizzazione capitalistica. Per Harvey "ciascun modo distintivo di produzione o di formazione sociale farà propria una precisa serie di comportamenti e di concetti relativi allo spazio e al tempo" (2010, 251): il costante cambiamento dei modi di produzione del capitalismo ha avuto conseguenze sulle categorie di spazio e tempo, e sulla vita quotidiana.[4] La storia del capitalismo si è contraddistinta, nell'ambito della temporalità, per i continui sforzi di accorciare i tempi di rotazione (la somma del tempo di produzione e del tempo di circolazione dello scambio): "l'effetto complessivo della modernizzazione capitalistica, quindi, riguarda soprattutto l'accelerazione del ritmo dei processi economici e, pertanto, della vita sociale" (Ibid.: 281). Date queste premesse, Harvey può introdurre il concetto cardine di 'compressione spazio-temporale':

> Con tale espressione indico alcuni processi che rivoluzionano le qualità oggettive dello spazio e del tempo in modo tale da costringerci a modificare, a volte in maniera radicale, le modalità attraverso le quali rappresentiamo il mondo a noi stessi. Uso la parola 'compressione' perché si può fondatamente sostenere che la storia del capitalismo è stata caratterizzata da un'accelerazione nel ritmo della vita, con relativo superamento delle barriere spaziali che il mondo a volte sembra far precipitare sopra di noi [...] Mentre lo spazio sembra rimpicciolirsi fino a diventare un 'villaggio globale' delle telecomunicazioni e una 'terra-navicella' di interdipendenze economiche ed ecologiche – per usare soltanto due immagini familiari e quotidiane – e mentre gli orizzonti temporali si accorciano fino al punto in cui il presente è tutto ciò che c'è (il mondo dello schizofrenico), dobbiamo imparare a venire a patti con un travolgente senso di compressione dei nostri mondi spaziali e temporali (Ibid.: 295).

Durante la temperie illuministica il tempo e lo spazio vennero considerati, secondo l'ottica newtoniana, omogenee configurazioni di un ordinamento uni-

4 Lo stesso Jameson ha sostenuto la medesima tesi: "la temporalità, in quanto fenomeno esistenziale, modalità dell'esperienza vissuta, è generata dal modo di produzione stesso. Ogni modo di produzione ha il suo sistema di temporalità" (2003, 88).

tario e razionale del reale. Tuttavia, l'ottimizzazione dell'illuminismo rischiava di limitare il fluire dell'esperienza e la libertà umana, nel segno di un progresso cieco alla frammentazione e alle specificità caratteristiche della realtà. Infatti, nel corso del XIX secolo, la rigidità settecentesca delle forme spazio-temporali iniziava a manifestare le proprie contraddizioni e lo scollamento dalla percezione della realtà concreta: le scoperte scientifiche, le teorie filosofiche e le innovazioni tecnologiche più disparate (tra cui spiccavano i nuovi mezzi di comunicazione e quelli di locomozione) fornivano modi diversi di pensare e fare esperienza del tempo e dello spazio, in netta contraddizione con le configurazioni elaborate nel secolo precedente. Riflettendo sui cambiamenti della comune percezione del mondo tra Otto e Novecento, Stephen Kern ha affermato l'impossibilità di individuare una tesi univoca che spieghi in modo appropriato gli slittamenti dell'esperienza spazio-temporale; tuttavia, riconosce che "uno dei cambiamenti principali fu l'affermazione di una pluralità di tempi e spazi" (2007, 40).

Le forme specifiche della temporalità esplosero in una nebulosa di direttrici spesso in contrasto tra di loro. Le tesi einsteiniane (ricorrentemente citate nei romanzi circadiani) demoliscono l'idea di una dimensione assoluta del tempo; gli studi di Jaspers, James e soprattutto quelli di Bergson sulla durée, sfaldano l'idea newtoniana di temporalità e descrivono un tempo personale, dalla natura eterogenea, fluida e reversibile. Di contro, la rinnovata malleabilità della temporalità consentì di accelerare ulteriormente i ritmi capitalistici, parcellizzando i processi di produzione e ottimizzandone i tempi, in modo sempre più rigido. Dalla prospettiva di Harvey, a cavallo di Otto e Novecento aumentò il grado di compressione spazio-temporale.

È indubbiamente esistita, dal punto di vista storico, una tensione tra la polarità privata e pubblica del tempo, inasprita dallo scoppio del primo conflitto mondiale, e conseguentemente sbilanciata verso la dimensione ufficiale per ottimizzare il funzionamento della macchina bellica. In questo senso, il modernismo degli anni Venti può essere considerato la risposta, sperimentale e instabile, alle condizioni prodotte dal travagliato processo di modernizzazione. Richiamandosi a Pierre Bourdieu, Harvey afferma che "le forme temporali o le strutture spaziali strutturano non soltanto le rappresentazioni del mondo del gruppo, ma il gruppo stesso, che si ordina secondo questa rappresentazione" (2010, 263). La scelta formale di alcuni autori modernisti di incastonare i propri romanzi nella cornice di una singola giornata inizia ad assumere moti-

vazioni concrete: la progressiva compressione del tempo e l'addensamento dei cicli produttivi, in un presente che oscura il passato e fagocita il futuro, trova la sua controparte letteraria nella contrazione del tempo della storia, che mai prima di allora sarebbe stato adatto, così compresso, alla costruzione di un intero romanzo. L'esistenza velocizzata può allora mostrarsi e persino risolversi in un intervallo di tempo straordinariamente breve come quello delle ventiquattr'ore di una giornata.

Seppur circoscritto, è nel tempo apparentemente non rilevante e banale della quotidianità che si addensa il nocciolo di verità da cogliere e raccontare: l'unità giornaliera acquista simbolicamente l'aspetto di sineddoche della vita intera, e come tale la piena dignità di essere raccontata, nonostante il suo carattere ordinario. Contrarre e addensare il tempo della storia significa anche riconfigurare i parametri qualitativi di 'essenzialità' della trama circadiana. Notando la tendenza della narrativa novecentesca a dissolvere l'intreccio e a costruire 'pseudo vicende' basate su fatti inessenziali, Umberto Eco riconosce la necessità di riconsiderarne i parametri narrativi, "tutti altamente essenziali, purché li si giudichi secondo un'altra nozione della scelta narrativa, e tutti concorrono a prospettare una azione, uno svolgimento psicologico, simbolico o allegorico, e comportano un certo implicito discorso sul mondo" (2013, 199).

Ma questa compressione sineddotico-esistenziale, che potremmo definire esterna o strutturale, è solo una faccia della medaglia. Così Michael Sheringham sul paradigma temporale della singola giornata:

> A particular day is the antithesis of the everyday: the quotidien ignores the difference the calendar marks, it belongs, indifferently, to the day after day, to repetition rather than difference. Still, we will not catch hold of everydayness if we sever it from given days. Dailiness both transcends particular days and partakes of the day. A day is a microcosm (2006, 364).

La struttura temporale a singola giornata acquista allora un duplice aspetto: è uno strumento universale di organizzazione del tempo, quindi si lega per caratteristiche alla dimensione capitalistica della compressione; allo stesso tempo appartiene all'intimità dell'esperienza quotidiana delle persone, è lo spazio diegetico in cui la temporalità soggettiva può meglio esprimersi. La rappresentazione circadiana assume un punto di vista che non stilizza la quotidianità, ma adotta un'ottica doppia che fa comunicare e contemporaneamente scontrare le due polarità della temporalità, ufficiale e personale, che abitano la singola giornata. Si deve a Paul Ricoeur una fondamentale analisi riguardante l'interazione

di queste due temporalità all'interno di un'opera romanzesca: individuando "il tempo monumentale del mondo e il tempo mortale dell'anima" alla base del sistema narrativo della *Signora Dalloway* di Virginia Woolf, su questa distinzione "si distribuiscono e si mettono in ordine le esperienze temporali di ciascuno degli altri personaggi e il loro modo di negoziare il rapporto tra i due lati della frattura" (1999, 182-183). Prendere in considerazione Ricoeur è importante non soltanto per il suo soffermarsi sullo scontro di temporalità diverse, dando loro un nome preciso e descrivendone le caratteristiche, ma soprattutto nel fornire un modello di analisi applicabile in primis all'opera woolfiana, e indirettamente a tutti i romanzi circadiani.

Se ora presupponiamo, con Jameson, la presenza di un inconscio politico nella dimensione della vita quotidiana e nella rielaborazione finzionale delle opere letterarie, possiamo considerare il romanzo circadiano, almeno a un primo livello di analisi, "una rivolta contro la reificazione e un atto simbolico di compensazione utopistica per la crescente disumanizzazione della vita quotidiana" (Jameson 1990, 45). Nel capitolo dedicato a Conrad, è interessante osservare quello che Jameson dice della produzione modernista: accetta la tesi che il modernismo sia espressione ideologica del capitalismo, e come tale ne riproduca nei caratteri la logica della frammentazione e della reificazione della vita quotidiana; allo stesso tempo afferma che l'ideologia modernista porta con sé un certo grado di compensazione utopistica all'astrazione prodotta dal modo di produzione, aprendo spazi vitali in cui è possibile sviluppare simbolicamente l'opposizione, la negazione della razionalizzazione (Ibid.: 291-292). Viene a crearsi un ponte con l'ottica doppia del romanzo circadiano, con il dialogo che istituisce tra la dimensione temporale ufficiale e intima della giornata. La strategia estetizzante di comprimere la struttura temporale del romanzo tradizionale diventa allora, inconsciamente, 'ideologia della forma' tesa alla ricodificazione della realtà nei termini della disposizione percettiva dei personaggi.

Qual è l'oggetto del contendere, la contraddizione che i romanzi di una giornata cercano di risolvere? Ovviamente la temporalità, o meglio, la necessità dell'uomo comune di veder rispettato il suo benessere soggettivo che si esprime nella sfera della temporalità mortale. Un'istanza evidentemente difficile da conciliare con le società del primo dopoguerra, che dall'alto ne imponevano una ufficiale per massimizzare il profitto economico e mantenere forzatamente la stabilità sociale. L'ideologia (utopica) della forma circadiana non riguarda tanto la prevaricazione della temporalità ufficiale e l'imposizione arbitraria di

un nuovo ritmo. Le soluzioni immaginarie alla contraddizione reale risiedono piuttosto nella mediazione e nel rispetto dell'articolazione libera delle temporalità soggettive, sempre più fragili e minacciate dalla compressione, protagoniste assolute del romanzo circadiano. Analizzando il trattamento della temporalità nelle narrazioni novecentesche, Randall Stevenson parla appunto di 'riconfigurazione' modernista: "Conventional orders of time and space, in other words, were not wholly obliterated in late 1919, nor in modernist literature during the decade that followed [...] the modernist clock was more often deformed or improved upon than shattered, dropped or entirely ignored. Modernist interests were principally in reconfiguration" (2018, 122). Da questo punto di vista, il nucleo della *Signora Dalloway* si baserà sulla dialettica delle temporalità monumentali dei campanili e quelle mortali dei londinesi, che alla fine trova una sintesi, più o meno salvifica, nell'epifania di Clarissa; i personaggi dell'*Ulisse* ricercheranno un qualunque appiglio, anche temporale, per orientarsi e uscire indenni dal bombardamento sensoriale delle realtà di Dublino.

La polifonia e il relativismo prospettico degli autori modernisti, combinati con la valorizzazione della temporalità soggettiva, sono un argine alla reificazione capitalistica, e sulla linea dello psicologismo jamesiano rappresentano "un mondo la cui visione sociale è una visione di radicale relatività di monadi coesistenti" (Jameson 1990, 274). Tuttavia le contraddizioni che il romanzo circadiano riesce a mettere in primo piano non sono sempre superate nell'ideologia della forma, ma lo stato della compressione può essere troppo dirompente, e il tentativo di riconfigurazione, da utopico, può diventare fallimentare. Inoltre, i romanzi circadiani del secondo dopoguerra perdono l'essenziale componente polifonica; la lente del narratore tende a focalizzarsi sulle vicissitudini giornaliere di un singolo personaggio, sfumandosi di tinte esistenziali che cancellano l'apertura alla coralità che aveva contraddistinto le prime opere moderniste, forse le uniche capaci di rendere meno utopica l'aspirazione ideologica dell'inconscio politico degli autori del primo Novecento.

Così, la presa di coscienza delle contraddizioni resterà ironicamente inerte nei diciassette anni che dividono la giornata di giugno (21 o 22, non è mai chiarito fino in fondo) del 1937, in cui il narratore autodiegetico dell'*Opera galleggiante* [*The Floating Opera*] di John Barth è deciso a uccidersi salvo cambiare idea all'ultimo momento, e il presente diegetico del 1954, in cui cerca di spiegare al lettore le sue motivazioni (ovviamente futili), raccontando nei minimi particolari quel lontano fatidico giorno; le contraddizioni restano nella man-

cata evasione di Edgardo dell'*Airone* di Giorgio Bassani dalla realtà del dopoguerra, che gli appare sempre più estranea e insieme assurdamente paralizzante; il prigioniero di *Una giornata di Ivan Denisovič* [*Odin den' Ivana Denisoviča*] di Aleksandr Solženicyn non ha la possibilità di superare le contraddizioni del suo campo di lavoro. In quest'ultimo caso, tuttavia, la forza politica – per niente inconscia – del testo, e quindi la sua riuscita, risiede nella rappresentazione dell'impossibile umanizzazione della condizione dei detenuti, in aperta sfida al regime sovietico, responsabile dei ritmi invalicabili del campo di lavoro.

3. *La compressione nell'epoca del cybercapitale*

Nella seconda metà del secolo l'accelerazione dei tempi di rotazione ha creato sempre più problemi al sistema fordista: il mercato finanziario capitalistico ha progressivamente perso contatto con l'economia reale, il denaro è diventato sempre più distante dal referente concreto della merce. La velocità del flusso del denaro si è accelerata fino a rendere "ventiquattr'ore un periodo molto lungo nei mercati azionari mondiali" (Harvey 2010, 348): il capitalismo ha vissuto una nuova crisi di rappresentazione, distorcendo ulteriormente il significato delle forme del tempo e dello spazio. Di conseguenza, l'istantaneità e la caducità hanno costretto gli individui a venire a patti con la prospettiva dell'obsolescenza; la pianificazione a lungo termine è resa impossibile, il senso di continuità con il passato e la programmazione del futuro si sono persi, fagocitati dall'espansione del presente onnicomprensivo (Ibid.: 285). Nel romanzo circadiano di Saul Bellow, *La resa dei conti* [*Seize the Day*], pubblicato nel 1956, i segnali della crisi sono evidenti. Il protagonista Tommy Wilhelm, soffocato dai ritmi della New York degli anni '50 e dagli errori, mai compresi fino in fondo, che hanno costellato l'arco della sua vita, sente la possibilità, un giorno qualunque, di fare un bilancio della sua esistenza – "Forse era proprio negli errori il senso della sua vita, la sostanza del suo esserci" (Bellow 1960, 72) – e di provare un ultimo colpo di mano per riscattarsi economicamente. Come? Giocando in Borsa, cogliendo l'attimo giusto (il titolo originale *Seize the Day* è traducibile con il classico *carpe diem*), per anticipare, almeno una volta, i ritmi insostenibili della realtà. La speculazione, manco a dirlo, si rivela fallimentare; le contraddizioni del protagonista sono portate alla luce e fatte oggetto di riflessione, ma restano irrimediabilmente insuperabili.

Consapevoli del gran numero delle narrazioni circadiane (basti pensare agli esempi romanzeschi citati in precedenza, ma anche al corpus di racconti e novelle ambientati in una singola giornata, per non parlare dei racconti finzionali cinematografici e seriali che sfruttano la stessa soluzione formale), si è scelto di soffermarci e analizzare un romanzo circadiano del ventunesimo secolo, *Cosmopolis* di Don DeLillo, particolarmente significativo sia come punto di arrivo e sintesi della tradizione narrativa sperimentale di cui ci stiamo occupando, sia per la postazione storico-letteraria del suo autore, la cui opera può essere considerata "a late modernist writing about the consequences of postmodernism" (Parrish 2002, 87). In gran parte della sua produzione, DeLillo si è interrogato riguardo la possibilità di rispondere allo stato della compressione spazio-temporale attraverso 'controstorie' finzionali dalla funzione compensatoria (e utopica) simile agli atti simbolici jamesoniani. Tra i suoi romanzi, in *Cosmopolis* è rappresentato l'estremo tentativo simbolico, a cavallo del secolo, di compensazione e risoluzione del conflitto attraverso la commistione di temporalità, tecnologia, denaro e violenza.

L'intreccio è incentrato sulle vicende newyorkesi di Eric Packer, giovane magnate della finanza, lungo un'unica giornata dell'aprile 2000. "As the idea developed it began to occur to me that this would be the last day of a particular era" (Nashawaty 2003, 48-49) ha affermato DeLillo in un'intervista: la giornata raccontata in *Cosmopolis* ha i tratti della soglia, sospesa tra la rassicurante (e perduta) dimensione novecentesca e il baratro freddo della realtà nuovo millennio. Qui, la temporalità monumentale è irrimediabilmente fusa con lo spazio digitale,[5] ed è così accelerata da inglobare il futuro nel presente onnicomprensivo dei mercati finanziari e della rete informatica. "È il cybercapitale che crea il futuro" (DeLillo 2003, 68), viene suggerito a Eric tra le pagine del romanzo. Riferendosi alle due opere delilliane post-*Underworld*, *Body Art* [*The Body Artist*] e *Cosmopolis*, pubblicate rispettivamente nel 2001 e nel 2003, Peter Boxall sostiene che "the time of the novels is 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" (2006, 216). La condizione dei personaggi è quella di chi ha

5 È lo stesso spazio digitale freddo sinistramente descritto in Das Kapital, l'epilogo di *Underworld* (che non a caso si chiude alla fine del XX secolo), in cui finisce il personaggio di suor Edgar dopo la morte. (Cfr. DeLillo 2014b, 877-880).

perso gli strumenti necessari a vivere un'esistenza normale, protesa verso un futuro da costruire, ed è intrappolato in un pericoloso stallo luttuoso che cerca di superare nel corso della narrazione.

La giornata di *Cosmopolis* si apre proprio nel segno del lutto: Eric, insonne, è profondamente turbato da una serie dubbi riconducibili, in ultima analisi, alla paura di ritrovarsi a vivere un'esistenza sospesa nel tempo e nel flusso digitale, disincarnata ed eterna, priva di una vera risoluzione mortale. "Nulla esisteva intorno a lui. C'era soltanto il rumore nella sua testa, la mente nel tempo. Sarebbe morto ma non sarebbe finito. Il mondo sarebbe finito" (DeLillo 2003, 8). Una sorta di melanconia per il lutto, per la disumanizzazione del naturale corso della vita dettato dalle imposizioni monumentali del cybercapitale. Il suo turbamento non può essere anestetizzato dall'attività fisica, né placato dallo studio della psicanalisi e delle teorie einsteiniane, grandi sistemi di conoscenza del Novecento, ormai strumenti gnoseologici inadeguati e obsoleti.

Spinto dalla futile motivazione di farsi tagliare i capelli dallo stesso barbiere della sua infanzia, Eric decide di intraprendere una vera e propria odissea cittadina lungo la quarantasettesima strada di Manhattan, dall'East al West Side, a bordo di un'ipertecnologica e insieme nostalgica limousine bianca in cui si riflette la nevrotica sospensione del protagonista, attirato ora dal rassicurante calore degli elementi appartenenti al passato, ora dalla realtà accelerata del nuovo millennio.

È stato notato che nel gergo finanziario 'get a haircut' indica la perdita di una grossa quantità di denaro (Smith 2010): infatti, in parallelo allo spostamento urbano, Eric decide di scommettere contro l'aumento incontrollato del valore finanziario dello yen investendo enormi quantità di denaro, con il rischio di causare disastrose conseguenze in tutto il sistema economico e perdere il proprio capitale personale. L'investimento è estremamente azzardato, ma lo spirito prometeico del giovane lo porta a cercare di anticipare le velocissime dinamiche del cybercapitale e ricercare "uno schema latente nella natura stessa, un sussulto di linguaggio figurato che andava oltre i modelli standard di analisi tecnica" (DeLillo 2003, 55). Nella necessità di scandagliare il nocciolo di una realtà che si è fatta sempre più oscura e sfuggente, la scommessa di Eric assume i tratti della ricerca gnoseologica modernista, oltre che di un tragico cupio dissolvi. Ma la scommessa di Eric si gioca soprattutto nell'ambito della temporalità monumentale: è un tentativo di tener testa all'accelerazione del tempo del cybercapitale, anticipandolo sul suo stesso campo attraverso l'imposizione

di un proprio ritmo. Nella folle speculazione si può scorgere allora un tentativo utopico di compensazione, di risoluzione dello stato di compressione; una scommessa che porta intrinsecamente con sé il destino del fallimento, masochisticamente inseguito con la volontà di tagliarsi i capelli / get a haircut, di cui sia Eric che i lettori hanno consapevolezza fin dall'inizio del romanzo.

La possibilità di contrastare la temporalità ufficiale infonde grande fiducia e forza nell'animo di Eric, gli consente di dimenticare il lato oscuro dei suoi pensieri. Tuttavia, nel corso della giornata, guardando gli schermi delle telecamere esterne o attraverso il vetro isolante del finestrino, il giovane è affascinato dalle proteste di vari gruppi no-global che quel giorno manifestano per le strade della metropoli, mettendo a ferro e fuoco i templi della finanza al grido di "Uno spettro si aggira per il mondo – Lo spettro del capitalismo" (Ibid.: 83). In fondo, il suo tentativo di anticipare i movimenti del mercato finanziario non è che un modo alternativo alle proteste violente dei manifestanti di opporsi dall'interno al sistema globale, oltre che un mezzo per aumentare il proprio capitale. La volontà di anticipare il mercato (nella consapevolezza dell'haircut, della perdita finale) e la violenza distruttiva dei manifestanti non sono spinte contraddittorie, ma sono accomunate dallo stesso desiderio di resistenza alla compressione e di ricodificazione delle forme del tempo e dello spazio. E così, alle soglie del nuovo millennio, la mente schizofrenica di Eric è attratta ora dal bagliore futuristico degli schermi, ora dalla confusione della metropoli e dal tentativo terroristico di riportare il mondo a uno stadio passato; un momento è sicura di sé, un altro è travolta dai dubbi: "In giornate come questa, il mio umore cambia di continuo. Quando mi sento vivo e in forma, sono estremamente perspicace" (Ibid.: 44). Così si spiegano i dubbi che dilaniano Eric fin dal mattino: alla dominazione del mondo del cybercapitale, basato sulla tecnologia e sul denaro, corre parallela la fascinazione nei confronti di tutto ciò che è materiale e corporeo, organico, dei forti appetiti (di ogni tipo); si comprende anche la controtendenza a naufragare verso il passato lontano: quello personale, rappresentato dal barbiere del West Side, e quello storico e politico desiderato dai manifestanti. Più volte Eric si sporge dal finestrino dell'auto, attirato dal brulichio della vita cittadina, "c'erano giorni in cui aveva voglia di mangiare in continuazione, parlare faccia a faccia con la gente, vivere in uno spazio di carne" (Ibid.: 55). In particolare, è sconvolto dall'attraversamento del Diamond District newyorkese, animato dal vortice di stimoli visivi e sonori della folla babelica di ebrei cassidici che sembrano popolarlo da sempre, ma soprattutto

alla vista dell'ostentazione della ricchezza materiale delle vetrine dei negozi di diamanti, al pensiero dello scambio di denaro fisico che ogni giorno, da tempo immemore, avviene nei retrobottega. Di fronte a questo spettacolo, "la strada era un oltraggio alla verità del futuro. Ma lui ne subiva il fascino" (Ibid.: 57).

Col procedere delle pagine Eric è sempre più propenso ad abbandonare la prometeica rincorsa alla temporalità monumentale e ad assecondare le pulsioni più istintivamente carnali, tra le quali rientra l'istanza violenta dei manifestanti. Proprio da questo spazio esterno arriva l'elemento che scioglie il rovello di Eric, facendolo svestire i panni dell'uomo – accelerato – del nuovo millennio e abbracciare definitivamente le parti degli oppositori: nel bel mezzo dell'assalto al Nasdaq Centre, sporgendosi dal tettuccio panoramico della limousine, Eric scorge l'immagine di una sagoma avvolta dalle fiamme, quella di un manifestante immolatosi alla maniera dei monaci vietnamiti. Nonostante le critiche che Vija Kinski, l'esperta di teoria che lo affianca in quel momento della giornata, rivolge al gesto del manifestante, accusandolo di superficialità e di mancare di originalità, e in generale alle proteste no-global, prodotto igienico dello stesso cybercapitale, agli occhi di Eric il gesto si carica di un grande valore simbolico che epifanicamente sblocca nuovi livelli di consapevolezza, liberandolo finalmente dall'angosciosa situazione di stallo e dubbiosità schizofrenica.

> E adesso guarda. Un uomo in fiamme. Alle spalle di Eric l'immagine pulsava su tutti gli schermi. E tutte le azioni si erano interrotte, i dimostranti e i reparti antisommossa giravano in tondo e solo le telecamere spingevano per farsi largo. Cos'era cambiato? Tutto, pensò Eric. Kinski aveva torto. Il mercato non era totale. Non poteva rivendicare quell'uomo o assimilare il suo atto. Troppo crudo e orribile. Era al di fuori della sua portata (Ibid.: 86).[6]

6 L'immagine del manifestante avvolto tra le fiamme acquista di fronte a Eric gli stilemi dell'epifania modernista. Tuttavia è interessante notare che tra l'osservazione dell'immolazione e l'effettiva acquisizione del valore epifanico c'è un certo vuoto temporale riempito dalle solite titubanze del protagonista, che non sa ancora bene da che parte stare; è necessario che il narratore apostrofi direttamente il suo personaggio a guardare con attenzione – "E adesso guarda [Now look]" (DeLillo 2003, 86) –, a riconsiderare l'evento che è appena accaduto. Sembra che nell'epoca del cybercapitale l'epifania modernista abbia perso parte della radianza che tanto colpiva le donne e gli uomini di inizio secolo. Vale la pena ricordare che il termine 'radioso' [radiant] viene spesso utilizzato per descrivere il pulsare degli schermi, e che in generale, in questo e negli altri romanzi delilliani, tutti i simboli del cybercapitale sono ammantati di una certa aura radiante.

Il giovane non possiede la consapevolezza di un teorico della postmodernità, come Kinski, ma è interessato alla dimensione concreta e individuale del gesto, alla serietà del suicidio e al dolore reale del manifestante, irriducibile alle logiche del cybercapitale. In quel fascio di fiamme riconosce la fecondità del gesto radicale della morte, compiuto "per dire qualcosa, per far pensare la gente" (Ibid.: 87), per aprire uno spazio di opposizione e creazione di nuove possibilità, altrimenti negate. Come ha notato Boxall, "the sign of this something, in DeLillo, this something that continues, is death [...] a death in process which inhabits the texture of the present as the unrealised, the not yet conscious" (2006, 9-10). Si capisce allora che la prospettiva in cui la fine è negata abbia turbato profondamente l'esistenza Eric, e allo stesso tempo l'autoimposizione della morte abbia aperto ai suoi occhi nuove possibilità paradossalmente salvifiche. Nella consapevolezza di non poter tenere testa alla velocità del tempo monumentale, né conoscerne la natura, l'immolazione del manifestante rappresenta l'espressione di una nuova possibile 'controstoria', di uno spazio vergine in cui sviluppare e preservare la temporalità mortale non accelerata, intima e umana: nel gesto estremo Eric scorge nuove possibilità di opposizione alla compressione, che dal nostro punto di vista rivestono la funzione di atto simbolico alla base del romanzo circadiano.

Dopo l'epifania, l'odissea di Eric prosegue nel segno del sesso e dell'autopunizione masochista, segnali inequivocabili di un piacere dovuto alla corporeità riconquistata e ormai pienamente riconosciuta nel suo valore. La decisione di continuare a speculare contro l'aumento incontrollato dello yen sta provocando un crollo a catena del mercato globale e una grande ebbrezza nell'animo di Eric, privato del fardello di dubbi che l'hanno tormentato dall'inizio della giornata, e dell'ossessione per la rincorsa prometeica al futuro accelerato. Nel continuo movimento verso ovest, rotto l'isolamento dello spazio digitale della limousine, attraversando a piedi le strade della città, Eric è sempre più segnato nell'aspetto: durante i vari incontri che scandiscono la narrazione si è dimenticato, o ha perso per strada, pezzi del completo elegante indossato quella mattina, restando coperto dalla sola camicia e dai pantaloni; è sporco e ferito, la sua limousine è stata distrutta dai manifestanti.

La sua parabola esistenziale discendente, post-epifanica, sembra ricalcare il fenomeno carnevalesco dello scoronamento di cui ha parlato Bachtin: se la vita carnevalesca "è una vita tolta dal suo normale binario, è in una certa misura una 'vita all'incontrario', un 'mondo alla rovescia'" (Bachtin 2002, 160), ovvero un breve periodo in cui sono abolite le distanze ed entra in vigore un nuovo modo

di rapportarsi con l'altro, il nucleo del carnevalesco è "la burlesca incoronazione e successiva scoronazione del re del carnevale" alla base del "pathos delle sostituzioni e dei mutamenti, della morte e del rinnovamento" (Ibid.: 162). La trama di *Cosmopolis* mette in scena lo scoronamento (autoimposto) di un re del ventunesimo secolo, un magnate finanziario capace di controllare il sistema del mercato globale, che si ritrova, nel giro di una giornata, re di stracci e pezze, simile per aspetto a un senzatetto. Come quelli, finisce a vagabondare di notte nei quartieri malfamati e si fonde progressivamente con lo spazio esterno della strada, ormai lontanissimo dagli schermi luminosi della limousine e dalla sicurezza della carrozzeria insonorizzata. Bachtin ha definito il carnevale festa del tempo: la violazione della norma e lo scoronamento carnevalesco portano con sé il tempo della morte, che non è un momento di mera negazione e distruzione, perché col carnevale si celebra una distruzione necessariamente seguita dal pathos dell'avvicendamento e del rinnovamento. In questo senso, l'immagine proposta da Bachtin è quella della morte-creatrice. E non è un caso che per lo stesso Jameson (1990, 126-181) la tensione carnevalesca e la dialettica dello scoronamento e della rinascita siano alla base dell'appagamento del desiderio – più propriamente fantasia utopica – del romance come genere letterario, che mira alla trasfigurazione e al miglioramento della realtà ordinaria; la stessa tensione alla ricodificazione che si può individuare nel conflitto di temporalità alla base del romanzo circadiano come atto simbolico.

Se nella rovina di Eric è ravvisabile la pars destruens della dinamica del carnevale, i problemi sorgono quando si deve ricercare il germe di un tempo nuovo nei fatti della giornata, la realizzazione della compensazione. Come si chiude l'epopea urbana e giornaliera di Eric? Vanno a buon fine i tentativi di ricodificazione della compressione spazio-temporale? Visitata la bottega del vecchio barbiere, alla ricerca di un rifugio nostalgico e superficiale;[7] giunto, a tarda notte, all'estremo opposto della quarantasettesima strada, l'ultimo incontro è con Benno Levin, con cui il lettore è già venuto in contatto attraverso gli stralci di diario incastonati lungo il racconto lineare della giornata di Eric. L'uomo racconta al giovane di aver lavorato alle sue dipendenze come analista finanziario, occupandosi degli andamenti della borsa thailandese con l'incarico di antici-

7 La tensione che muove Eric verso il barbiere del West Side risponde alla necessità di recuperare un passato stereotipico che non gli appartiene, poiché riguarda soprattutto il panorama dell'infanzia del padre. La nostalgia di Eric si mostra allora artefatta, superficiale, postmoderna (cfr. Jameson 2007, 360).

parne i movimenti; ma la velocità del sistema del baht (la valuta thailandese) gli ha impedito di decodificarne l'andamento torrenziale, fino a sopraffarlo fisicamente e mentalmente. Da questo fallimento è nata la volontà di isolarsi ai margini della società – anche da un punto di vista spaziale –[8], offline, senza orologi di alcun genere, con il desiderio di opporsi al sistema che l'aveva respinto attraverso la composizione di un memoriale di "diecimila pagine che fermino il mondo" (DeLillo 2003, 131). "L'atto di violenza che fa la storia e cambia tutto quello che c'è stato prima" (Ibid.: 133) sarebbe stato la base del racconto, "e il nucleo dell'opera riguarderà lui [Eric], se riuscirò a trovarlo e a sparagli oppure no, mentre scrivo a macchina" (Ibid.: 129).

Benno ha già fatto i conti con le problematiche del nuovo millennio; seppur su scala ridotta rispetto alla speculazione di Eric contro lo yen, ha da tempo intrapreso il percorso esistenziale di opposizione (nel suo caso, attraverso l'isolamento e la scrittura di un memoriale) che Eric comprime all'interno di una giornata. Ma come la nostalgia di Eric, la volontà di farsi scrittore è viziata dallo stereotipo, dal nome vagamente rivoluzionario, dalla vanità alla base dell'impresa, ma soprattutto dall'origine violenta, terroristica, su cui fondare l'istanza contraria al futuro accelerato, attraverso l'uccisione della persona che, nella prospettiva di Benno, è il simbolo di quel futuro: Eric. Il progetto del memoriale è fallimentare ancora prima di iniziare, un po'come la speculazione di Eric contro lo yen. Il giudizio di Kinski sulla futilità delle forme di resistenza al cybercapitale, sul loro essere prodotto igienico dello stesso, risuona e si giustifica tra le pagine finali del romanzo, si pensi al punto del memoriale in cui Benno confessa di continuare a controllare meschinamente lo stato del suo ultimo conto corrente allo sportello esterno di una banca: la stessa modalità con cui Jack Gladney, valente rappresentante del soggetto immerso nella dimensione capitalistico-consumistica di *Rumore bianco* [*White Noise*], interrogava il cervello elettronico dell'ATM affinché gli donasse "il suo assenso alla mia vita" (DeLillo 2014, 58).

Secondo un classico topos, quest'ultimo incontro di Eric è con il suo doppio, e come tale, l'incontro con il doppio perturbante consente di acquisire la consapevolezza che ancora gli era celata. Ad accomunarli è un particolare anato-

8 La volontà di isolarsi in un luogo marginale è un topos della narrativa di DeLillo. In particolare, è il deserto a essere scelto come dimensione ideale per l'isolamento e per la ricerca di uno spazio d'opposizione in cui sviluppare una 'controstoria'. Si vedano a proposito DeLillo (2014b, 2017, 2019).

mico nascosto, la prostata asimmetrica, controllata anche quel giorno durante il checkup giornaliero voluto da Eric. Benno gli rivela che è in quella struttura profonda e intima la chiave della previsione finanziaria: l'imprevisto, l'asimmetria non razionale mai contemplata nello scandaglio delle strutture profonde dei flussi finanziari. Ormai consapevole dell'impossibilità di sovvertire la temporalità impazzita, lo sguardo affranto di Eric coglie nello schermo ipertecnologico del proprio orologio l'immagine del suo cadavere. La saldatura tra presente accelerato e tecnologia – immagine ricorrente della prima parte del romanzo – si mostra in tutta la sua inattaccabilità. Di fronte all'anticipazione digitale della morte, Eric ripensa al processo di conoscenza di sé attraverso il dolore che "interferiva con la sua immortalità" (DeLillo 2003, 177), accetta di chiudere gli occhi e attendere che le azioni di Benno concretizzino finalmente la premonizione nello spazio-tempo concreto. Ma la morte di Eric resta fuori dalla dimensione diegetica del romanzo, che si interrompe nel momento appena precedente allo sparo dell'arma che Benno gli punta. Di fatto, la brusca chiusa narrativa lo fa sprofondare in una condizione di sospensione simile al destino – temuto e rifiutato – della non-morte, fredda e digitale, all'interno di un disco.

Allora, cercando di leggere *Cosmopolis* nell'ottica della teoria del romanzo circadiano che abbiamo formulato, l'arco della giornata raccontata corrisponderà alla parabola dell'intera vita del giovane, compressa e consumata, a causa della temporalità accelerata, nell'arco di ventiquattr'ore – "It's a man's life experienced in one compressed day" (de Bertodano 2003) ha dichiarato DeLillo in un'intervista – e agli schizofrenici tentativi di opporsi alla compressione spazio-temporale: l'atto simbolico si è rivelato utopico, come da sua natura, e lo stato dell'accelerazione del tempo monumentale inarrestabile. Troviamo quindi tutti gli elementi caratteristici della narrazione circadiana: la componente sineddotica della vicenda del personaggio, la necessità di salvaguardare la propria temporalità mortale soggettiva, il tentativo di compensare la compressione delle forme spazio-temporali all'interno dello stesso spazio narrativo, che, presentandosi nella particolare forma circadiana compressa, offre terreno fertile per la comunicazione e il confronto delle forze – temporali – in gioco.

Bibliografia

Bachtin, Michail. 2002 [1963]. *Dostoevskij*. Tradotto da Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.

Bellow, Saul. 1960 [1956]. *La resa dei conti*. Tradotto da Floriana Bossi. Torino: Einaudi.

Boxall, Peter. 2006. *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. London: Routledge.

Comparini, Alberto. 2019. "Per una temporalità circadiana. Tre romanzi di una giornata (1982) di Raffaele La Capria." *Italian Studies* 74, 3: 303-316.

Costa, Rodolfo. 2007. "Orologi biologici circadiani". https://www.treccani.it/enciclopedia/orologi-biologici circadiani_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/ (ultimo accesso: 17/09/2021).

de Bertodano, Helena. 2003. "And quite goes the Don." *The Telegraph*.

DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Tradotto da Silvia Pareschi. Torino: Einaudi.

DeLillo, Don. 2014 [1984]. *Rumore bianco*. Tradotto da Mario Biondi. Torino: Einaudi.

DeLillo, Don. 2014b [1997]. *Underworld*. Tradotto da Delfina Vezzoli. Torino: Einaudi.

DeLillo, Don. 2017 [2016]. *Zero K*. Tradotto da Federica Aceto. Torino: Einaudi.

DeLillo, Don. 2019 [2010]. *Punto Omega*. Tradotto da Federica Aceto. Torino: Einaudi.

Dujardin, Edouard. 1991 [1931]. *Il monologo interiore*. Tradotto da L. Greci. Parma: Pratiche Editrice.

Dujardin, Edouard. 2009 [1887]. *I lauri senza fronde*. Tradotto da Alessandra Solito. Trieste: Asterios.

Eco, Umberto. 2013 [1962]. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Harvey, David. 2010 [1990]. *La crisi della modernità*. Tradotto da Maurizio Viezzi. Milano: Il Saggiatore.

Higdon, David Leon. 1992. "A First Census of the Circadian or One-Day Novel." *The Journal of Narrative Technique* 22, 1: 57-64.

Jameson, Fredric. 1990 [1981]. *L'inconscio politici: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*. Tradotto da Libero Sosio. Milano: Garzanti.

Jameson, Fredric. 2003 [2002]. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Tradotto da Barbara Gastaldello e Elena Marongiu. Firenze: Sansoni.

Jameson, Fredric. 2007 [1991]. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Tradotto da Massimiliano Manganelli. Milano: Fazi.

Kern, Stephen. 2007 [1983]. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Tradotto da Barnaba Maj. Bologna: Il Mulino.

Melville, Herman. 2020 [1857]. *L'uomo di fiducia*. Tradotto da Giuseppe Maugeri. Milano: Garzanti.

Nashawaty, Chris. 2003. "Prophet Statement." *Entertainment Weekly*.

Parrish, Timoty L. 2002. "Pynchon and DeLillo". In *Underwords: Perspectives on Don DeLillo's* Underworld, a cura di Joseph Dewey, Stephen G. Kellman, Irving Malin, 79-92. Newark: University of Delaware Press.

Randall, Bryony. 2016. "A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday." *New Literary History* 47, 4: 591-610.

Ricoeur, Paul. 1999 [1984]. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*. Tradotto da Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book.

Romanò, Nicola. 2015. "Tieni il tempo: una breve introduzione ai ritmi biologici." https://www.fondazioneveronesi.it/magazine/i-blog-della-fondazione/il-blog-di-airicerca/tieni-il-tempo-una-breve-introduzione-ai-ritmi-biologici (ultima consultazione: 16/09/2021).

Sheringham, Michael. 2006. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, Aaron. 2010. "Poetic Justice, Symmetry, and the Problem of the Postmodern in Don DeLillo's *Cosmopolis*." *GRAAT* On-Line issue 7: 238-252.

Solito, Alessandra, 2009. "Introduzione" in Dujardin 2009: 9-23.

Stevenson, Randall. 2018. *Reading the Times: Temporality and History in Twentieth-Century Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Weninger, Robert. 2009. "Days of Our Lives: The One-Day Novel as Homage à Joyce" in *Bloomsday 100: essays on* Ulysses, a cura di Morris Beja e Anne Fogarty, 190-210. Gainesville: University Press of Florida.

White, Siân. 2015. "*Ulysses*, the Poetics of Tragedy, and a New Mimesis." *Papers on Language & Literature* 51, 4: 334-372.

White, Siân. 2018. "The Dramatic Modern Novel." *Woolf Studies Annual* 24: 101-134.

Luca Diani ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica, culture letterarie europee, scienze linguistiche presso l'Università di Bologna, con una tesi in teoria della letteratura sotto la supervisione del professor Federico Bertoni. I suoi interessi si concentrano intorno alla teoria del romanzo, al rapporto tra letteratura e cinema, alla componente della nostalgia nelle narrazioni contemporanee.

statuS Quaestionis
language text culture

Ester Maurizi
Sapienza – University of Rome

Hidden Non-Progressiveness: US Women's Magazine *Good Housekeeping* During Wartime and Emancipation of Mass Media Content

Abstract

This article aims to investigate whether the US women's magazine *Good Housekeeping*, a massively popular publication, linguistically reflected a perceived emancipation of the WWII American woman's identity and role at home and in the workplace. Specifically, a corpus of articles appeared on the magazine between 1920 and 1949 will be analysed using Corpus Analysis and Critical Discourse Analysis to put to the test the theory that the 1940s texts are more emancipated or modern than those from the previous two decades. How do their Wartime linguistic strategies compare with those from the time of peace between the Wars? And how do they compare with the real, daily life in Wartime America, as reconstructed by historians?

1. *Introduction*

According to Thomas and Meriel Bloor, language is "a human social phenomenon, it develops and changes as people use it for social purposes" (Bloor T. and Bloor M. 2004, 228). The way we look at reality is influenced by our language and the way we use it. We are also partially conscious of this and therefore we might think we write and speak independently. Journalists and authors of content for mass media consumption have developed several linguistic strategies that can subtly influence not only our opinion of the society in which we live, but also the opinion we have of ourselves. These strategies aim at creating an Ideal Reader, through a representation of the ideal reader desired by the writer, or the representation of how the reader should be, hidden in the text. Readers might then unconsciously compare themselves to this Ideal Reader. Mass media content can be used to influence the reader into conforming into an iden-

tity, which can be a political identity, a national identity, or a gender identity: this is the Identity Construction. Popular magazines, in particular, might be considered innocuous, low brow reading material, but they have their own "particular ethos and ideologies [...] they can also reflect and construct cultural values" (McLoughlin 2000, XII).

This paper introduces a Corpus Analysis and a Critical Discourse Analysis of articles from the U.S. magazine *Good Housekeeping* from 1920 to 1949 and a comparison between the representation of American women in the time of peace between the two Wars and during Wartime, which will emerge from the linguistic analysis, and their actual daily life as reconstructed by historical sources.

The paper offers a general overview of what is the Gendered Language, followed by the methodology, which employs both a quantitative and qualitative analysis (respectively, via Corpus Analysis and CDA). Sections 4. and 5. Illustrate a diachronic study of the use of language related to gender in the magazine during the examined decades, and a necessary look into how the use of language in this kind of publication changes during Wartime. The following sections first analyse aspects of the examined Corpus followed by a comparison with the historical context of the time. The representation of housework, what kind of Ideal Reader the magazine is attempting to build and present to the Real Reader as a model, the work outside of the house, especially the factory, all are compared to the real life of Wartime American women, using excerpts from extensive work by historians and memory archives. The paper includes examples of media content to which the average American woman is subjected during Wartime, which is not part of the Corpus, or created by the magazine, but is contemporary and selected according to the similarity to *Good Housekeeping* content from the same years.

2. *Lakoff and the Gendered Language*

Language can be used to attempt a gender construction. There is a language commonly known as a more 'feminine' language that is taught to little girls, not innate, which is attributed to their gender by society. Robin T. Lakoff called it the 'women's speech' and made a comprehensive list of linguistic features that allow us to identify the 'women's speech'. According to Lakoff, a text written imitating the 'women's speech' implies that the text producer is

attempting a Gender Identity Construction, that is, building an Ideal Female Reader, an example of femininity to whom the writer wishes the reader will compare herself. The features of the 'women's speech' are:

- Vagueness: imprecise expressions like "such nice woolly jumpers..." or "not-quite"
- Emotional: as opposed to intellectual evaluation
- Intensifiers: like in "so grateful!"
- Diminutives
- Qualifiers: like in "a bit"
- Politeness
- Hedging: the use of hedges of various kinds.

Women's speech seems in general to contain more instances of "well", "y'know", "kinda", and so forth: words that convey the sense that the speaker is uncertain about what he (or she) is saying or cannot vouch for the accuracy of this statement. Another manifestation of the same thing is the use of "I guess" and "I think" professing declarations, or "I wonder" prefacing questions (Lakoff 2004, 79).

Identifying a gendered speech or a written text such as this, allows us to identify gender roles the way they are desired by the writer, and, in this context specifically, what the text producer considers an appropriate feminine behaviour. Using the Corpus Analysis to identify the 'women's speech' in a text and applying the Critical Discourse Analysis to the resulting data, allows us to create a profile of this 'ideal' person built by the writer.

3. Good Housekeeping*: the Corpus and the Methodology*

In this analysis we are specifically going to examine a corpus taken from the U.S. women's magazine *Good Housekeeping* and comprised of 548,860 tokens, 36,721 types, and 34,525 lemmas. All the texts are non-fictional items and have been taken from issues published between 1920 and 1949. This corpus can also be divided into sub-corpora by decades (1920, 1930s, 1940s) or by political and non-political content, that is, a first group of texts consisting of political articles, political editorials, columns on legislation, profiles of political figures; the second group consisting of articles and columns reporting on culture and

society, fashion, child-rearing, and housework. We will explore this corpus looking for linguistic variations in the magazine contents during Wartime, compared to the previous two decades, in order to look for a possible emancipation of the texts and the intents of the staff writing them. In the 1940s war propaganda was everywhere: shop windows, films, posters, advertisement, and magazines. Government's war propaganda was everywhere, and exhortations to participate to the war effort were echoed in the most popular publications, *Good Housekeeping* included. Unlike in the 1920s, women were asked to work outside of the house, take jobs in defence-related factories, which were lacking workforce, or work as nurses. Women were also invited to volunteer, buy War Bonds, donate blood, offer beds to travelling soldiers. At the same time, they were expected to work as homemakers, often in a household without a husband, deployed at the Front. Does this mean that the *Good Housekeeping* staff helped female readers to navigate wartime hardships, and give useful advice on how to reconcile the many duties requested to the citizens at the 'Home Front'? Or was the average writer of the magazine still very much preoccupied with building an ideal of femininity, as if it were a fundamental duty of the staff of a massively diffused publication targeting women? Do the texts of the corpus suggest an emancipation of a woman mainly identified by her work rather than her gender? An answer to these questions can be given through a linguistic analysis. The selected corpus will be first analysed with a data-based corpus analysis, using concordance software LancsBox. The software will be used to look primarily for the Raw Frequency of Lakoff's Words indicating an attempt at Gender Identity Construction, each decade represented by the same number of articles. Given that 'the same number of articles' does not mean 'the same number of words', we are also going to calculate the Normalised Frequency of the most frequent Lakoff's Words in the corpus.

The data resulting from the Corpus Analysis must then be interpreted using the Critical Discourse Analysis. In this case, we are looking to reconstruct the Ideal Reader that the text producers are creating for the readers, or what kind of exemplary woman emerges from the linguistic choices appearing in the texts, and in order to do so, Critical Discourse Analysis is fundamental, given that a software cannot give us that 'identikit' or the intentions of the staff, which can only be identified by a linguist. Finally, both data and this Ideal Reader we reconstruct, cannot be interpreted out of context. Critical Discourse Analysis is a vast interdisciplinary field, sharing interests with anthropology, sociology, ethnography, eth-

nomethodology, cognitive and social psychology, literary theory and philosophy of language and communication. Its methods, such as context analysis, observational and recording techniques, etc., are often shared with these disciplines, too. The reason why Critical Discourse Analysis is fundamental in linguistic studies, has been highlighted by Norman Fairclough:

> Language is widely misperceived as transparent, so that the social and ideological 'work' the language does in producing, reproducing, or transforming social structures, relations and identities is routinely 'overlooked'. Social analysts not uncommonly share the misperception of language as transparent, not recognizing that social analysis of this course entails going beyond this natural attitude towards language in order to reveal the precise mechanisms and modalities of the social and ideological work of language" (Fairclough 1992, 211).

For this analysis, in particular, it is fundamental to make a comparison between the reconstruction of Wartime everyday life provided by historians, and the representation of this life on the pages of *Good Housekeeping*, given that the magazine and its writers did not exist in a vacuum.

4. *Diachrony of the Gendered Language in* Good Housekeeping

The gendered language is massively used in the texts from the 1920s and the 1930s: it seems to be the predominant style, even for political contents. On *Good Housekeeping* in the 1920s we find extensive opinion pieces on unemployment and Congress legislation, while millions of American women are voting for the first time, women's suffrage having been introduced very recently. The Magazine features recurring contributors like Frances Parkinson Keyes, and her column "Letters from a Senator's Wife", reporting on political associations, of both men and women, and political conventions taking place in Washington. In the 1930s, as well, we find the extensive and detailed articles on elections and legislation, women's rights, profiles of presidents and their wives, pieces on the rising European dictatorships, and deaf-blind reporter Helen Keller interviewing royals abroad. The most frequent Lakoff's Words identifying the 'Women's Speech' on the *Good Housekeeping* Corpus are: such, little, so, fine, should, lovely, attractively, delicate, exquisitely, fancy, grace/graced/graceful/gracefully, in both the 1920s and the 1930s. But we also find: feminine, delightful/delightfully, gay, pretty, bridelike. In one of the examined 1940s articles,

banks are described as "flirtatious", while a woman cooking for her husband, a lieutenant, and other two soldiers who are temporarily living in her house, is tempting ("tempt") the officers with her food. However, the ultra-gendered language is drastically reduced in the 1940s (Fig. 1):

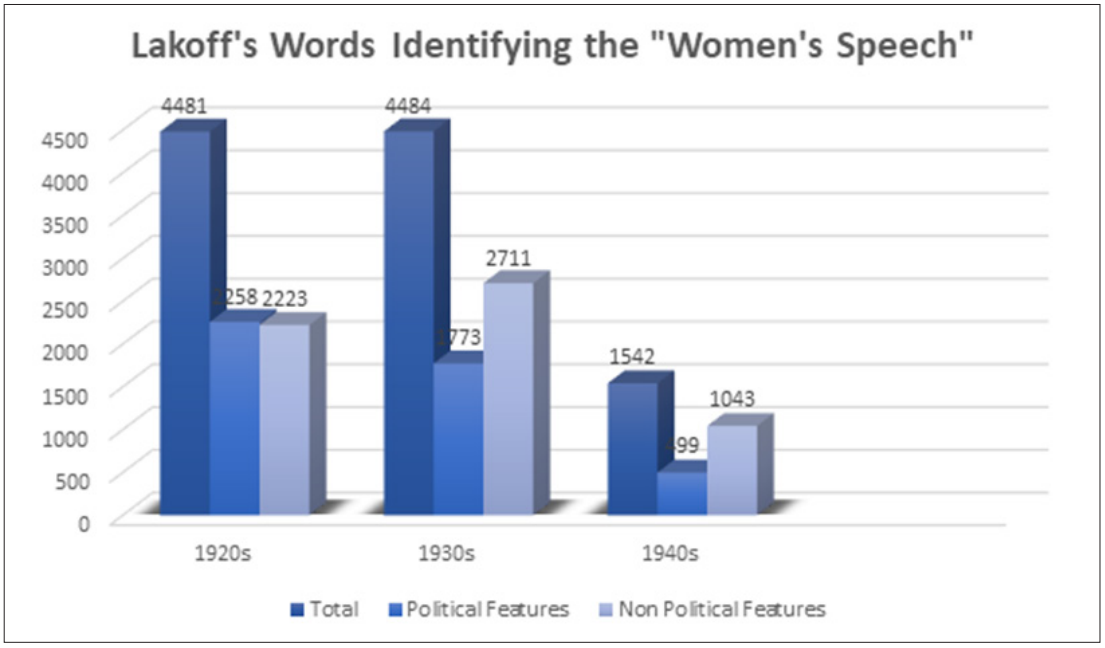


Fig. 1

The words in the corpus identifying a gendered language occur almost in the same number in the 1920s and 1930s (4,481 words, and 4,484 words, respectively), but dramatically drop in the 1940s (1,542).

We can verify this Raw Frequency by calculating the Normalised Frequency of these occurrences, for each decade. The Normalised Frequency is the Frequency per 10,000 words. So, the Normalised Frequency for the 1920s for example is: Raw Frequency (4,481) / Total number of words in the 1920s sub-corpus (231,025 Tokens) x 10,000 = Normalised Frequency in the 1920s sub-corpus. Therefore, we have:

4,481 / 231,025 x 10,000 = 193,96 for the 1920s.
4,484 / 226,927 x 10,000 = 197,59 for the 1930s.
1,542 / 89,536 x 10,000 = 172,22 for the 1940s.

We notice how the Normalised Frequency of the words of the 'women's speech' was getting higher in the 1930s, right before the War, and how the number drops during Wartime, even though the drop looks slightly less drastic.

From the data alone it looks as if the magazine's staff is not employing linguistic strategies aimed at building an hyperfeminine Ideal Reader. Without context, it might also look like the text producer decided to use a less gendered style, inclusive of a readership of any gender, instead of just women. This is why, even though Corpus Analysis is undoubtedly objective, while CDA is interpretive, the latter is necessary to understand the text in its context and to understand the goals of the author of said text.

As far as our corpus is concerned, the gendered language in the 1940s political columns is scarce, not because the language is more emancipated, but because *Good Housekeeping* significantly reduces the number of political columns and political opinion items during Wartime. There are fewer articles directly reporting on how the war is going, and most of these are personal experiences. The magazine's representation of everyday life in wartime, with its cheerful, upbeat articles from the 1940s, appears more and more unrealistic through the years. Even looking beyond the usual lexical choices and linguistics strategies made by the magazine's staff, when compared to the detailed social landscapes of the Great Depression painted in the 1920s and 1930s issues, and especially when it is compared to the products of historical research on the period, the magazine does not seem to give a fair representation of the decade's lifestyle in the United States. In fact, politics coverage and political opinion articles are drastically reduced, or are completely absent from some 1940s issues. The magazine features a political editorial for decades, until 1943 circa, when it becomes apolitical.

5. *Critical Discourse Analysis and Wartime "Advice"*

Looking for a semantic field of war in the 1940s non-political sub-corpus, and the words' frequency in the texts using LancsBox (Fig. 2) obviously we find that the most frequent word is war, but we also find words expressing civilians' extraordinary work for the Country, such as service, effort, and every form of the verb ration. Frequent are the expressions: war bride, war wives, war wedding.

War (31)	Suffer (10)	Nurse (6)
America (12)	Army (10)	French (6)
Death (11)	Service (9)	Stock (6)
Fight (10)	Battle (7)	Victim (6)
Europe (10)	Italy (7)	Escape (6)
Navy (10)	Resistance (7)	Ration/ed/ing (6)

Fig. 2

Therefore, expressions usually associated to the military are frequent in every item of the magazine, including articles about fashion, domesticity, children, cooking, weddings, etc. However *Good Housekeeping* also expects the reader to keep working towards certain social expectations. In the June 1943 issue, we find the article "Here Comes the War Bride", which opens as such:

> Whether it's because spur-of-the-moment marriages are so much in vogue or because lavishness is inappropriate to the times, elaborate wedding receptions are out until Victory. Instead, there are smaller, more intimate gatherings of relatives and friends who can be entertained simply and suitably – and just as delightfully – with refreshments easily prepared and served at home. Even so, a wedding is a gala occasion, and the food should be in keeping. We had this in mind when we planned the three after-the-ceremony collations suggested on page 84 (Marsh 1943, 82).

The lexicon of the article imitates military speech and uses military terms even to describe the decoration of a wedding cake. The Advisor introduces the problem ("elaborate wedding receptions are out until Victory", which sounds like an order given by a commander). The reassurance and requests of trust from the reader, by the author ("we had this in mind when we planned the three after-the-ceremony collations") are typical of this kind of problem-solution column. In the introduction we also notice another directive imitating the government's material for the media, typical of the time: even if bride and groom are not financially struggling, the gathering must be modest, because ostentation is inappropriate to the times ("lavishness is inappropriate to the times"), that is, it is supposedly offensive to the country fellows. The article describes at length all the elements of the banquet, from table clothing to recipes, which contain ingredients available among the rationed food; the text producer directly addresses the reader and future bride in the text of the recipes; therefore,

it is a given that the whole menu has to be cooked by the bride herself. The text produced notices that "spur-of-the-moment marriages are so much in vogue" and that "smaller, more intimate gatherings of relatives" nicer, as if these were choices only dictated by trends, style and fashion, instead probably by the circumstances. From this introduction, though, we can gather which these circumstances are. However, the bride has some inescapable duties: to organise a sober party; to cook the wedding menu; to serve it; to entertain the guests ("friends who can be entertained simply and suitably- and just as delightfully- with refreshments easily prepared and served at home").

Finally, that "spur-of-the-moment marriages are so much in vogue", really required an investigation into the historical context. The increase of spur-of-the-moment marriages is presented as "in vogue", as if suddenly getting married on a short notice was a fashionable thing. In the rest of the article no other explanation is provided. A spike in weddings being celebrated in the 1940s is due to the United States' Selective Service regulations.

> When Congress authorised what would become the World War Two draft in 1940, 65% of the 17 million men who registered received dependency deferments. This meant that fathers and married men without children would not be drafted. Many had rushed to the altar. Documents in the National Archives show that marriage rates for draft-aged young men jumped by 25% between 1940 and 1941. Birth rates similarly spiked. Congress eventually amended the law to allow only those dependents conceived or acquired by marriage or adoption before Pearl Harbor to guarantee a deferment. This change led the Selective Service to develop detailed policies about how to measure the approximate date of a baby's conception. A pregnancy started before December 7, 1941, would gain the new father at deferment, but those started after that date would not guarantee similar privilege (Rutenberg 2020).

In 1943 Montana's Senator Barton K. Wheeler, a local draft board member, vowed not to draft any father claiming: "I have said that no father in the United States should be called... until the slackers are taken out of the Government bureaus. Fathers should not be called until the slackers are taken out of the industries where they are hiding today" (Time magazine 1943), while senator Revercomb, a member of the military affairs committee, claimed that "if too many fathers are killed, we may have wolfpacks of children roaming the streets and highways" (Deseret News 1943). The War Department, however, needed more men, and there simply weren't enough who were not husbands or fathers to meet that need. By mid-1945, only 0.5% of men still held their dependency deferments. Ac-

cording to Rutenberg "It is true that almost 80% of American men born in the 1920s eventually served in the military during World War II and relatively few declared themselves as conscientious objectors or actively resisted the draft. But millions of men searched for legal ways to avoid qualifying for the draft in the first place" some of them with the help of women: "in mid-1942, an estimated 500,000 wives quit their war jobs in order to strengthen their husbands' claims to a dependency deferment." Rutenberg's judgement is harsh:

> Even during World War II, a moment of supposed unity and resolve to beat Nazi Germany and Imperial Japan, American men balked at the draft. While the lasting memory is of the "Greatest Generation" rushing to join up in the wake of the attack on Pearl Harbor, their willingness is more myth than reality (Rutenberg 2020).

The rush to get married, however, will forever be immortalised on the pages of *Good Housekeeping* as something "in vogue", almost romantic and without apparent explanation.

6. *Wartime Housework: Representation and Reality*

As we have seen, data analysis and Critical Discourse Analysis cannot be extrapolated from the historical context. This does not mean that the linguist analyses a corpus only to detect whether this may reflect some type of technical or ideological manipulation in varying contexts. A linguist can also perceive a change in use of language and society through linguistic variations. Critical Discourse Analysis combines critique of discourse and explanation of how it figures within and contributes to the existing social reality, as the basis for action to change that existing reality in particular respects. In the words of Norman Fairclough: "in CDA as I see it, being critical is not just identifying features and types of discourse which are open to criticisms of various sorts (e.g., are false, or manipulative), it is also asking: why is the discourse like this? In other words [...] being critical means looking for explanations." (Fairclough 1988, 7). A Wartime American woman in the 1940s was subjected to a series of government's messages which not only invited to apply for specific jobs, donate blood, time, and work, offer a guest room to soldiers, to not waste resources and electricity, to buy war bonds, and dealing with shortages of some materials (such as metal). US women were also invited to write to soldiers at the front and be careful of what they were saying in public.

Receiving letters from the front might have meant having information on the position or movements of the soldiers, and citizens were invited not to talk about them in public, in case spies were near, listening (Fig. 3). In the same years, the pages of *Good Housekeeping* start echoing the government's recommendations. The magazine's staff however also adds guidance on how to be more lady-like in these trying times. In a recurring item, similar to a satirical comics strip, illustrated and in rhyme, we find behaviour recommendations (Fig. 4), articles like "How to Behave in Hospital", and articles on how teenage girls should behave on a date. In every issue, the staff's content is accompanied by advertising content referring to the war, often promising that a product is helping to win the war or women's work is helping to win the war, or the occasional 'counter-propaganda' style of advert, evidently in response to propaganda content from the enemy, promptly used to advert a commercial product.

Fig. 3

While the pages of *Good Housekeeping* during the War presented a positive and light-hearted tone, historians reconstructed the actual daily life of working women during Wartime. Clearly *Good Housekeeping* content implies that the

expected role of a woman was also to be a proper homemaker, even if she was working outside of the house, therefore, in this paragraph, we will focus on that role. During Wartime there was a housing shortage, it was hard to find day-care for children, food was rationed, and people lived in fear of a possible attack by Japan on the West Coast.

Fig. 4

Kimberly A. Hall for the San Diego Historical Society conducted a series of oral interviews of women who lived in San Diego during the wartime era. The women were selected randomly and had different experiences. They were wives of aircraft workers and military men, as well as single young women. Many people were actually forced to live in cramped quarters (Pourade 1977, 8). Popular magazines suggested other alternatives and *Good Housekeeping* in particular suggested living in a barn (Draper 1943, 131). One of the interviewed women, Mary Jane Babcock, had to live in a garage after her marriage in 1942. "There weren't many places [available]", she recalls. Louise Johnston had a similar experience after her migration from Oklahoma to San Diego. She relocated because her husband obtained a job with Consolidated Aircraft Corporation. She explained, "I never saw such little apartments in my life. The bed was made into the floor, you couldn't move it." Many women followed military men to San Diego to say goodbye before they left for war.

The city was known as a "port of Navy wives." The women were viewed as a nuisance by the city because they were thought to use up space needed for defence workers. As Collier's Magazine put it, "San Diego wishes heartily that they'd all go back where they came from... they sleep everywhere" (Huntington Smith 1944, 15,75-76). With insufficient housing women slept in hotel lobbies, city parks, cars, and theatres. A building rush in San Diego lured construction workers who were forced to live in tents with their families. "Women were encouraged to have children, increasing their work. Only months before the United States declared war, the San Diego Union published an article entitled "Four Babies Needed in Each Family" (San Diego Union, 28 September 1941). That number was needed, the Union argued, to maintain the population. "In San Diego the birth rate rose from 18.49 per 1,000 in 1941 to 21.7 in 1945. Nationally, the population aged 5 and under grew 25% between 1940 and 1943" (Hall 1993).

Housekeeping was an endless challenge during the war. Women performed household tasks without adequate appliances. The production of washing machines, vacuum cleaners, sewing machines and other appliances stopped in February 1942. Many were expected to perform housekeeping chores of the 1940s using methods of the pre 1920s. Washing clothes by hand was commonplace. *Good Housekeeping* suggested: "wash often ... it lightens the work ... soak dirty clothes ... do not boil" (Kendall 1943, 111- 112). [...] Babcock had her name on a list to purchase [appliances] as many women did when production of appliances resumed in 1945 (Hall 1993).

The government rationed sugar, coffee, meat, and butter. Across America women were encouraged to grow food in their yards. Johnston used her rationing stamps to purchase everything possible, regardless of need. Babcock was solely responsible for fixing meals for herself and her child. While her child ate baby food, she improvised with cereal and tea made from reused tea bags "anything but a balanced diet."

Popular magazines were giving hints to women on conserving energy and materials. Ladies' Home Journal detailed instructions for women on "how to rinse, bleach, hang, and iron sheets to cause the least fabric stress." Dusting light bulbs was recommended. Dust, women learned, could cut light by 20%, so "many women dutifully dusted their light bulbs" (Weatherford 2009, 207-209). Hall is critical of the discrepancy between magazines' contents and suggestions, and the reality of the time:

> *Good Housekeeping* kept women informed with articles such as "Cleaning Your Aluminum Pots and Pans without Steel Wool." To deal with the metal of rationing, the article advised women to preserve their kitchen utensils and pots. Women were told to preserve their pots and pans by keeping stove temperatures low to "prevent burning and boiling over." "Fill them with water", the article suggested, "and...soak on the range [after use]...don't keep them jumbled together in a cupboard... they'll come tumbling out and be... damaged." After lengthy instructions on the use of pots and pans during wartime, women were informed that "to do the job right you'll need time and patience" (Kendall 1943, 138) apparently, the women's magazines were unaware of the work required to abide by this type of advice. More important things awaited" (Hall 1993).

Women solved the problems of food rationing by canning. However, the 15% rationing of steel, cut the availability of can lids. The rubber shortage further affected storing foods in jars. Harriet Daum recalls her mother canning fruit: "My mother worked real hard... She was always canning fruit... I always swore I would never... work as hard as she did."

Nationwide, films, shop windows, newspapers, and women's magazines put women under constant pressure to do something for the war effort. Many San Diego women were busily trying to do their share. Some took jobs while others did volunteer work.

"I was frightened to death all the time... afraid of a bomb... we had drills; we were under our desks more than we'd be sitting at the desks" remembered Johnson. Last but not least, most women did not know their husbands'

location during the war. A letter or a phone call from a loved one made a big difference in their lives. On the pages of *Good Housekeeping* soldiers are mentioned on every issue, and almost in every item, but they are never represented suffering or even fighting. For example, an August 1943 advert that appeared in the magazine represents the troops in their spare time and happy (Fig. 5).

Fig. 5

7. *Beauty is Patriotic: the Ideal Reader according to* Good Housekeeping *During the War*

The War Effort included keeping an attractive appearance. Amidst a shortage of cloth, numerous articles instructed women on how to make old clothing appear fashionable. The San Diego Union Encouraged women to maintain their looks and reported on women who pledged: "We resolve to be fragile and faintly perfumed… where weary men gather… to be diverted from the hard tasks of the day" (San Diego Union, 3 January 1942).

Hall describes these as "fantasies nearly impossible to fulfil." Despite the War, the San Diego Union instructed women to "Face it… always show a smiling face, learn to bear the unbearable." *Good Housekeeping* keeps the same tenor. In the June 1943 issue several pages are dedicated to beauty advice. Emblematic is the article "MEMOS from HOLLYWOOD", for which the staff recruits some of the most famous female celebrities of the time in order to show the readers how they maintain their looks. At this time female citizens have rationed resources for hygiene products and have been invited not to waste them. The celebrities tell, in a not particularly realistic way, how they maintain their looks with homemade products and tricks. This article looks like one of the most innocuous ones from *Good Housekeeping*, but it might be one of the most unrealistic. The header image is of Jane Wyman portrayed in her house. The text opens with "being simple" described as being fun: "In Hollywood they're having fun being simple and folksy. The lifted eyebrow – literally and figuratively – is out of style. They are dyeing their dresses but not their hair."

The item is written as a series of confidential suggestions. We are informed that these celebrities work as a nurse's aide, at a canteen, or do their own dishwashing, and that "they dislike a stagy makeup in private life." They take care of their own hair and makeup, and that their ideal hair is long and smooth: "few wear it short, and those because a picture requires a boyish look." Short hair is defined as "boyish" and, as we can see from the rest of the article, the aim is not just giving suggestions in times of resources' shortages, but also make women appear as feminine as possible, therefore short hair is somehow not feminine enough. The introduction closes with: "…when you ask what type of girl is most likely to succeed in Hollywood, they say, "the kind of girl everyone wants for a daughter." The text introdu-

ces very early the use of a deictic 'you' to create a more informal relationship between the text producer and the text interpreter, although the text producer does not make any reference to, or give any information on herself. In the text we find: "Maureen O'Hara says that back home in Ireland they always use rainwater for hair and skin because it is so soft. Her own wild rose skin is washed daily with mild soap..."

Expressions like "back home in Ireland" give a sense of familiarity to the person who's being described, O'Hara, but the description of the celebrities' physical appearance ("her own wild-rose skin" and later for Veronica lake: "her glorious Sheen") keep them at a certain 'distance', because they've been chosen here as a model for inspiration. All the products being recommended here are very simple, such as soap and water, lemon, butter... in this case, if we have to believe O'Hara, rainwater. Lakoff's words signalling the 'women's speech' are very evident in this text ("wild-rose skin", "so soft", ...). In another part of the text, we read:

> The picture at the left shows Alexis Smith, when as a 19-year-old college student, she was tapped for the screen. "The first thing they did to me was to make me look smooth. Because I wanted to look feminine, I had always run to fluff and curls, and the sleek hairdo did wonders for me. I learned to carry my height proudly. A tall girl can wear clothes unusually well."

"Tapped" (instead of chosen) gives the text a more informal style, it imitates more the spoken language than the written one. Indeed, then the article gives directly space to the quoted words of the actress speaking in first person. Smith informs us that she wanted to look "feminine" and that her best hairdo is the sleek one. Her height has to be carried ("carry my height") as if it were a burden, "proudly", and she found a silver lining: the way clothes look on her. This choice of lexicon inevitably implies that being tall is one of those characteristics that doesn't constitute what is canonically "feminine". The article follows with: "to look alive and interesting, there is nothing like having a deep interest in some outside pursuit, says Alexis. She is thrilled by music and ballet dancing [...] but if you want to cook, by all means cook."

We undoubtedly find a gendered language when we see that the text producer instead of writing something like "she likes" would rather write an Intensifier ("she is thrilled"). Veronica Lake is obviously invited to talk about her hair: "My pet treatment is out for the duration" she says, "I've been

using salted butter instead of the oils generally used for the scalp and hair." [...] For that glorious sheen she uses lemons. [...] Veronica always brushes, never combs her hair, because a comb leaves marks, and she likes her mop sleek and shiny."

All the sentences in an active form provide a decisive tone to Lake, and that ironic "mop" instead of 'hair' seems directed to the younger readers. We find the 'women's speech' again ("pet treatment"; "glorious sheen"). It is clear that this article does not propose a commercial product, not directly at least. A magazine's content can sometimes be dictated by advertisers, but here what is being proposed is an entire way of being. When we identify the Ideal Reader, we realise that the Text Producer has created a meticulous Gender Identity Construction, and more specifically a Femininity Construction, according to the staff's standards. From this text we extrapolate everything that is 'feminine': simple, dyeing their dresses, long/sleek hair, the kind of girl everyone wants for a daughter, wild-rose skin, looking alive and interesting, interest in some outside pursuit, cook, [even] when she is in a hurry she [has a method to apply her lipstick] and get perfect results, look wholesome and unaffected, work at a canteen, work as a nurse's aide, do your own dishwashing. We also find the apparently non-feminine (or inappropriate at this time) characteristics: dyeing their hair, stagy make up, short hair, height / tall girl, athlete muscles. All the interviewees speak with what we may call a feminine language, benefiting the intents of the article. Veronica Lake in particular had a distinctive hairdo (long, sleek hair, covering one eye), imitated by many American girls. Some factory workers wore their hair down in the factories, peekaboo style. Reportedly, their drooping locks began to present a safety issue. The U.S. government asked Lake not to wear her hair down for the duration of the War and she obliged. Lake illustrated the danger of loose hair for female factory workers, with her hair entangled in machinery, for LIFE magazine (Fig. 6), then she appeared in a public service announcement video, "Safety Styles", in which she urged women to follow her example. At the end of the video, the announcer says that, with her new updo, Veronica Lake's "hair is out of the way and combed in a simple and becoming fashion." When we examine the texts of *Good Housekeeping* in the 1940s, we still find linguistic strategies used to attempt a Gender Identity Construction. Furthermore, we find that the reader is subjected to several linguistic strategies (National Identity Construction, Gender Identity Construction, an Identity Construction instrumental to advertising) at the same time, even in the same article.

Fig. 6

8. *The Factory: Representation and Reality*

Looking at Government-backed media content like the video and photoshoot featuring Veronica Lake, one has the impression that women working in factories were risking their lives because of their vanity, and that tying up their hair was all that was needed to be safe. The Government itself seemed preoccupied with 'femininity'. Since December 1941, when the United States entered the War, more workers were needed in essential factories:

> Public pronouncements about the war exhorted women to do their duty to defeat Hitler, to be the "soldierettes" of the home front by doing the work needed to build war materiel, regardless of its potential danger or its "unfemininess." In contrast to earlier efforts to keep women away from adverse working conditions, employment managers during World War II clearly expected more from women. "Women should be told what to expect," declared a Tennessee supervisor, and should not be allowed to quit or be absent due to dirty, noisy, wet, dusty, or poorly ventilated conditions. The War Manpower Commission de-emphasized the physical differences between men and women and pointed to European women, particularly Germans, who successfully performed "an almost limitless number of jobs, many of which require [d] considerable physical exertion (Hepler 1998, 693).

Legislation on hiring, recruiting, and health and safety, was revised several times during this period. for both men and women, the factories of the 1940s simply weren't safe workplaces, and there was no Victory Roll that could help:

> The temporary easing of restrictions did not coincide with the elimination of workplace hazards. On the contrary, the expansion of production increased the likelihood of injury or illness. The introduction of new materials and processes, a larger proportion of unskilled workers, and greater exposure to existing chemical hazards because of increased hours all made the workplace more dangerous (Hepler 1998, 695).

Still, the government and many employers maintained a discourse, supported by anecdotes or by nothing at all, implying that the reason for skyrocketing accidents in the factories was due to 'femininity', for both men and women:

> Insurance executives predicted that accident rates would be higher because these women lacked experience, not because they were women. However, the training of women workers often followed traditional gender assumptions by suggesting that women's concern with femininity risked the safety of male workers: employers wanted "gals" to look like "guys." Women received training that firmly reminded them to hide their bodies. Accompanying new female hires on a plant tour, a manager at a West Coast aircraft company reportedly pointed out a man working on a drill press who had lost three fingers when he became "distracted" by one woman's inappropriately feminine work "costume." Whether or not this story is true, the fact is that many managers remained unconvinced that men and women could safely work in the same space and believed that only the "defeminization" of women workers would make the workplace safe for everyone." The National Safety Council sent messages about the danger of "loose flowing hair", while Secretary of Labor Frances Perkins warned women claimed she was more concerned about reports of accidents wearing high-heeled shoes. Other employers believed women responded well to safety regulations and that they had "natural cautiousness" (Ibid. 695).

So far, it is evident that these are narratives created by the Government, media, and employers. If we get nearer the workers' perspective, the discourse is slightly different: Juanita Loveless, a welder at Vega Aircraft in California, recalled that many of her female co-workers had no problem cutting their hair short (Gluck 1988, n. 12, 136); at the Todd Shipyards women rejected the more feminine working shoes they had been given, because they had no steel toe or shank, declaring: "We want steel toes like the men'' (Herrick 1943, n. 24 33). Drawing on women's own attitudes toward equality, managers said

they wanted women who were "loath to complain, to act the cry baby, or to do anything that would bring discredit to their sex" (Varney, 1944, 13: 122-124). These references to equality did not work as deterrents when women workers started requesting safer working conditions which included poisonous vapours. "At a Bath Iron Works prefabricating plant in Brunswick, Maine, women used asbestos to wrap pipes; they also sewed "tea-cozy"-like asbestos pads to fit over valves" (Occupational Analysis, Bath Iron Works, n. 41, qtd. in Hepler 1998). reports that by 1940 the connection between asbestos and lung cancer had attracted the attention of the Public Health Service, but asbestos manufacturers largely controlled the epidemiological data, which they did not generally make available to workers, male or female. Finally, physicians and industrial physicians had innumerable and contradicting points of view on the wave of female workforce and their physical abilities. What is certain is that many American women lost their newfound jobs at the end of the war. Hepler claims that women "began to lose defence-related jobs even before the war ended."

9. *Rosie: Imitation, Iconography and Misconception*

Imitation is a widespread linguistic strategy in mass media: a text producer writes imitating the speech or perceived speech of the potential reader. In the 1940s however, a working woman, and a potential reader of *Good Housekeeping*, is subjected to imitation strategy by both the Government, via War Propaganda, and private companies. Popular culture content is imitated, linguistically and visually, by propaganda content. And, in turn, propaganda content might become popular culture again. Emblematic is the Rosie the Riveter poster. Private companies created propaganda posters very similar to the ones created by the US Government's War Production Board, and this poster is one of them. "Rosie" is not just a linguistic imitation strategy, but also an imitation of iconographic content, which was lifted from popular culture, re-elaborated by a private company and then again re-appropriated by popular culture. Rosie the Riveter and her slogan "We Can Do It!" will forever personify World War II working women, and many still today think she actually existed. The truth is the first "Rosie" is an imaginary girl mentioned in a very popular 1942 song by Redd Evans

and John Jacob Loebb, "Rosie the Riveter": "All day long / whether rain or shine / she's part of the assembly line / she's making history / working for victory / Rosie the Riveter..." American painter and illustrator Norman Rockwell was inspired by the popularity of the song for his 1943 cover of the Saturday Evening Post, in which Rockwell gives Rosie a face, and portrays her with many patriotic details: on that cover Rosie is an imitation of the pose of the prophet Isaiah (God's strong right arm) as he is represented in the Sistine Chapel. She is resting her arms on a lunchbox; her blue overalls are adorned with badges and buttons: a Red Cross blood donor button, a white "V for Victory" button, a Blue Star Mothers pin, an Army-Navy E Service production award pin, two bronze civilian service awards, and her personal identity badge, and she has a copy of Adolf Hitler's Mein Kampf under her feet. The woman who posed for the image was a 19-years-old phone operator, Mary Doyle Keefe (Fig. 7).

Fig. 7

During the same year, J. Howard Miller created the "We Can Do It!" poster for Westinghouse Electric, a private factory, to lift female workers' morale (Fig. 8).

Fig. 8

The poster did not circulate outside that workplace during the war: it was strictly internal to Westinghouse Electric and Manufacturing Company, which displayed it in factories from February 15 to 28, 1943:

> [Miller's] image during the war years was nearly unknown beyond the Westinghouse factories, where wartime security ensured that its audience was limited to workers and management. Only since the mid-1980s has Miller's image gained worldwide fame. [...] The earliest reproduction [of the poster] that we have found in the post war years is in a 1982 Washington Post Magazine article that discussed poster reproductions then available from the National Archives. The poster recurred in a 1985 U.S. News and World Report article by Stuart Powell (Kimble and Olson 2006, 536).

In the following decades innumerable misconceptions and urban legends emerged about the poster, and several women claimed to have posed for the portrait. Miller's depiction of Rosie has mistakenly become an empowering symbol for women. Miller has created a series of similar posters, many of them featuring that Inclusive "We", and each of these prints sends a non-realistic image of women's beauty, with some of Miller's female depictions showing similarities with the voluptuous characters of the artist Alberto Vargas and his

so-called "Vargas Girls." Especially considering the dirty and dangerous conditions of the ammunition factories, Miller's posters convey a fictitious perspective on women and their relationship to family and workplace. Kimble and Olson also extensively dispute the poster as a message of emancipation not just for women but for all the workers:

Widespread misconceptions concerning the "We Can Do It!" poster obfuscate the complex, mixed messages its original audience in all likelihood received during the war. The misconceptions also disguise the multifaceted and sometimes entwined motivations of women already working at the Westinghouse factories in 1943. But simply put, it is easy to look back more than 60 years later and see empowering qualities in Miller's poster. However, the poster's original audiences [both men and women] would not have received Rosie's empowerment in such an unequivocal fashion. [...] Moreover, [...] factory workers would have been familiar with the social functions of the ingroup ritualistic gesture displayed in the poster since it was already a commonplace performance at the East Pittsburgh factory with idiomatic community building qualities. [...] Rosie's "we" was constitutive in that it addressed specific time- and place-bound audiences, constructing them as a team with a distinctive company identification and mission in the war effort – and rhetorically differentiating them from other potential groups such as non-workers and workers for other organizations. Moreover, by addressing workers as "we" the pronoun obfuscated and sharp controversies within labor over communism, red-baiting, discrimination and other heartfelt sources of divisiveness" (Kimble and Olson 2006, 449-550).

Misconceptions aside, it is an example of how both private and state propaganda use content that is already popular and imitate it. *Good Housekeeping*, popular magazines and all the advertising agencies make no exception. American women did not exactly see a financial emancipation in jobs that were underpaid or paid less than their male colleagues and those who were mothers were still expected to be homemakers. Most female workers were single women, not women with a family:

By 1943, San Diego defense plants employed 107,000 people. The need for workers opened job opportunities for women, as in the case of "Rosie the Riveter." However, this experience was not the norm for women during World War II. Homemakers and those who followed a traditional female role also experienced great changes. The expected role of a woman in the 1940s was to create a comfortable home for her husband and properly raise the children. The majority of women upheld these expectations during the Second World War. In 1942, there were 28 million homemakers in the United States. At the war's peak 23% of the labor force consisted of married women. In San Diego, the employment of women

aircraft workers did not exceed 40% of local aircraft employment. This refutes the popular image of "Rosie the Riveter (Hall 1993).

Still, "at the peak of the wartime industrial production, some 2 million women worked in war-related industries." (Randle 2020).

10. *Conclusions*

Discrepancy between Ideal Reader and Real Reader, the former reconstructed using Critical Discourse Analysis of the examined texts, the latter reconstructed by historians, on the pages of *Good Housekeeping* is nothing new. It existed at least since World War I, even though that period is not part of this analysis. However, with the development of a more pervasive propaganda content, and possibly more media content reaching the population (via cinema and TV), the discrepancy appears to be wider. A female U.S. citizen is surrounded by propaganda messages everywhere, on every medium, with *Good Housekeeping* echoing those messages. What should have been practical suggestions and advice on how to navigate the emergencies, the shortages, and how to participate in the War Effort, hides a Gender Construction aimed at building a specific kind of 'femininity', established well before the author starts writing an article, because it is part of his / her values. Applying CDA on the pages of *Good Housekeeping* it appears that the goal of the texts is to make the working women stay 'feminine'. Contradictingly, factory managers and Government offices worry about femininity being a source of potential problems for the workplace's health and safety, and for the production regime. While historians reconstructed objective problems arising from unsafe working conditions, at the time it was suggested that a concurring problem was being more or less woman-like, despite the vagueness of this expression. Corpus Analysis, which might look more objective, being based on data and statistics, signals fewer Lakoff's Words of the 'Women's speech', and therefore a less hyperfeminine or stereotyped standard of writing style, in *Good Housekeeping* texts from the 1940s. And yet, Critical Discourse Analysis, for all the warnings of subjectivity given by Fairclough, allows the linguist to bring to the surface an underlying attempt at Gender Identity Construction, which renders the text no more emancipated than the articles of the previous twenty years. The reader might

think that the Gendered Language becomes less gendered through time, because the stereotyped, almost childish, characteristics of the "women's speech" highlighted by Lakoff, are fewer and fewer as the time passes. However, when we look beyond the surface, and reconstruct the Ideal Reader through the CDA, and what exactly the writer wants from the real reader, that is, the function of the language, we cannot speak of an evident diachronic progressivism. Not only were women's roles in mass society constantly changing, at the time, but conflicting descriptions of being a woman were given by different magazines, as well as other media. According to Nancy Walker "magazines sometimes celebrated a woman's primary role as a homemaker and at other times subverted that ideology" (Walker 2000). Therefore, different women's magazines during one time period may have been targeting different groups of women such as mothers, singles, or career women. This time period, from the 1920s (a decade in which U.S. women were voting in a presidential election for the first time) to Wartime, is generally perceived, and often represented, as a period of social or economic emancipation for American women. However, this perception might be re-evaluated after a linguistic analysis of the material produced by mass media at the time and after setting said material against a realistic historical background.

Bibliography

Bloor, Thomas, and Bloor, Meriel. 2004. *The Functional Analysis of English*. UK: Hodder.

Draper, Dorothy. 1943. "No House? Why Not a Barn!" *Good Housekeeping*. June 1943.

Fairclough, Norman. 1989. *Language and Power*. Harlow: Longman.

Gluck, Sherna Berger. 1988. *Rosie the riveter revisited: Women, the war, and social change*. Boston: Twayne of G. K. Hall.

Cornell University. "Good Housekeeping Digital Collection." https://digital.library.cornell.edu/catalog/hearth6417403#1920 (accessed: May 23, 2022).

Hall, Kimberly. A., 1993. "Women in Wartime, the San Diego Experience 1941-1945." *The Journal of San Diego History, San Diego Historical Society Quarterly* 39, 4 https://sandiegohistory.org/journal/1993/october/women-3/ (accessed: May 23, 2022)

Hepler, Allison L. "'And We Want Steel Toes Like the Men': Gender and Occupational Health during World War II." *Bulletin of the History of Medicine* 72, 4 (1998): 689–713. http://www.jstor.org/stable/44445133 (accessed: May 23, 2022).

Herrick, Elinore. 1943. "With Women at Work, the Factory Changes." *New York Times Magazine* 34, January 24, 1943.

Huntington Smith, Helena. 1944. "Port of Navy Wives." *Collier's Magazine*, 20 February 1994.

Kendall, Helen W. 1943. "Cleaning Your Aluminum Pots and Pans without Steel Wool." *Good Housekeeping*, June 1943.

Kimble, J. J., & Olson, L. C. 2006. "Visual Rhetoric Representing Rosie the Riveter: Myth and Misconception in J. Howard Miller's "We Can Do It!" Poster." *Rhetoric and Public Affairs* 9, 4, Winter 2006.

Lakoff, Robin T., edited by Bucholtz, M. 2004. *Language and Woman's Place, Text and Commentaries*, Revised and Expanded Edition, UK: Oxford University Press.

Marsh, Dorothy. 1943. "Here Comes the War Bride." *Good Housekeeping*, June 1943.

McLoughlin, Linda. 2000. *The Language of Magazines*, New York: Routledge.

Murrin, Ruth. 1943. "Memos From Hollywood." *Good Housekeeping*, June 1943.

Pourade, Richard F. 1977. *City of the Dream: 1940-1970. The History of San Diego*. San Diego: Copley Press.

Randle, Aaron. "'Black Rosies': The Forgotten African American Heroines of the WWII Homefront." History.com. A&E Television Networks. https://www.history.com/news/black-rosie-the-riveters-wwii-homefront-great-migration. (accessed: May 23, 2022).

Rutenberg, Amy. 2020. "Worrying about Being Drafted Doesn't Make You a Disloyal American." https://nationalinterest.org. (accessed: May 23, 2022).

Varney, William H. 1944. "Medical Management of Complaints of Women in the Explosives Industry." *Industrial Medicine* 13, 2: 122-124.

Walker, Nancy. 2000. *Shaping Our Mothers' World: American Women's Magazines*. Jackson: University of Mississippi.

Weatherford, Doris. 2008. *American Women and World War II*. Edison, NJ: Castle Books.

Ester Maurizi is a PhD Candidate in Studies in English Studies, Literatures, Cultures, Language, and Translation, Department of European, American and Intercultural Studies of Sapienza – University of Rome. Her main research areas include Linguistics and Translation. She is a member of AIA (Italian Association for English Studies) and published *Aspects of Linguistic Taboo in the Indo-European* (in Italian, Società Editrice Dante Alighieri, 2018) and a review on "Pullen, A., Helin, J., & Harding, N. (Eds.) *Writing Differently, Dialogues in Critical Management Studies*, Vol. 4. Bingley, UK: Emerald (2020), pp. 240." (*Discourses on Culture*, 2022). She authored the dissertation *Critical Discourse Analysis and Identity Construction in the U.S. Magazine* Good Housekeeping *From the 1920s to the 1940s* in a joint PhD program with the University of Silesia in Katowice, Poland.

statuS Quaestionis
language text culture

Valentina Rapetti
Università degli Studi della Tuscia

Desdemona di Toni Morrison e Rokia Traoré e il teatro della diaspora africana

Abstract

Desdemona (2012), a theatre adaptation of *Othello* with texts by African American writer Toni Morrison and music and lyrics by Malian singer-songwriter Rokia Traoré, has been interpreted as a feminist revision of the Shakespearean tragedy it springs from. Starting with a reflection on the transnational, transcultural and transmedial nature of its theatre production, whose staging involved artists from different geographical locations implicated in the phenomenon of the Black diaspora, this article moves on to discuss *Desdemona* as a work in which some dramaturgical and performance practices ascribable to radical and materialist feminism coexist with themes, figures and forms of African diaspora theatre, a distinctively ritual artistic expression aimed at evoking the persistence of African spiritual and cultural retentions in Black diasporic communities. In *Desdemona,* the revision of *Othello* originates from the textual, visual and acoustic materialization of an African presence manifesting itself through a black woman whose words, voice and body encourage a collective meditation on the material, symbolic, and aesthetic legacy of colonialism and slavery.

1. *Introduzione*

Desdemona (2012), opera teatrale diretta dal regista statunitense Peter Sellars, con testi della scrittrice afroamericana Toni Morrison e musiche della cantautrice maliana Rokia Traoré, è stata accolta dalla critica teatrale e accademica come una revisione[1] femminista di *Othello*, la tragedia shake-

1 Il termine 'revisione' è qui usato nell'accezione conferitagli da Adrienne Rich: "Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. [...]

spearianа cui si ispira. Dalla rassegna integrale delle recensioni[2] e della letteratura critica[3] emerge un consenso unanime sul fatto che l'opera esprima le due forze complementari dell'estetica femminista, vale a dire una spinta decostruzionista mirata a svelare le ideologie sottese a modalità di rappresentazione tradizionali e una costruttivista che propone alternative ai testi canonici, o ai modi in cui questi sono stati interpretati in chiave androcentrica. Alcuni saggi mettono in luce il rapporto che *Desdemona* intrattiene con elaborazioni teoriche di attiviste, filosofe e scrittrici americane bianche o afroamericane;[4] tuttavia, nessun contributo offre un'analisi dell'impianto drammaturgico e spettacolare dell'opera orientata dagli studi sulle poetiche e le pratiche femministe nel teatro occidentale del secondo Novecento, né riconduce specifici elementi tematici e formali di *Desdemona* a un'estetica teatrale di matrice diasporica.

A partire da una riflessione sulla natura transnazionale, transculturale e transmediale dell'opera, che nella sua realizzazione scenica ha visto coinvolti artisti provenienti da diverse località geografiche toccate dal fenomeno della diaspora nera, questo articolo propone una lettura di *Desdemona* come produzione teatrale in cui alcune pratiche drammaturgiche e performative elaborate nell'ambito del femminismo radicale e materialista si intrecciano a temi, figure e forme propri di quello che la studiosa Sandra Richards ha definito "African Diaspora Drama" (2013), un'espressione artistica dal carattere fortemente rituale volta a evocare la persistenza di elementi spirituali e culturali legati all'Africa nei territori abitati dalle comunità diasporiche nere. In *Desdemona*, la revisione di *Othello* si compie tramite la materializzazione testuale, acustica e visiva di una presenza femminile e africana che nell'ipotesto shakespeariano risulta occultata e rimossa, ma che nell'opera teatrale di Morrison, Sellars e Traoré torna

---

We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us" (Rich 1979 [1971], 35).

2 Si vedano Brokaw 2012, Cornwell 2015, Denselow 2012, Dow 2015, Sciolino 2011, Swed 2011, Vivan 2011, Zinoman 2011.

3 Si vedano Carney 2014 e 2022, Chambers 2016, Cucarella-Ramón 2017, Erickson 2013, Guarracino 2015, Iyengar 2016, Kitts 2014, Li 2015, Thompson 2016.

4 Per una lettura di *Desdemona* mediata dalla nozione di revisione di Rich (1979 [1971]) e dagli studi femministi sul canone shakespeariano condotti da donne bianche si vedano, rispettivamente, Erickson 2013 e Carney 2014. Per analisi informate da diversi orientamenti del femminismo nero, si vedano Cucarella-Ramón 2017, Iyengar 2016 e Thompson 2016.

a manifestarsi attraverso le parole, la voce e il corpo di una donna nera, la cui comparsa sollecita una meditazione collettiva sull'eredità materiale e simbolica del colonialismo, della tratta atlantica e dello schiavismo.

2. *Una produzione teatrale globale*

Nella primavera del 1996, Morrison invita Sellars a condurre un laboratorio teatrale per l'Atelier della Princeton University, un programma di residenze da lei ideato e coordinato al fine di integrare attività didattica, ricerca e pratica artistica.[5] Durante un pasto condiviso in una pausa di lavoro, Sellars e Morrison iniziano a discutere di *Othello*. Lui ritiene che si tratti di una tragedia difettosa, urticante, approssimativa nella sua rappresentazione della mascolinità nera; confessa all'amica che metterla in scena alla fine del ventesimo secolo sarebbe un'impresa frustrante, poiché bisognerebbe tenere e rendere conto di come il colonialismo e l'imperialismo hanno distorto l'immagine dell'Africa, degli africani e degli afrodiscendenti attraverso la produzione e la riproduzione di immagini stereotipate della nerezza di cui il Moro di Venezia rappresenta un emblema. Lei ribatte che *Othello* è tra le opere più raffinate e attuali scritte da Shakespeare e trascorre le successive quattro ore a dimostrare, citando a memoria dal testo, che quella tragedia contiene delle informazioni importanti sulla costruzione della bianchezza e sulla capacità dei sistemi egemonici di manipolare i sentimenti umani più profondi.[6] Dal confronto tra i due nasce una sfida creativa: Sellars accetta di dirigere una versione integrale di *Othello*, a patto che Morrison si impegni a scriverne una sua personale revisione. Tredici anni più

5 Nel 1991, su commissione della Carnegie Hall di New York, Morrison scrive i testi per *Honey and Rue*, un ciclo di canzoni creato dal compositore tedesco americano André Previn per la soprano afroamericana Kathleen Battle. Da questa esperienza, Morrison trae ispirazione per fondare il Princeton Atelier, un programma didattico che ancora oggi propone seminari e laboratori intensivi in cui gruppi di studenti lavorano a stretto contatto con artisti di diverse provenienze a un progetto creativo. Il laboratorio condotto da Sellars nel 1996 verteva sull'opera *The Peony Pavilion* (1598) dello scrittore cinese Tan Xianzu.

6 Il 27 ottobre 2011, durante un incontro col pubblico tenutosi in occasione delle repliche di *Desdemona* presso la University of California, Berkeley, Sellars racconta: "I remember particularly from that day that she [Morrison] said 'Being in America today, it's not that they kill what you love, it's that they convince you to kill it'" (Sellars 2011).

tardi, nel 2009, il regista mantiene la promessa con un allestimento per il Wiener Festwochen[7] volto a riflettere le tensioni razziali che percorrono gli Stati Uniti nel contesto della prima Presidenza Obama; Morrison, intanto, inizia a lavorare a *Desdemona*.

Si tratta del terzo progetto teatrale della sua carriera dopo *Dreaming Emmett*, testo del 1986 ispirato al linciaggio di Emmett Till,[8] e *Margaret Garner*,[9] opera lirica del 2005 basata sulle vicende della schiava eponima già raccontate nel romanzo *Beloved* (1987). Non è dunque la prima volta che Morrison prende parte a un processo creativo collettivo che prevede l'integrazione di scrittura testuale e scenica; tuttavia, la collaborazione con Traoré, coinvolta nel progetto

7 Dopo il debutto viennese, lo spettacolo va in scena nella città di Bochum, in Germania, per poi approdare a New York nel settembre del 2009. Per il suo *Othello*, coprodotto dai newyorchesi Public Theater e LAByrinth Theater, Sellars forma una compagnia multirazziale composta da Julian Acosta (Roderigo), Gaius Charles (Duca di Venezia), Jessica Chastain (Desdemona), Liza Colón-Zayas (Emilia), Saidah Arrika Ekulona (Bianca/Montano), Philip Seymour Hoffman (Iago), LeRoy McClain (Cassio) e John Ortiz (Othello). Il coinvolgimento di attori di diverse razze ed etnie è motivato dalla volontà di complicare la dicotomia bianchezza/nerezza della tragedia shakespeariana per mostrare le molteplici sfumature che il razzismo sistemico continuava ad assumere nella cosiddetta America post-razziale.

8 Emmett Louis Till (1941-1955), un adolescente afroamericano di Chicago, fu linciato a Money, Mississippi, dal marito e dal cognato di Carolyn Bryant, una ventunenne bianca che riferì di essere stata oggetto di apprezzamenti sessuali da parte di Till mentre lavorava nel proprio emporio. Mamie Till Bradley, la madre di Till, insistette affinché i funerali avvenissero a bara aperta, in modo che la violenza inferta sul corpo del figlio fosse visibile. Oggi, per volere della famiglia, la bara è esposta presso il National Museum of African American History and Culture di Washington. L'inedito *Dreaming Emmett* fu commissionato a Morrison dal New York State Writers Institute at SUNY, Albany, e debuttò il 5 gennaio 1986 al Market Theater di Albany, New York, per la regia di Gilbert Moses. Morrison non apprezzò la produzione e ritirò tutte le copie del testo e le videoregistrazioni dello spettacolo, che successivamente andarono perdute nell'incendio che distrusse la sua casa nel 1993. Secondo la testimonianza del regista Clinton Turner Davis, l'unica copia a salvarsi dalle fiamme fu quella in suo possesso, che gli era stata affidata dalla stessa Morrison e che lui provvide a farle pervenire in seguito all'incendio.

9 *Margaret Garner* è un'opera in due atti composta da Richard Danielpour, con libretto di Morrison. Commissionata dal Michigan Opera Theater, dalla Cincinnati Opera e da Opera Philadelphia, debuttò il 7 maggio 2005 alla Detroit Opera House di Detroit, Michigan, con la soprano Denyce Graves nel ruolo della protagonista eponima.

da Sellars in qualità di compositrice e performer,[10] rappresenta una novità assoluta. Se il quarantennale percorso artistico di Sellars[11] è segnato sin dagli esordi da contaminazioni transculturali e coproduzioni transnazionali, per Morrison – ormai quasi ottantenne, nove romanzi e un Premio Nobel alle spalle – si tratta della prima collaborazione con un'artista africana; un'esperienza inedita, che comporta la condivisione della funzione autoriale. Nella visione di Sellars, infatti, il testo di Morrison e i brani di Traoré avranno lo stesso peso nell'economia dello spettacolo e non dovranno essere composti in modo autonomo e isolato, bensì nascere da una conversazione creativa tra la scrittrice e la musicista. Dopo un primo incontro a New York, dunque, tra le due inizia un fitto scambio di e-mail; dagli Stati Uniti, Morrison invia stralci di dialoghi e monologhi, ai quali Traoré risponde dal Mali con arrangiamenti musicali in formato mp3. Tale interazione riflette un intento di decostruzione del canone e di demistificazione del principio dell'autore[12] sviluppato su più livelli e secondo una dinamica circolare di *call and response* che si articola tra una sponda e l'altra dell'Atlantico. Da una parte, Morrison è impegnata in un atto di riscrittura dal carattere postcoloniale diretto alla figura iconica di Shakespeare; dall'altra, Traoré si cimenta in un controcanto rivolto tanto a Shakespeare quanto a Morrison. Nel loro dialogo si concretizza una modalità orizzontale e condivisa di scrittura teatrale che destabilizza diverse forme di egemonia culturale e discorsiva: la prima e più riconoscibile è rappresentata dal canone occidentale, nel quale Shakespeare occupa una posizione dominante; la seconda, più recente e più pervasiva rispetto alla costruzione della nerezza, è quella esercitata dal canone afroamericano, la cui capacità di circolazione su scala globale ha contribuito a consolidare e accrescere il capitale culturale dell'opera di Morrison, sia dentro sia fuori dai confini nazionali. Il fatto che la scrittrice rinunci alla solitudine che ha caratterizzato

10 Nel 2006, in occasione delle celebrazioni per il duecentocinquantesimo anniversario della nascita di Wolfgang Amadeus Mozart, Sellars aveva invitato Traoré a partecipare al New Crowned Hope Festival di Vienna. L'artista maliana aveva realizzato *Wati*, uno spettacolo musicale dal carattere sincretico in cui il celebre compositore austriaco figurava come un *griot* alla corte duecentesca dell'imperatore del Mali Soundiata Keita. Per un profilo biografico e artistico di Traoré, si veda Rapetti 2020c.

11 Un dettagliato profilo biografico e artistico di Sellars è tracciato in Rapetti 2020b.

12 Sull'autore in quanto "principio di raggruppamento dei discorsi, unità di origine dei loro significati, fulcro della loro coerenza" e "ciò che dà all'inquietante linguaggio della finzione le unità, i nodi di coerenza, l'inserzione nel reale", si veda Foucault (2004 [1971], 13-14).

la produzione dei suoi romanzi per accogliere suggestioni sonore provenienti dall'Africa e incorporarle nella sua revisione della tragedia shakespeariana è indice di una strategia sinestesica di decolonizzazione letteraria e culturale che si manifesta nel processo creativo prima ancora che nella forma dell'opera e nei suoi contenuti. Scrivere *Desdemona*, infatti, significa accettare di rompere gli argini della letteratura afroamericana per rinegoziare l'ontologia della nerezza e modulare la razza in una prospettiva globale,[13] riarticolando al tempo stesso l'ambizione shakespeariana di osservare e comprendere un mondo in rapido mutamento attraverso la pratica teatrale; se nel Globe Theatre la circonferenza terrestre era idealmente riprodotta nella pianta circolare del teatro, *Desdemona* si configura come un evento teatrale globale che travalica confini geografici, razziali e nazionali, analogamente a quanto accaduto ai drammi shakespeariani in conseguenza dell'espansione territoriale, politica, linguistica ed economica dell'impero inglese.

Commissionato e coprodotto da prestigiose istituzioni culturali pubbliche e private con sede in Austria, Germania, Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti,[14] *Desdemona* prende forma tra Bamako, New York e Vienna, dove debutta il 15 maggio del 2011 per poi approdare a Bruxelles, Nanterre, Berkeley, New York, Berlino, Londra, Amsterdam, Napoli, Kingston, Los Angeles, Melbourne e Sydney, in una tournée mondiale che in quattro anni tocca tre continenti. La produzione vede coinvolti, tra gli altri, un tecnico del suono francese e una direttrice di scena belga affiancata da un'assistente giapponese americana. Sul palco, accanto a Traoré e all'attrice statunitense Tina Benko,[15] suonano dal vivo

13 In questo senso, *Desdemona* condivide l'ambizione di quella che Elisa Bordin definisce "letteratura africana americana" (Bordin 2020, 19) di mettere in discussione gli assunti sulla nerezza statunitense formulati nell'ambito della cultura e della letteratura afroamericana.

14 Lo spettacolo è stato commissionato e coprodotto da Wiener Festwochen (Vienna, Austria), Théâtre Nanterre-Amandiers (Nanterre, Francia), Cal Performances (Berkeley, California), Lincoln Center for the Performing Arts (New York), spielzeit'europa/Berliner Festspiele (Berlino), Barbican (Londra), Arts Council London, e da London 2012 Festival.

15 Dopo le repliche di Vienna (Theatre Akzent, 15 e 17-21 maggio 2011) e Bruxelles (Theatre Royal Flamand, 26-29 maggio 2011), l'attrice Elizabeth Marvel lascia la produzione per sopravvenuti impegni cinematografici; le subentra Benko, che recita in tutte le successive repliche dello spettacolo. Per un dettagliato profilo biografico e artistico di Benko e sulla sua esperienza durante la costruzione e la tournée di *Desdemona*, si veda Rapetti 2020a.

gli strumentisti maliani Mamah Diabaté e Mamadyba Camara,[16] accompagnati dalle coriste Fatim Kouyaté, Virginie Dembelé, *Bintou Soumbounou* e Naba Touré, tutte formatesi presso Fondation Passerelle, l'organizzazione di Bamako cui Traoré ha dato vita nel 2006 per formare e avviare alla professione giovani cantanti, musicisti e tecnici del suono maliani.[17]

È nell'ambito di questa produzione teatrale globale che musicisti africani e artisti americani tracciano nuove rotte nell'Atlantico nero – quello spazio transnazionale immaginato da Paul Gilroy (1993) come elemento identitario comune a tutti i discendenti della diaspora africana – promuovendo una serie di connessioni discorsive, acustiche e visuali tra l'Africa, gli Stati Uniti e diversi Paesi segnati da un passato coloniale e dal coinvolgimento nel commercio triangolare. *Desdemona* è, dunque, un'opera percorsa da un'estetica teatrale diasporica che ne anima tanto la genesi quanto lo sviluppo transnazionale, innervandone la struttura testuale e scenica e manifestandosi nella commistione di voci, lingue e forme artistiche – occidentali e nere – che la attraversano, suscitando riflessioni sui lasciti dello schiavismo e sul significato della nerezza in un mondo globalizzato.

3. *Il teatro della diaspora africana*

La definizione 'teatro della diaspora africana' e la trattazione teorica più esaustiva di questa forma d'arte volta a evocare e trascendere il ricordo della diaspora attraverso esperienze spettacolari altamente rituali si devono alla studiosa afroamericana Sandra Richards (2010, 2013). Tuttavia, la teorizzazione dei principi spirituali ed estetici di questo tipo di teatro risale ai primi del Novecento e attraversa tutto il secolo, incorporando in modo progressivo gli apporti di intellettuali e scrittori neri quali Jahn Janheinz (1990 [1961]), Amiri Baraka (1966), Larry Neal (1968), Paul Carter Harrison (1974, 1989, 2002a, 2002b) e August Wilson (1997), nonché i contributi teorici delle drammaturghe Ntozake Shange (1995 [1981]) e Suzan-Lori Parks (Madison 1991). Ognuna di queste voci si è sommata alle precedenti nell'intento di definire in modo via via più dettagliato

16 Nello spettacolo, Diabaté e Camara suonano, rispettivamente, diversi tipi di *ngoni* e la *kora*, strumenti tradizionali dell'Africa occidentale.

17 Per maggiori dettagli sulla nascita e sugli obiettivi di Fondation Passerelle, si veda Rapetti 2020c.

le qualità peculiari di un teatro "culturally specific and not limited to Western dramaturgical conventions" (Harrison 2002a, 4) che si ispira alla cosmologia e alla spiritualità Yoruba per riprodurre, tanto nel testo quanto nella sua performance, la persistenza di elementi culturali legati all'Africa nei territori abitati dalle comunità diasporiche nere.

Alla figura imprescindibile di William Edward Burghardt Du Bois si deve l'avvio di una riflessione intellettuale strutturata sul retaggio di un passato collocato al di là dell'Atlantico e sul ruolo che questo svolge nel faticoso processo identitario dei neri d'America. Se già in *The Souls of Black Folk* (1903) l'autore individua nella "dogged strength" (Ibid., 5) una caratteristica di derivazione africana della *double consciousness*, in "Criteria of Negro Art" (2015 [1926]) egli estende le considerazioni antropologiche del lavoro del 1903 in ambito estetico ed esorta le artiste e gli artisti afroamericani a combattere una "new battle" (Ibid., 94) contro i pregiudizi razziali del pubblico bianco; sempre nel 1926, in piena Harlem Renaissance, auspica la nascita di un teatro nero indipendente, fatto dai neri e per i neri, basato su drammaturgie originali che liberino tanto gli attori quanto gli spettatori dall'oppressione simbolica esercitata da immagini stereotipate della nerezza prodotte nell'ambito del teatro di prosa e di varietà per divertire e rassicurare i bianchi.[18] Il pensiero di Du Bois pone le basi per tutti gli apporti successivi volti ad affermare la presenza di elementi spirituali di matrice africana nelle pratiche artistiche e teatrali afroamericane e diasporiche. Se negli anni Sessanta i membri del Black Arts Movement declinano i due manifesti duboisiani del 1926 in chiave separatista e rivoluzionaria, nel decennio successivo il nazionalismo nero vira verso l'afrocentrismo, un movimento che vede nella diaspora un principio di continuità tra una cultura originaria e diverse comunità discendenti nate dalla migrazione forzata e dall'adattamento a contesti ostili. In questa fase,

18 Nel manifesto che correda la presentazione della stagione teatrale del 1926 dei Krigwa Players, una compagnia di teatranti neri che allestiva i propri spettacoli presso la sede di Harlem della New York Public Library, oggi Schomburg Center for Research in Black Culture, Du Bois scrive: "The plays of a real Negro theatre must be: 1. *About us*. That is, they must have plots which reveal Negro life as it is. 2. *By us*. That is, they must be written by Negro authors who understand from birth and continual association just what it means to be a Negro today. 3. *For us*. That is, the theatre must cater primarily to Negro audiences and be supported and sustained by their entertainment and approval. 4. *Near us*. The theatre must be in a Negro neighborhood near the mass of ordinary Negro people" (Du Bois 1926).

l'orientamento militante cede il passo a un rinnovato interesse per l'Africa volto a recuperare il legame reciso con la terra madre attraverso lo studio di fonti storiche e tradizioni filosofiche e religiose. In ambito teatrale, ciò si traduce in una focalizzazione sulla dimensione rituale dello spettacolo che prevede forme di scrittura drammaturgica e scenica ispirate ai principi spirituali africani del Kuntu – forza che nella religione Yoruba esprime la connessione col cosmo e con gli antenati – e del Nommo – il potere magico della parola, attraverso il quale l'invisibile diventa visibile.

Il primo studioso ad applicare i concetti di Kuntu e Nommo al teatro diasporico è Paul Carter Harrison. In *Kuntu Drama*, antologia seminale del 1974, egli elabora una definizione iniziale su cui tornerà in lavori successivi (Harrison 1989, 2002a, 2002b) volti a isolare le caratteristiche tematiche e formali di un teatro che appare come "an orchestration of light and shadow, character transformations, object/mask animism, and Song, Dance, and Drum" (1974, 10). Giacché il realismo non offre che una "static representation" (Ibid.) dell'esperienza umana, le convenzioni teatrali ad esso associate – verosimiglianza, consequenzialità, suddivisione in atti e scene – vanno abbandonate in favore di strategie drammaturgiche e performative che consentano di "excavate the surface of reality" (Ibid.) per accedere agli strati più profondi della coscienza. Rappresentare la connessione spirituale col cosmo e con gli antenati implica una rottura dell'illusione della *mimesis* che avviene attraverso la manipolazione della luce e dell'ombra ("orchestration of light and shadow"), il rifiuto di metodi di recitazione basati sull'identificazione psicologica tra attore e personaggio ("character transformations"), la presenza di oggetti dall'alto portato simbolico ("object/mask animism"), l'assenza di linearità cronologica e, soprattutto, "the combined use of word power, dance power, and music power" (Jackson 1974, xi). Così come nell'antica tradizione griotica le gesta e le leggende di un popolo vengono raccontate in un contesto altamente ritualizzato in cui il potere ipnotico della voce del cantastorie è intensificato dalla gestualità del corpo e dal suono degli strumenti, nel teatro della diaspora africana "an orchestration of words, sounds, and images" è funzionale a tradurre "the experimental power of the sacred ritual into the secular ceremony called theatre" (Harrison 1974, 7 e 15). Nell'elaborazione teorica di Harrison, infatti, il teatro dei discendenti della diaspora esprime "[the] spiritual heritage of the black community where the secular and sacred realms are not separate" (Harrison 2002b, 248); più che a uno

spettacolo, dunque, il pubblico è chiamato a partecipare a un evento, a un rito in cui s'intersecano "spiritual invocation and theatrical practice" (Harrison 2002a, 9).

In tempi più recenti, Richards ha ripreso le fila del discorso critico avviato da Harrison per svilupparlo in una direzione che consentisse di nominare le specifiche qualità della dimensione rituale di matrice africana menzionata in *Kuntu Drama*. La studiosa ha isolato le peculiarità tematiche e stilistiche di una forma di teatro che ha denominato "African Diaspora Drama" (Richards 2013). Secondo Richards, oltre al carattere rituale individuato da Harrison, questo tipo di teatro è contraddistinto dal ritorno di un passato originario legato all'Africa che si manifesta prevalentemente in due modi: l'attivazione di un ricordo che lascia emergere un vissuto genealogico dimenticato o rimosso, e l'apparizione di un antenato sotto forma di spirito o fantasma. La rievocazione di eventi passati e la materializzazione degli antenati non hanno una mera funzione commemorativa, bensì un preciso scopo pragmatico: il passato irrompe nel presente per influenzare il futuro, e i morti visitano i vivi per dare loro delle indicazioni importanti sul cammino da intraprendere.

Sotto il profilo drammaturgico, il ricorso allo storytelling, alla narrazione autobiografica e alla tecnica dell'analessi – tutti presenti in *Desdemona* – sono gli espedienti formali attraverso i quali la memoria viene verbalizzata e acquisisce corpo testuale e sonoro, interrompendo o sovvertendo del tutto lo svolgimento lineare dell'azione e sollecitando una profonda riconsiderazione dei modi in cui il passato plasma la realtà presente e condiziona quella futura. Una funzione analoga è rivestita dal fantasma, figura che impone la propria presenza affinché la ragione storica della sua morte venga riconosciuta e nominata. In quanto spettro di un passato i cui effetti continuano a riprodursi nel presente, il fantasma richiama l'attenzione dei discendenti della diaspora sul colonialismo, sulla tratta atlantica e sulla schiavitù e li esorta a porsi delle domande sulla propria provenienza, sul ruolo della Storia nella definizione dell'identità nera, sulle loro condizioni di vita attuali, sugli obiettivi che intendono perseguire in quanto comunità e sul legame che ancora li unisce all'Africa. Rispondere alle domande sollecitate dall'apparizione del fantasma equivale a praticare la *sankofa*, una forma di meditazione attiva volta a riflettere sul proprio passato collettivo – ivi inclusi gli aspetti più bui e dolorosi – per librarsi verso un avvenire costruito su una salda consapevolezza delle

proprie origini. Nell'apparato simbolico del popolo Ashanti,[19] la *sankofa* – un'espressione che in dialetto twi[20] significa 'torna (indietro) a prenderlo' – è rappresentata da un uccello che solca il cielo con la testa rivolta all'indietro, un'immagine che cattura l'urgenza di sondare lo spazio e il tempo dell'origine per poter affrontare il viaggio che conduce verso una destinazione futura. Nei contesti diasporici, la *sankofa* simboleggia tanto l'importanza di onorare la propria ascendenza, quanto la necessità di ristabilire un legame con l'Africa che non sia limitato alla sfera dell'immaginario, ma che si esplichi anche in una pratica autoriflessiva volta a cogliere le specificità contemporanee del rapporto tra nord e sud del mondo in un contesto globalizzato. Secondo Richards, infatti, oltre alla storia, alla mitologia, alla spiritualità e alla musica dei propri antenati, i discendenti della diaspora hanno ereditato "racialized discourses that continue to enable exploitation and dehumanization" e, con essi, la responsabilità di tenere in vita "the unfinished projects of Pan-africanism, a paradigm that envisioned agency and livability for transantional communities suffering from slavery, colonialism, and imperialism" (Richards 2010, 206).

Nel suo intento di "(re)write time and (re)create history by telling it from the perspectives of those who have seen it from the bottom up, from the outside in" (Pinkney 2004, 29), da punti di vista molto diversi e spesso occultati da quelli egemonici, *Desdemona* è senza dubbio un'opera che risponde a una visione panafricana e al tempo stesso costituisce una messa in atto – o, piuttosto, una messa in scena – della *sankofa*, inscrivendosi pertanto a pieno titolo nel teatro della diaspora africana. Per Morrison, Traoré e Sellars, la revisione di *Othello* rappresenta un'opportunità concreta di legare passato e presente alludendo alle risonanze e alle corrispondenze tra la prima modernità e un mondo globalizzato, in un contesto creativo ibrido in cui artiste e artisti neri che conservano nella propria memoria genealogica l'esperienza della diaspora contribuiscono a realizzare uno spettacolo in cui testo, musica, elementi scenografici e coreografici si integrano vicendevolmente.

---

19 Ashanti è il nome di un impero precoloniale le cui origini risalgono alla fine del 1200 e la cui fondazione ufficiale è legata all'ascesa al trono, il cosiddetto 'sgabello d'oro', di Osei Tutu. L'impero comprendeva i territori che oggi si estendono dal Ghana centrale fino al Togo e alla Costa d'Avorio. Oggi, il regno Ashanti fa parte dello Stato del Ghana e conserva ancora la sua corona, ereditata nel 1999 da Otumfuo Nana Osei Tutu II, attuale sovrano.

20 Il twi è una variante dialettale della lingua Akan parlata, tra gli altri, dal popolo Ashanti.

Sebbene tutti gli studi dedicati a *Desdemona* rilevino il *topos* del fantasma e il ruolo della memoria, ad oggi nessuno di essi riconduce tali elementi al teatro della diaspora africana, né propone una lettura dell'opera che integri gli strumenti interpretativi forniti da Richards e quelli elaborati dalla critica teatrale femminista. Le pagine che seguono rappresentano un tentativo di elaborare questo tipo di contributo, sulla scorta delle indicazioni metodologiche fornite da Morrison nel saggio "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature" (1988):[21] oltre al 'cosa' si analizza il 'come', oltre al lavoro si esaminano le tecniche di lavorazione utilizzate nella costruzione drammaturgica e scenica di *Desdemona*.

4. *Spazio testuale, spazio scenico*

La copertina della pubblicazione a stampa di *Desdemona* reca una fotografia di scena scattata durante le repliche francesi dello spettacolo, come a voler segnalare che il testo costituisce soltanto una parte di un più ampio progetto teatrale che eccede il perimetro testuale così come trascende confini nazionali e barriere linguistiche. In quanto creazione collettiva ispirata ai principi del teatro della diaspora e azione rituale in cui s'intersecano "spiritual invocation and theatrical practice" (Harrison 2002a, 9), *Desdemona* è un evento spettacolare il cui funzionamento scenico non è deducibile dalla pagina scritta; la lettura critica del testo, dunque, non può essere dissociata da quella della sua messa in scena, poiché quest'ultima riarticola in modo sostanziale le determinazioni testuali. A differenza di drammaturgie più tradizionali che lasciano intuire con un buon livello di approssimazione quanto dovrebbe avvenire sulla scena, quella di *Desdemona* è caratterizzata da un notevole "absent potential" (Richards 1998, 156) che può realizzarsi esclusivamente durante la performance.

Il lettore si confronta con un testo ibrido suddiviso in dieci sezioni numerate che ospitano sia le traduzioni in inglese degli otto brani composti in lingua Bambara da Traoré, sia la prosa lirica di Morrison, con monologhi di Desde-

21 Nel saggio, Morrison scrive: "To those who talk about how as well as what; who identify the workings as well as the work; for whom the study of Afro-American literature is [...] the serious study of art forms that have much work to do, and which are already legitimatized by their own cultural sources and predecessors – in or out of the canon – I owe much" (162).

mona, Othello e Cassio e sei dialoghi tra personaggi che nella tragedia originale hanno corpo e voce (Desdemona, Othello ed Emilia), o vengono soltanto menzionati senza mai comparire in scena; si tratta delle madri di Desdemona e Othello – che Morrison chiama, rispettivamente, Madam Brabantio e Soun – e di Barbary – Sa'ran nella revisione di Morrison – la balia della "Willow Song" che Desdemona nomina nella terza scena del quarto atto di *Othello*:

Desdemona: My mother had a maid called Barbary,
She was in love, and he she loved proved mad
And did forsake her. She had a song of 'willow',
An old thing 'twas, but it expressed her fortune
And she died singing it. That song tonight
Will not go from my mind. I have much to do
But that go hang my head all at one side
And sing it like poor Barbary. (Shakespeare 2016, 294-95)

Dato che alla fine del Cinquecento la parola 'Barbary' indicava un vasto territorio dell'Africa nordoccidentale, e che lo stesso Othello viene chiamato da Iago "Barbary horse" (Shakespeare 2016, 127), diversi studiosi ritengono che la balia ricordata da Desdemona fosse africana; un'ipotesi condivisa anche da Sellars, secondo il quale "[t]hat Shakespeare, writing *Othello* in 1603, uses the name 'Barbary', implies that there is another African character in his play" e che Desdemona "was raised by an African maid with African stories and African songs. 'Barbary' is one of Shakespeare's powerful and enigmatic 'missing women' – he did not write for her, but he imagined her" (Sellars 2012, 8).

In *Desdemona*, l'invisibilità cui il personaggio di Barbary è relegato nell'ipotesto shakespeariano viene rovesciata attraverso la presenza scenica costante di Traoré che, oltre a eseguire dal vivo le proprie canzoni, nella nona e penultima sezione dello spettacolo recita in lingua inglese nel ruolo di Barbary/Sa'ran. Tutti gli altri personaggi, ad eccezione di Cassio,[22] vengono interpretati da Benko, in un virtuosistico atto performativo volto a rompere l'illusione della *mimesis*. Nella produzione diretta da Sellars, infatti, il fantasma di Desdemona possiede una qualità medianica che le consente di veico-

22 Anziché essere interpretato da un attore, il personaggio di Cassio irrompe nello spazio sonoro dello spettacolo mediante una voce fuori campo registrata.

lare le voci spettrali di Othello, Madam Brabantio, Soun ed Emilia. Anziché dissimulare lo scarto tra attore e personaggio, la tecnica di recitazione adottata da Benko lo rende pienamente visibile. Nel dare corpo e voce a cinque personaggi di razze, generi e classi sociali diversi, l'attrice decostruisce ogni essenzialismo e materializza sulla scena i postulati teorici di Judith Butler sul genere (Butler 1988, 1990, 1993) e quelli di Stuart Hall sulla razza (1995, 1997), (di)mostrando il carattere relazionale e performativo delle categorie identitarie; recitando e ri-citando tutti i segni linguistici del discorso drammaturgico costruito da Morrison, infatti, Benko si appropria di volta in volta del genere, della razza e della classe dei personaggi che veicola, rivelando il ruolo centrale del linguaggio nella costruzione delle identità.

Lungi dall'attenersi alle convenzioni del dramma realista e alle relative pratiche sceniche, *Desdemona* si configura al tempo stesso come un'evocazione, una meditazione teatrale sulla tragedia originale, e un evento spettacolare unico e non riproducibile in quanto contraddistinto dalla convergenza di tre autorialità interdipendenti e dall'insostituibile presenza di Traoré. La dimensione rituale dello spettacolo scaturisce dalla sinergia tra voce autoriale, visione registica e recitazione non convenzionale che differenzia un comune spettacolo teatrale dall'esperienza spirituale che Harrison definisce "event", un "force-field of phenomena which is ritualized" e che richiede "authors who can see beyond the descriptive, sociogrammatic character of oppression; directors who have prepared themselves with the knowledge of corresponding African and African/American mythologies, and who are bale to discern the motivating responses of black people to certain rhythms; and actors who are not afraid to throw off the shackles of stiff-necked thespianism so that they may move securely within the rhythms of the mode with natural grace and potency" (Harrison 1974, 8).

Ecco allora che lo spazio e il tempo ultraterreni della drammaturgia di Morrison consentono, sul piano performativo, di inscenare "[the] orchestration of light and shadow, character transformations, object/mask animism, and Song, Dance, and Drum" (Ibid., 10) descritta da Harrison in *Kuntu Drama*. Sellars traduce l'oltretomba immaginato da Morrison in uno spazio scenico ascetico e non decorativo, segnato da elementi essenziali. Oltre alle sedute e agli strumenti dei musicisti sistemati sulla sinistra del palco, a terra sono disposte delle bottiglie di vetro di varie dimensioni, alcune lampadine, sette aste da microfono, due sgabelli e, sulla destra, un monitor che resta

invisibile per la maggior parte dello spettacolo.[23] Dalla graticcia calano dei cavi neri di diverse lunghezze alle cui estremità inferiori sono avvitate delle lampadine. Il fondale è coperto da uno spesso velatino sul quale si stagliano il raffinato disegno luci di James Ingalls e le ombre di Benko, Traoré e delle coriste maliane, nonché i testi di Morrison e Traoré.[24] I principali riferimenti iconografici di Sellars sono i caratteristici *bottle borders*[25] del sud degli Stati Uniti e le fotografie raccolte dallo storico dell'arte Robert Farris Thompson in *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas* (1993), lo studio più completo e accurato sugli altari per i defunti costruiti lungo le coste atlantiche, africane e americane, interessate dal fenomeno della diaspora nera. Le bottiglie di vetro servono a delimitare quattro zone distinte, ciascuna delle quali rappresenta una tomba/altare nei cui pressi il fantasma di Desdemona evoca spiriti e ricordi. La scrittura scenica di Sellars, dunque, punta a trasformare lo spazio secolare del teatro in un luogo sacro dove la rappresentazione della soglia liminale della morte diventa funzionale alla celebrazione di un rito collettivo in cui "[the] performers have literally raised the dead, merged past with present, producing a syncopated, discrepant temporality that challenges how both performers and spectators [...] locate themselves in the present and imagine possible futures" (Richards 2013, 236). Ciò che nel testo di Morrison viene indicato come un tempo "between all time, which has no beginning and no end" (Morrison 2012, 14), nella visione di Sellars corrisponde a un evento spettacolare di centoventi minuti privo di intervallo e di una netta suddivisione in atti e scene. Le dieci sezioni del testo diventano un'unica sequenza ininterrotta in cui le transizioni vengono accompagnate da morbidi cambi luce e movimenti fluidi, nonché dall'armo-

23 Nella visione registica di Sellars, monitor e schermi rappresentano il potere e la capacità offensiva dei mezzi di comunicazione di massa. In *Desdemona*, il monitor si illumina e invade il palcoscenico di una luce intensa e livida quando la voce registrata di Cassio, emblema di una politica tracotante e corrotta, irrompe nello spazio scenico.

24 Nelle repliche in Paesi non anglofoni, i testi di Morrison e Traoré sono stati tradotti e proiettati sul velatino nelle lingue locali. Nelle repliche di Los Angeles, i testi non sono stati proiettati.

25 La creazione di recinti fatti di oggetti in vetro, tra cui bottiglie, è una pratica rituale originaria dell'Africa occidentale e diffusa nel sud degli Stati Uniti. Si ritiene che la luce del sole, filtrando attraverso il vetro colorato, attragga gli spiriti malvagi all'interno delle bottiglie, cosicché vi restino intrappolati e non entrino in casa.

niosa alternanza di musica e parole. Lo spettacolo avviene in un'atmosfera cerimoniale che rifugge la riproduzione mimetica della realtà attraverso la rappresentazione scenica di una dimensione ultraterrena in cui i morti manifestano la propria presenza per donare ai vivi un'epifania dell'eternità che può avvenire solo in seguito a una profonda meditazione sul passato. Non a caso, lo spazio scenico di *Desdemona* ricorda l'antro di una caverna, luogo buio, isolato dal mondo e consacrato all'introspezione di cui il teatro costituisce una metafora; le ombre degli spiriti immaginati da Morrison vengono proiettate sulla parete della caverna scenica creata da Sellars all'interno dello stesso spazio teatrale che accoglie il pubblico nel buio della sala, invitandolo a partecipare a una meditazione collettiva che presuppone un intenso investimento psichico e che prende le mosse dalla volontà di Morrison "of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction" (Rich 1979, 35).

Sotto il profilo drammaturgico, la sua revisione muove dal monologismo di Desdemona per acquisire un carattere polifonico e dialogico man mano che alla voce della protagonista si aggiungono quelle di Othello, Madam Brabantio, Soun, Emilia, Barbary/Sa'ran e Cassio. Se, infatti, nelle prime tre sezioni è Desdemona a rivendicare e detenere il controllo sulla narrazione del passato, a partire dalla quarta la centralità del suo discorso viene relativizzata dall'ingresso e dalle parole di altri personaggi, alcuni dei quali svolgono una funzione maieutica per esortarla a revisionare ulteriormente la storia della sua vita. L'inclusione di una moltitudine di voci "open[s] up the negotiation of meaning to contradictions, circularity, multiple viewpoints [...] insist[ing] on an alternative articulation of female subjectivity" (Forte 1996, 21). In altre parole, essa è funzionale a scongiurare il monolitismo di un posizionamento femminista radicale che nell'esaltare l'universalità della condizione femminile "leads to a flattening of women's experience" (Dolan 2012 [1988], 88) e finisce col minimizzare il ruolo giocato da fattori quali la classe e la razza nell'oppressione delle donne. Il testo di Morrison, dunque, esprime una visione materialista volta a demistificare gli essenzialismi di genere e una antirazzista tesa a svelare i privilegi connessi alla bianchezza. Nelle tre sezioni finali, per esempio, i fantasmi di Emilia, Barbary/Sa'ran e Othello fanno notare a Desdemona le contraddizioni insite nel suo status di donna nobile che, pur avendo subito la violenza del patriarcato, ha potuto esercitare forme di dominio materiale e simbolico tanto sulle proprie serve quanto sul suo stesso

marito. La matrice materialista di *Desdemona* si evince tanto da certe strategie drammaturgiche di derivazione brechtiana, quanto da alcune scelte registiche. Il ricorso a una trama già nota incoraggia un'attitudine contemplativa e speculativa piuttosto che il responso adrenalinico indotto dal meccanismo della suspense proprio della tragedia originale, la cui struttura consequenziale viene decostruita attraverso un'organizzazione non cronologica del materiale testuale. Per quanto riguarda l'impianto registico, l'essenzialità della scenografia e il disegno luci non realistico consentono di esaltare la sacralità di uno spazio scenico che di per sé appare come la negazione di una realtà oggettiva e della sua riproducibilità. Inoltre, la supremazia semiotica attribuita al linguaggio in forme teatrali più convenzionali viene confutata attraverso la presenza pervasiva della musica. Oltre a fungere da contrappunto a dialoghi e monologhi, gli inserti musicali contribuiscono a conferire spessore emotivo alle parole pronunciate sulla scena, nonché a complicarne – e talvolta addirittura a sovvertirne – il senso, per sottolineare che la narrazione della protagonista può restituire soltanto una parte della storia e che la revisione di *Othello* può compiersi esclusivamente mediante l'ascolto di una voce rimossa, africana e femminile, che torna a manifestarsi attraverso la musica per consentire a Desdemona – e, per estensione, al pubblico – di decolonizzare il proprio sguardo.

5. *Una revisione femminista e diasporica*

In *Othello*, la progressione dell'azione drammatica e il finale tragico sono determinati dalla straordinaria capacità di Iago di manipolare il linguaggio per piegarlo ai propri scopi; in *Desdemona*, è la protagonista eponima a prendere parola per raccontare la propria storia in uno spazio testuale e scenico scevro da ingerenze maschili. Se nella trama fallologocentrica dell'ipotesto Desdemona viene ripetutamente fraintesa, interrotta, messa a tacere, privata di potere discorsivo, ridotta al silenzio e condannata a un'eloquente morte per soffocamento, nella drammaturgia di Morrison può finalmente pronunciare "words that in earth life were sealed or twisted into the language of obedience" (Morrison 2012, 14), quella lingua forgiata da Shakespeare che Morrison intende disarticolare e che lo spettro di Desdemona riconduce, a partire da considerazioni antroponimiche, a una cultura misogina e patriarcale:

> Desdemona: My name is Desdemona. The word,
> Desdemona, means misery. It means ill
> fated. It means doomed. Perhaps my parents
> believed or imagined or knew my fortune
> at the moment of my birth. Perhaps being
> born a girl gave them all they needed to
> know of what my life would be like. That it
> would be subject to the whims of my elders
> and the control of men. Certainly that was
> the standard, no, the obligation of females
> in Venice when I was a girl. Men made the
> rules; women followed them. A step away
> was doom, indeed, and misery without relief.
> My parents, keenly aware and approving of
> that system, could anticipate the future of a
> girl child accurately.
>
> They were wrong. They knew the system,
> but they did not know me.
>
> I am not the meaning of a name I did not
> choose. (Ibid., 13)

Il taglio autobiografico del monologo di apertura è riconducibile alle pratiche di autocoscienza promosse dal femminismo radicale. Il desiderio di Desdemona di partire da sé per attribuire nuovi significati a un'esistenza segnata dall'ideologia patriarcale riflette l'intento di Morrison di scompaginare il testo shakespeariano per derivarne uno nuovo, controcanonico, che in "response to the suppression of women's artistic achievements under millenia of male domination" si distingua da una norma maschile volta a legittimare e riprodurre forme, contenuti e "meanings that are alien and oppressive to women" (Dolan 2012 [1988], 7). La componente radicale si esplica in una drammaturgia che rifugge la linearità cronologica e il principio di causa e effetto; come si è visto, anziché essere suddiviso in atti e scene, trama primaria e sottotrame finalizzate a convogliare la suspense e a far convergere l'azione verso un finale chiuso, il testo si accorda a un tempo femminile ciclico ricalcato sui ritmi della natura e sul moto degli astri e, dunque, analogo al tempo circolare proprio della cosmologia africana.

E l'Africa entra subito nel perimetro testuale di *Desdemona* con la prima canzone di Traoré, le cui parole demistificano la retorica del femminismo radicale insita nel discorso della donna bianca:

Small, uninhabited,
envious of manhood,
weakened.
You are unworthy of the femininity
that you haven't recognized in yourself,
that you distort,
that elevates and softens
your sad bitterness.
Though it feels strong,
beautiful and worthy,
we see your confusion,
sadness and hurt. (Morrison 2012, 14)

Il brano s'intitola "Desdemona" e restituisce un'immagine ben diversa da quella che la donna desidera offrire di sé stessa nel monologo di apertura. Qui, Desdemona viene descritta come tutt'altro che consapevole e autodeterminata, indebolita dall'invidia per il privilegio maschile, latrice di una femminilità bianca arrabbiata e debole analoga a quella descritta in "What the Black Woman Thinks about Women's Lib" (1971), saggio in cui Morrison spiega le ragioni della diffidenza delle afroamericane nei confronti del Women's Liberation Movement, organizzazione femminista a predominanza bianca le cui istanze e rivendicazioni risultavano del tutto aliene alle donne nere, poiché incompatibili con i loro vissuti, bisogni e desideri. Pur essendo ravvisabili solo leggendo la traduzione in lingua inglese del testo di Traoré, nello spettacolo i parallelismi tra la canzone e il saggio di Morrison diventano visibili, poiché Benko e Traoré occupano a lungo due aree del palcoscenico differenziate, rispettivamente il centro e il lato sinistro. Nonostante l'accordo e l'ascolto reciproco che caratterizzano la loro performance,[26] sul piano visivo il pubblico percepisce la separazione tra una zona centrale dominata dal discorso verbale della donna bianca e una marginale da cui si propaga il controdiscorso musicale della donna nera,

26 Le testimonianze di Benko e Traoré sul ruolo e sulla qualità dell'ascolto nella performance di *Desdemona* sono raccolte, rispettivamente, in Rapetti 2020a e 2020c.

secondo una dinamica di *call and response* che riproduce l'essenza dello scambio creativo tra Morrison e Traoré.

Nella seconda sezione del testo, la narrazione di Desdemona si sofferma su uno dei temi centrali della riflessione radicale, il rapporto con la figura materna; tuttavia, anziché celebrare la propria genealogia matrilineare, Desdemona ne pone in risalto le criticità, adottando una postura discorsiva che costituisce una trasgressione del dettato radicale a valorizzare il legame madre-figlia. Madam Brabantio viene descritta come una donna insensibile e anaffettiva, che anziché istruire la figlia sulle insidie del patriarcato se ne fa garante e ne impartisce i precetti, contribuendo attivamente alla precoce oppressione della figlia. Nello stesso monologo, Desdemona introduce la figura di Barbary/Sa'ran, la balia che riuscì ad aprire uno spiraglio nella pesante cortina del dominio patriarcale:

> Desdemona: My solace in those early days lay with my nurse, Barbary. She alone encouraged a slit in that curtain. Barbary alone conspired with me to let my imagination run free. She told me stories of other lives, other countries. Places where gods speak in thundering silence and mimic human faces and forms. Where nature is not a crafted, pretty thing, but wild, sacred and instructive. Unlike the staid, unbending women of my country, she moved with the fluid grace I saw only in swans and the fronds of willow trees. To hear Barbary sing was to wonder at the mediocrity of flutes and pipes. She was more alive than anyone I knew and more loving. She tended me as though she were my birth mother: braided my hair, dressed me, comforted me when I was ill and danced with me when I recovered. I loved her. Her heart, so wide, seemed to hold the entire world in awe and to savor its every delight. (Morrison 2012, 18)

Come ha notato Stephanie Li (2015), nel costruire il personaggio di Barbary come madre elettiva di Desdemona, per la prima e unica volta nella sua produzione letteraria Morrison attribuisce un'antenata nera a un personaggio bianco. In "Rootedness: The Ancestor as Foundation" (1984), l'autrice aveva indicato nella

presenza dell'antenato uno dei topoi costitutivi della letteratura afroamericana: "these ancestors are not just parents", scriveva, "they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom" (Ibid., 62). Oltre a sostenere una lettura dell'opera informata dagli studi sul teatro della diaspora africana, la presenza dell'antenata nera ha delle implicazioni particolarmente rilevanti per lo sviluppo drammaturgico. Nel monologo che apre la quarta sezione del testo, infatti, Desdemona descrive il primo incontro con Othello, riferendo di aver colto nel suo sguardo "a glint of brass [...] identical to the light in Barbary's eyes" e di aver riconosciuto nella sua voce la stessa "accented language" della balia. "We danced together, – aggiunge – our bodies moving in such harmony it was as though we had known each other all our lives" (Morrison 2012, 23). Nella revisione di Morrison, il legame tra Othello e Desdemona è direttamente riconducibile alla relazione affettiva che la bambina ha costruito durante l'infanzia con la sua balia africana; se questa non avesse stimolato la sua immaginazione con "stories of other lives, other countries" (Ibid., 18), non ci sarebbe stata alcuna tragedia, né alcuna aporia da penetrare per "dire *infine* ciò che era silenziosamente articolato" nell'ipotesto "e che tuttavia [...] non era mai stato detto" (Foucault 2004 [1971], 13). Per Morrison, la donna nera è il fulcro della tragedia shakespeariana, "[t]he ghost in the [textual] machine" (Morrison 1988, 136), colei che suscitando nella giovane donna bianca fantasie di sostituzione genealogica ne ha messo in moto il destino. Se attraverso la figura e il ricordo di Barbary Desdemona tenta di modificare la propria ascendenza attribuendosi una madre elettiva nera, l'incontro con Othello costituisce la possibilità concreta di inserirsi in una linea genealogica africana generando una nuova discendenza:

OTHELLO: Come to me Desdemona. Here on this bed let us make a world.
DESDEMONA: You will teach me?
OTHELLO: If you know how to laugh you will not need lessons. Desire is nature's purest gift.
DESDEMONA: And what is in this world we will make?
OTHELLO: Singing children watching men like me, warriors needing love, put down their swords to dance.
DESDEMONA: And women?
OTHELLO: Like you. With eyes than cannot hide the mind's sharp intelli gence; a throat demanding my lips; shoulders inviting caresses; strawberry nipples hiding a bold and loving heart.

Desdemona: And laughter is our teacher?
Othello: And our flesh is its lesson.
Desdemona: Then let my flesh be re-born through yours.
Othello: Having captured glee, we melt and become one.
Desdemona: I adore you.
Othello: I love you. Turn away old world, while my love and I create a new one. (Morrison 2012, 25)

L'esito tragico delle fantasie di fusione ("we melt and become one") e rinascita ("let my flesh be re-born through yours") dei due amanti viene svelato nella scena successiva, in cui il dialogo tra lo spirito di Madam Brabantio e quello di Soun lascia emergere il profondo divario culturale e religioso tra le due madri, palesando al tempo stesso il carattere illusorio della sostituzione genealogica auspicata da Desdemona:

M. Brabantio: 'Who are you?'
Soun: 'My name is Soun, and you?'
M. Brabantio: 'I was Madam Brabantio in life.'
Soun: 'What brings you to this dark place?'
M. Brabantio: 'I feel comfortable here. It suits me since I lost my daughter. And you? What brings you here?'
Soun: 'The same. I lost my son.'
M. Brabantio: 'Who was he?'
Soun: 'A brave commander named Othello.'
M. Brabantio: 'Oh, no. Not he who murdered my daughter?'
Soun: 'Desdemona?'
M. Brabantio: 'Yes.'
Soun: 'Are we enemies then?'
M. Brabantio: 'Of course. Our vengeance is more molten than our sorrow.'
Soun: 'Yet, we have much to share. Clever, violent Othello.'
M. Brabantio: 'Headstrong, passionate Desdemona.'
Soun: 'Both died in and for love.'
M. Brabantio: 'Miserable. I prayed to Mother Mary for help when your son slaughtered my daughter.'
Soun: 'A waste. I spoke to my gods for guidance when, in remorse, my son responded with suicide.'
M. Brabantio: 'Here are their graves. Let us kneel.'
Soun: 'Not yet, I come from a land wildly different from yours. A desert land pierced by forests of palm. There we obey nature and look to it for the language of the gods. We keep close the traditions they

	have taught us. One is our way of cleansing, of diluting the poi sons life forces us to swallow.'
M. Brabantio:	'And what is that way?'
Soun:	'An altar. We build an altar to the spirits who are waiting to con sole us.' (Ibid., 27)

Dalle battute finali è possibile intuire la qualità cerimoniale dell'evento teatrale: il rito di purificazione descritto da Soun non è altro che lo spettacolo diretto da Sellars, e il palcoscenico è l'altare sul quale si materializzano i personaggi/spiriti evocati da Benko/Desdemona.

La scena tra Madam Brabantio e Soun è collocata nella sezione centrale dello spettacolo, la quinta, e costituisce un importante snodo testuale; se fino a questo momento la drammaturgia presenta eventi, circostanze e personaggi parzialmente o del tutto esclusi dal perimetro del testo shakespeariano, nelle tre sezioni successive Morrison dilata specifici frammenti dell'ipotesto per fornire "hypothetical motivation[s]" (Sanders 2006, 19) ad azioni compiute da Othello, Desdemona e Iago. In particolare, la sesta sezione è dedicata alla narrazione autobiografica di Othello e ai "tales of horror and strange" (Morrison 2012, 36) che hanno sedotto Desdemona;[27] nella settima sezione viene svelato il crimine segreto che cementa il legame di fratellanza interrazziale tra Othello e Iago, mentre nell'ottava un dialogo tra Emilia e Desdemona chiarisce le motivazioni sottese al tradimento della serva bianca. In queste sezioni ancor più che nelle precedenti i personaggi "have the opportunity to restructure their relationships to each other, to remember differently, so that the dead can be settled or buried properly and the community can move forward with a greater appreciation not only of its tensions but also of its possibilities for healing" (Richards 2010, 201). Nella nona e penultima sezione, il percorso di Desdemona giunge al confronto con Barbary che la porta a scoprire il vero nome della balia, Sa'ran, e a ripensare la relazione con la sua antenata elettiva. Durante il dialogo, Sa'ran si rifiuta di compiacere Desdemona e di interpretare il ruolo di Barbary, la balia amorevole; nel chiarire la natura asimmetrica del loro rapporto, ella assume su di sé la funzione dell'antenata nell'accezione pensata da Morrison, poiché fornisce a Desdemona quel "certain kind of wisdom" (Morrison 2008 [1984],

27 Per un'analisi di questo specifico segmento testuale di *Desdemona*, in cui Morrison rielabora temi e stilemi dell'autobiografia afroamericana e della narrativa di viaggio della prima modernità, si veda Rapetti 2018.

62) che rende possibile la pratica della *sankofa*. Solo dopo aver decolonizzato il proprio sguardo per riconoscere e nominare un passato segnato dallo schiavismo e dal razzismo Desdemona può iniziare a immaginare, insieme a Sa'ran, un legame interrazziale basato su un autentico desiderio di sorellanza, anziché sull'interdipendenza di subalternità nera e privilegio bianco. E solo dopo aver decostruito un'immagine esotica dell'Africa che lei stessa aveva contribuito a creare, Sa'ran può intonare "Someone Leans Near", un nuovo canto che trascende il dolore insito nella "Willow Song" di *Othello*:

Someone leans near
And sees the salt my eyes have shed.
I wait, longing to hear
Words of reason, love or play
To lash or lull me toward the hollow day.
Silence kneads my fear
Of crumbled star-ash sifting down
Clouding the rooms here, here.
I shore up my heart to run. To stay.
But no sign or design marks the narrow way.
Then on my skin a sudden breath caresses
The salt my eyes have shed.
And I hear a call – clear, so clear:
'You will never die again.'
What bliss to know
I will never die again. (Ibid., 46-49)

L'ultimo verso della canzone – l'unica composta da Morrison e cantata a cappella da Traoré in lingua inglese – viene ripetuto da Desdemona in una versione modificata ("We will never die again"), una "repetition with a signal difference" (Gates 1988, xxiv) – come la definirebbe Henry Louis Gates – in cui il pronome personale singolare 'I' viene sostituito dal plurale 'we', a segnalare una rinnovata prossimità e una comunanza di intenti. Nel lungo, vibrante silenzio che segue, Desdemona e Sa'ran perforano l'invisibile membrana che le ha tenute separate nello spazio scenico – potente metafora visiva del divario materiale, razziale e di classe che le separava in vita – per avvicinarsi e, infine, toccarsi: un movimento orizzontale che rovescia la verticalità di un rapporto asimmetrico per stabilire una reciprocità fondata sul riconoscimento delle differenze e delle sofferenze che queste hanno generato. L'intervento ancestrale di

Sa'ran prepara Desdemona ad accogliere le astiose recriminazioni di Othello nella decima e ultima sezione dell'opera. Qui, la brutalità del gesto uxoricida risuona nella ruvida onestà di un discorso ("honest talk", Ibid., 54) che consente a Desdemona di riconoscere l'errore ("profound error in judgement", Ibid.) che l'ha resa complice inconsapevole della macchinazione razzista dell'ipotesto shakespeariano, macchinazione che Morrison riesce a sabotare mediante un risoluto superamento dell'espediente drammaturgico della vendetta; "I am sick of killing as a solution – afferma Desdemona – It solves nothing. Questions nothing, produces nothing, nothing, but more of itself" (Ibid.). L'alternativa femminista e diasporica al finale tragico e violento di *Othello* consiste nell'atto stesso dell'ascolto, e nel silenzio contemplativo che accompagna l'esecuzione di "Kélé Mandi", ultimo brano dello spettacolo. Mentre le coriste raggiungono il fondo del palcoscenico per sedersi in cerchio e cantare attorno a un fuoco metaforico fatto di vetri illuminati, Benko recita l'ultima battuta dello spettacolo, "We will be judged by how well we love" (Ibid., 56), prima di unirsi al cerchio sacro e di abbandonarsi al canto e al suono della chitarra acustica; a conclusione della lunga meditazione teatrale, il pubblico riceve le ultime parole silenziose proiettate sul velatino:

all of us enter this world
the same way
all of us leave this world
the same way
everything we find on earth
is for use on earth
we take nothing with us
we barely understand.[28]

Nell'antro della sala la musica va in dissolvenza e a illuminare lo spazio scenico non restano che sei luci simmetriche, simulacro di stelle riflesse su uno specchio liquido, o tracce appena percettibili degli spiriti che hanno visitato l'altare del teatro prima di tornare a fluttuare nell'abisso luminoso ("spangled deep", Ibid., 14) del cosmo.

28 Questi versi non compaiono nella pubblicazione a stampa di *Desdemona*. Nelle repliche di Los Angeles, sono stati proiettati sul velatino durante gli ultimi istanti dello spettacolo.

6. *Conclusioni*

In *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992), Morrison sostiene che scrittori centrali nel canone americano come *Nathaniel Hawthorne,* Herman Melville e Edgar Allan Poe abbiano usato la razza come "a metaphor necessary to the construction of Americanness [...] a metaphor for transacting the whole process of Americanization, while burying its particular racial ingredients" (Ibid., 47). Attraverso la costruzione di immagini razzializzate essi hanno plasmato, in modo più o meno consapevole, un'alterità nera funzionale a consolidare un'identità nazionale bianca che è andata definendosi, in ambito letterario, mediante l'occultamento di una presenza africanista. Con la sua produzione saggistica e narrativa, Morrison ha sovvertito immagini stereotipate e concezioni essenzialiste della nerezza, dando corpo testuale a personaggi neri di straordinaria complessità. In *Desdemona*, tuttavia, l'autrice concentra il proprio interesse letterario su un'icona della bianchezza tra le più note e riconoscibili del canone occidentale, posizionandola al centro dello spazio testuale. Prendendo spunto dalle suggestioni e dal titolo stesso di *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, la sua revisione di *Othello* può essere letta come un'indagine creativa sulla bianchezza nell'immaginario letterario, ma anche come un gioco, condotto nello spazio ludico del teatro, volto a esplorare i modi in cui la nerezza può essere costruita e decostruita nell'ambito di un apparato drammaturgico e scenico. Se infatti, come si è visto, da una parte Morrison conferisce centralità a un personaggio femminile bianco che nel discorso patriarcale dell'ipotesto viene ripetutamente marginalizzato, dall'altra la presenza di Desdemona è anche espediente funzionale a veicolare l'apparizione di tre personaggi neri: Soun, Sa'ran, e Othello. Quest'ultimo, in quanto "most visible portrayal of a black man in Western art" (Sellars 2012, 7) e "cultural producer of constructions of race" (Thompson 2016, 77), ha rappresentato per secoli l'emblema della presenza africanista nel canone letterario bianco e androcentrico, una presenza che nella tragedia shakespeariana – così come in alcuni testi canonici della letteratura americana – è necessaria "to define the goals and enhance the qualities of white characters" (Morrison 1992, 52). L'alterità di Othello è funzionale a invisibilizzare la normatività di una bianchezza occidentale e cristiana che si differenzia da una nerezza africana presumibilmente pagana, forse addirittura islamica, in ogni caso estranea, aliena, altra.

Per Morrison, illuminare la figura di Desdemona anziché quella di Othello equivale a segnalare che il perno della tragedia originale è la costruzione di una bianchezza normativa che Shakespeare riesce a invisibilizzare mediante l'ipervisibilizzazione del protagonista nero.

In *Desdemona*, tuttavia, a essere messa a tema, e in scena, non è soltanto la costruzione della bianchezza nel canone occidentale, ma anche l'ontologia della nerezza nel contesto statunitense. Per Morrison, riscattare dall'invisibilità il personaggio di Barbary, darle un nome africano, Sa'ran, e condividere la funzione autoriale con Traoré affinché lo spettro della balia nera possa acquisire voce e corpo scenico, significa sviluppare l'intento postcoloniale del testo in una prospettiva performativa transnazionale che implica un ripensamento del significante della nerezza americana e dei significati che tradizionalmente le sono stati attribuiti nell'ambito della cultura e della letteratura statunitense. Come ha scritto Serena Guarracino, lo stile afropolitano di Traoré – una reinterpretazione ardita della tradizione griotica mediata da influenze musicali occidentali tra cui il blues, il jazz e il rock and roll – porta in scena un'Africa attuale e cosmopolita e rende possibile "the experience of an affective memory of the continent via [a] contemporary musical landscape" (Guarracino 2015, 64) che da una parte sollecita, e dall'altra contesta, la celebrazione nostalgica e aspecifica di una spiritualità ancestrale propria del teatro della diaspora africana, forma artistica di cui *Desdemona* rappresenta al tempo stesso una manifestazione e un superamento. In linea con le più recenti evoluzioni della letteratura nera americana, infatti, *Desdemona* "offre soprattutto la possibilità di parlare di nerezza in una chiave diasporica nuova, che muove dall'idea di Atlantico nero di Gilroy ma che ridona all'Africa un rinnovato potere dialogante" in grado di ridimensionare quello "culturale e discorsivo di cui ha goduto l'afroamericanità grazie alla sua collocazione all'interno degli Stati Uniti" (Bordin 2020, 28-29). La presenza e l'apporto creativo di Traoré destabilizzano l'egemonia discorsiva statunitense – rappresentata, in questo caso, dal capitale culturale associato al nome e all'opera di Morrison – per proiettare la scrittura drammaturgica in una dimensione globale capace di ospitare specifiche connotazioni della nerezza. Come già avvenuto in altri testi e in altri tempi della drammaturgia afroamericana, anche in *Desdemona* l'orizzonte del teatro nero statunitense si estende ben oltre i confini nazionali, a testimoniare un impulso di lungo corso, ancorché più frequente e consapevole a partire dalla seconda metà

degli anni duemila,[29] di scalfire la superficie delle "figure della razza" (Giuliani 2015, 1) per portare in scena identità sempre più specifiche e polimorfe, escluse dai discorsi dominanti, equidistanti dalle raffigurazioni cristallizzate della nerezza prodotte tanto dall'egemonia bianca quanto dalla cultura afroamericana.

29 Si pensi al personaggio del giovane nigeriano Joseph Asagai in *A Raisin in the Sun* (1959) di Lorraine Hansberry, alla rappresentazione spettrale del congolese Patrice Lumumba in *Funnyhouse of a Negro* (1964) di Adrienne Kennedy e, in tempi più recenti, a *Ruined* (2009) di Lynn Nottage, testo teatrale ambientato nella Repubblica Democratica del Congo.

Bibliografia

Baraka, Amiri. 1966. "In Search of the Revolutionary Theatre." *Negro Digest* 16, 6: 21-24.

Bordin, Elisa. 2020. "La nuova diaspora africana negli Stati Uniti: *blackness*, letteratura e transnazionalità." *Ácoma*, 19 (autunno-inverno): 19-33.

Brokaw, Katherine Steele. 2012. "Desdemona." *Shakespeare Bulletin* 30, 3 (Autumn): 361-65. 10.1353/shb.2012.0055.

Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, 4: 519-31. https://doi.org/10.2307/3207893.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. London-New York: Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London-New York: Routledge.

Carney, Jo Eldridge. 2014. "'Being Born a Girl': Toni Morrison's *Desdemona*." *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 9, 1: n.p. https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2291/2260.

Carney, Jo Eldridge. 2022. "Toni Morrison and Rokia Traoré's *Desdemona* and William Shakespeare's *Othello*." In *Women Talk Back to Shakespeare: Contemporary Adaptations and Appropriations*, a cura di Jo Eldridge Carney, 9-33. London-New York: Routledge.

Chambers, Claire. 2016. "'To Love the Moor': Postcolonial Artists Write Back to Shakespeare's *Othello*." *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies* 1, 2: 1-39.

Cornwell, Jane. 2015. "Desdemona: A Concert Cum Multimedia Event Created by Toni Morrison." *The Australian*, September 19. http://www.theaustralian.com.au/arts/review/desdemona-a-concert-cum-multimedia-event-created-by-toni-morrison/news-story/7e2630a645a7b7a4bd31d09dd10d940a (ultimo accesso: 27/04/2022).

Cucarella-Ramón, Vicent. 2017. "Decolonizing *Othello* in Search of Black Feminist North American Identities: Djanet Sears' *Harlem Duet* and Toni Mor-

rison's *Desdemona*." *International Journal of English Studies* 17, 1: 83-97. https://doi.org/10.6018/ijes/2017/1/246541.

Denselow, Robin. 2012. "Desdemona - review." *The Guardian*, July 20. https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/20/desdemona-review (ultimo accesso: 27/04/2022).

Dolan, Jill. 2012 (1988). *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Dow, Steve. 2015. "Peter Sellars: Shakespeare Wasn't Racist, He Was an 'Unbelievably Subtle' Writer." *The Guardian*, August 4. https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/04/peter-sellars-shakespeare-wasnt-racist-he-was-an-unbelievably-subtle-writer (ultimo accesso: 27/04/2022).

Du Bois, William Edward Burghardt. 2015 (1903). *The Souls of Black Folk*, a cura di Jonathan Scott Holloway. New Haven: Yale University Press.

Du Bois, William Edward Burghardt. 2015 (1926). "Criteria of Negro Art." In *Dreaming Out Loud: African American Novelists at Work*, a cura di Horace A. Porter, 88-98. Iowa City: University of Iowa Press.

Du Bois, William Edward Burghardt. 1926. "Krigwa Players Little Negro Theatre." University of Massachusetts Amherts. W. E. B. Du Bois Papers. https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b034-i165 (ultimo accesso: 27/04/2022).

Erickson, Peter. 2013. "'Late has no meaning here': Imagining a Second Chance in Toni Morrison's *Desdemona*." *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 8, 1: n.p. https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2195.

Forte, Jeanie. 1996. "Realism, Narrative, and the Feminist Playwright: A Problem of Reception." In *Feminist Theatre and Theory: Contemporary Critical Essays*, a cura di Helene Keyssar, 19-34. London: Macmillan.

Foucault, Michel. 2004 (1971). *L'ordine del discorso*. Tradotto da Alessandro Fontana, Mauro Bertani e Valeria Zini. Torino: Einaudi.

Gates, Henri Louis. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Giuliani, Gaia. 2015. "Introduzione." In *Il colore della nazione*, a cura di Gaia Giuliani, 1-14. Firenze: Le Monnier Università.

Guarracino, Serena. 2015. "Africa as Voices and Vibes: Musical Routes in Toni Morrison's *Margaret Garner* and *Desdemona*." *Research in African Literature* 46, 4: 56-71. https://doi.org/10.2979/reseafrilite.46.4.56.

Hall, Stuart. 1995. "New Ethnicities." In *The Post-Colonial Studies Reader*, a cura di Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin, 223-27. London-New York: Routledge.

Hall, Stuart. 2021 (1997). "Race: The Floating Signifier: What More Is There to Say about 'Race'?" In *Selected Writings on Race and Difference*, a cura di Paul Gilroy e Ruth Wilson Gilmore, 359-73. New York: Duke University Press.

Harrison, Paul Carter. 1974. *Kuntu Drama: Plays of the African Continuum*. New York: Grove Press.

Harrison, Paul Carter. 1989. *Totem Voices: Plays From the Black World Repertory*. New York: Grove Press.

Harrison, Paul Carter. 2002a. "Praise/Word." In *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*, a cura di Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker, e Gus Edwards, 1-9. Philadelphia: Temple University Press.

Harrison, Paul Carter. 2002b. "Introduction." In *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*, a cura di Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker, e Gus Edwards, 247-50. Philadelphia: Temple University Press.

Iyengar, Suyata. 2016. "Woman-Crafted Shakespeares: Appropriation, Intermediality, and Womanist Aesthetics." In *A Feminist Companion to Shakespeare*, a cura di Dympna Callaghan, 507-19. Oxford: Blackwell.

Jackson, Oliver. 1974. "The African Continuum." In *Kuntu Drama: Plays of the African Continuum*, a cura di Paul Carter Harrison, ix-xiii. New York: Grove Press.

Janheinz, Jahn. 1990 (1961). *Muntu: African Culture and the Western World*. New York: Grove Press.

Kitts, Lenore. 2014. "The Sound of Change: A Musical Transit through the Wounded Modernity of *Desdemona*." In *Toni Morrison: Memory and Meaning*, a cura di Adrienne Lanier Seward e Justine Tally, 255-69. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Li, Stephanie. 2015. "Black Literary Writers and Post-Blackness." In *The Trouble with Post-Blackness*, a cura di Houston A. Baker Jr. e K. Merinda Simmons, 44-59. New York: Columbia University Press.

Madison, Cathy. 1991. "Writing Home: Interviews with Suzan-Lori Parks, Christopher Durang, Eduardo Machado, Ping Chong, e Migdalia Cruz." *American Theatre* 8, 7 (October): 36-42.

Morrison, Toni. 2008 (1971). "What the Black Woman Thinks about Women's Lib." In *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, a cura di Carolyn Denard, 18-30. Jackson: University Press of Mississippi.

Morrison, Toni. 2008 (1984). "Rootedness: The Ancestor as Foundation." In *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, a cura di Carolyn Denard, 56-64. Jackson: University Press of Mississippi.

Morrison, Toni. 2008 (1987). *Beloved*. New York: Vintage Books.

Morrison, Toni. 1988. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28, 1: 123-63.

Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.

Morrison, Toni. 2012. *Desdemona*. London: Oberon Books.

Neal, Larry. 1968. "The Black Arts Movement." *The Drama Review* 40, 12: 29-39. https://doi.org/10.1515/9780822399889-020.

Pinkney, Mikell. 2004. "The Development of African American Dramatic Theory: W. E. B. Du Bois to August Wilson - Hand to Hand!" In *August Wilson and Black Aesthetics*, a cura di Sandra Shannon e Dana Williams, 11-36. New York: Palgrave Macmillan.

Rapetti, Valentina. 2018. "Orrore e meraviglia. La narrazione autobiografica di Othello in *Desdemona* di Toni Morrison." *Altre Modernità*, (febbraio): 212-233. https://doi.org/10.13130/2035-7680/9787.

Rapetti, Valentina. 2020a. "Channelling the Dead: A Conversation on *Desdemona* with Tina Benko." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 13, 3: 305-18. https://doi.org/10.1386/jafp_00033_7.

Rapetti, Valentina. 2020b. "Staging *Desdemona* in African Time: A Conversation with Peter Sellars." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 13, 3: 319-36. https://doi.org/10.1386/jafp_00034_7.

Rapetti, Valentina. 2020c. "Singing Back to the Bard: A Conversation on *Desdemona* with Rokia Traoré." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 13, 3: 337-44. https://doi.org/10.1386/jafp_00035_7.

Rich, Adrienne. 1979 (1971). "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision." In *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, 33-49. New York: W. W. Norton & Company.

Richards, Sandra L. 1998. "Writing the Absent Potential: Drama, Performance and the Canon of African-American Literature." In *The Routledge Reader in Gender and Performance*, a cura di Lizbeth Goodman e Jane de Gay, 156-64. London-New York: Routledge.

Richards, Sandra L. 2010. "'Function at the Junction?' African Diaspora Studies and Theatre Studies." In *The African Diaspora and the Disciplines*, a cura di Tejumola Olaniyan e James H. Sweet, 193-212. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Richards, Sandra L. 2013. "African Diaspora Drama." In *The Cambridge Companion to African American Theatre*, a cura di Harvey Young, 230-254. Cambridge: Cambridge University Press.

Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London-New York: Routledge.

Sciolino, Elaine. 2011. "'Desdemona' Talks Back to 'Othello'." *The New York Times*, October 25. https://www.nytimes.com/2011/10/26/arts/music/toni-morrisons-desdemona-and-peter-sellarss-othello.html (ultimo accesso: 27/04/2022).

Sellars, Peter. 2011. "Desdemona Takes the Microphone: Toni Morrison and Shakespeare's Hidden Women." Filmed October 28, 2011 at UC Berkeley Events, Berkeley, CA. Video, 01:17:50. https://www.youtube.com/watch?v=-G73AhP7Sfpg (ultimo accesso: 27/04/2022).

Sellars, Peter. 2012. "Foreword." In *Desdemona*, di Toni Morrison, 7-11. London: Oberon Books.

Shakespeare, William. 2016. *Othello*, a cura di Ernst Anselm Joachim Honigmann. London-New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.

Shange, Ntozake. 1995 (1981). "Unrecovered losses/ black theater traditions." In *Twentieth-Century Theatre: A Sourcebook*, a cura di Richard Drain, 327-30. London-New York: Routledge.

Swed, Mark. 2011. "Music Theater Review: Peter Sellars' 'Desdemona' at Berkeley." *Los Angeles Times Blog*, October 28. https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/10/music-theater-review-peter-sellars-desdemona-at-berkeley.html (ultimo accesso: 27/04/2022).

Thompson, Ayanna. 2016. "*Desdemona*: Toni Morrison's Response to *Othello*." In *A Feminist Companion to Shakespeare*, a cura di Dympna Callaghan, 494-506. Oxford: Blackwell.

Thompson, Ayanna. 2016. "Introduction." In *Othello*, di William Shakespeare, a cura di Ernst Anselm Joachim Honigmann, 1-116. London-New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.

Thompson, Robert Farris. 1993. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum for African Art.

Vivan, Itala. 2011. "Desdemona fedele a sé stessa." *Nigrizia*, July 8. https://www.nigrizia.it/notizia/desdemona-fedele-a-se-stessa (ultimo accesso: 27/04/2022).

Wilson, August. 1997. "The Ground on Which I Stand." *Callaloo* 20, 3 (Summer): 493-503. 10.1353/cal.1998.0096.

Zinoman, Jason. 2011. "Othello's Wife Gives Her Side of the Story." *The New York Times*, November 3. https://www.nytimes.com/2011/11/04/theater/reviews/desdemona-at-lincoln-center-white-light-festival-review.html (ultimo accesso: 27/04/2022).

Valentina Rapetti è assegnista di ricerca in Lingue e letterature angloamericane presso l'Università degli Studi della Tuscia. Ha pubblicato articoli e saggi su Toni Morrison, Djanet Sears e August Wilson, interviste con Marina Carr e Peter Sellars e traduzioni di opere di Marina Carr, Morris Panych, Netta Syrett e Chimamanda Ngozi Adichie. Ha tradotto per produzioni teatrali italiane testi di drammaturgia contemporanea irlandese, inglese, canadese e statunitense e il memoir di Anne Enright *Making Babies: Stumbling into Motherhood*. La sua attività di ricerca è rivolta principalmente al teatro contemporaneo di lingua inglese, alla traduzione teatrale, ai fenomeni di adattamento e alla letteratura afroamericana.

statuSQuaestionis
language text culture

Valentina Sturli
Università degli Studi di Padova

Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee

Abstract

The essay offers an investigation of the "object" in contemporary post-apocalypse scenarios. In this kind of representation, which shows a world in collapse after an environmental or technological catastrophe, the "object" (food, technological devices, clothes, furnishings, cars) is almost invariably broken, destroyed, useless or deprived of its usual function. The paper will analyze this loss of functionality by the objects – and their consequent alienated representation – in the light of the categories identified by Francesco Orlando in *The Obsolete Objects in Literary Imagination*. The aim is to understand whether the considerations he draws about the different kinds of "obsolete objects" may also be applied to this specific literary sub-genre and the world representation upon which it stands.

L'oggetto, nella rappresentazione del mondo post-apocalittico contemporaneo, è quasi sempre un oggetto desueto – o meglio, spesso non ha il tempo di diventare desueto che è già antifunzionale, non serve più a quello per cui era stato progettato.[1] Anche il paesaggio è quasi invariabilmente rappresentato come reso sterile

1 I due termini di 'antifunzionale' e di 'desueto' fanno riferimento al saggio di F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1994, nuova ed. 2015. Nello sviluppo di questo articolo faremo spesso riferimento alle teorizzazioni di Orlando su questo tipo di oggetti, che possono per il momento essere sinteticamente definiti così: "cose fisiche rappresentate come prive o diminuite, o in corso di privazione o diminuzione, di funzionalita" (Orlando 2015, 4). L'idea per una ricerca di questo tipo è nata in occasione di una conferenza, mai pubblicata, di Massimo Fusillo all'Università di Pisa il 22 maggio 2014, dal titolo *Memoria e obsolescenza*. Sull'oggetto desueto nell'arte contemporanea. In quell'occasione Fusillo ha provato ad applicare all'arte contemporanea, in cui si rivela ossessiva la presenza dell'oggetto antifunzionale, alcune delle categorie elaborate da Orlando

e improduttivo da una catastrofe o da un disastro ecologico irreversibili. Uno dei primi effetti del trauma apocalittico narrato nei romanzi, nei racconti e nelle serie TV che appartengono a questo filone, prevede infatti che gli oggetti smettano di funzionare, per primi quelli tecnologici che hanno bisogno di elettricità e di internet, mentre anche tutto il resto, strutture sociali comprese, collassa. Allo stesso modo, anche l'ambiente – nei suoi connotati di produttività, fertilità, capacità di venir controllato dall'uomo, smette di funzionare: le campagne si trasformano in lande desolate, le città in mausolei di rovine.

Queste rappresentazioni attivano un processo di straniamento tipico, come vedremo, della narrativa contemporanea che si occupa di temi e questioni ecologiche. Come scrive Scaffai, "la sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: i più comuni tra questi paradigmi sono la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio [...]" (Scaffai 2017, 12). Lo straniamento, meccanismo che permette di sperimentare una prospettiva inedita rispetto a ciò che è noto, osservandolo da una diversa angolatura che lo de-familiarizza, si rivela uno strumento cognitivo potente per ripensare il presente, il passato e soprattutto il futuro del nostro pianeta.

Partendo dall'esempio più recente, l'ultimo libro di De Lillo, Il silenzio, mette in scena il simultaneo, inspiegabile crash delle tecnologie in un momento molto particolare connesso alla costruzione dell'identità statunitense: la finale del Super Bowl, quando tutti gli americani si trovano davanti al televisore per seguire l'appuntamento mediatico più atteso della stagione.[2] In seguito all'evento che fa cessare tutta insieme e senza alcuna spiegazione la tecnologia digitale, il romanzo mostra lo smarrimento dei personaggi e fa sorgere domande che suonano come la sinistra profezia di un futuro imminente: come ci si muove in una metropoli moderna se manca la luce elettrica e i dispositivi di

nella riflessione sugli oggetti desueti. L'idea della presente relazione parte da un presupposto analogo: che sia possibile applicare anche alla rappresentazione di spazi e oggetti nella letteratura post-apocalittica alcuni degli elementi teorizzati da Orlando.

2 La quarta di copertina dell'edizione italiana del romanzo recita, rendendo pertinente sin da subito la questione-chiave del romanzo: "All'improvviso, non annunciato, misterioso: il silenzio. La tecnologia digitale ammutolisce. Internet tace. Tutti gli schermi diventano neri. Don DeLillo ha disegnato la mappa per muoversi in questa nostra nuova era oscura" (DeLillo 2021).

orientamento e comunicazione smettono di funzionare? Come si resiste al freddo se gli impianti vanno fuori uso? Ma soprattutto: cosa faremmo di tutti gli schermi che ci circondano se all'improvviso diventassero neri? Nel romanzo di De Lillo qualcosa di fondamentale per la nostra esistenza subisce un'irreversibile battuta d'arresto; la civiltà viene scossa dalle fondamenta – e il sospetto neanche troppo celato è che, senza le protesi tecnologiche ormai diventate indispensabili, il mondo contemporaneo occidentale sarebbe perduto.

Sin dall'Antichità le forme dell'apocalisse sono state estremamente ampie e diversificate, sia in senso tematico che diacronico, tanto che sarebbe impossibile riuscire a darne conto nel dettaglio;[3] ma certo è che con la nascita della moderna civiltà industriale e poi sempre di più nel corso dell'ultimo secolo (che ha visto sorgere prima il rischio di incidenti nucleari e poi lo spettro del cambiamento climatico) sono andate aumentando a ritmo vertiginoso le narrazioni che danno forma alla domanda su che cosa accadrebbe se all'improvviso la nostra civiltà, tutta insieme, subisse una catastrofe tale da stravolgere la vita umana, animale e vegetale sulla terra.[4] Il disastro può assumere le forme di virus, invasioni aliene, sconvolgimenti ecologici, ma la sostanza non cambia: all'improvviso la civiltà subisce un'enorme battuta di arresto a cui segue una vertiginosa e repentina involuzione; i pochi sopravvissuti si trovano a dover fare i conti con una quantità di minutissime ma inaggirabili difficoltà materiali (trasporto, nutrimento, salute, sicurezza) che avevano smesso di essere tali per gli abitanti dell'Occidente da molto tempo. Se nel contemporaneo l'accento è spesso posto sul repentino e devastante collasso delle tecnologie più sofisticate, che manda fuori uso il nostro mondo, unito allo spettro della devastazione ambientale, già nelle narrazioni che precedono l'era digitale – si pensi a testi come *Cecità* di Saramago (1995), ma anche ad *Io sono leggenda* di Matheson

3 Per una panoramica globale del genere post-apocalittico, con particolare riferimento ai media, si vedano Pharr, Clark e Firestone (2016, 4-24). Per una disamina del tema nel secondo Novecento e negli anni Duemila, rimando al saggio di Lino (2014). Il riferimento principale è naturalmente al classico di De Martino (1977), che avremo modo di citare più avanti.

4 Com'è noto, gli scienziati hanno da tempo coniato il termine 'Antropocene' per designare l'epoca in cui viviamo, in cui il genere umano, con le sue attività produttive e industriali a livello globale, stravolge e distrugge in maniera irreversibile gli habitat naturali, gli ambienti e gli ecosistemi. Come scrive E. Padoa-Schioppa, attualmente "la Terra si trova in una nuova fase storica, in cui l'uomo è in grado di modificare gli equilibri climatici, geologici, biologici e chimici del sistema" (2021, 7).

(1954) o al *Mondo sommerso* (1962) di Ballard – è reso saliente il problema della funzionalità degli oggetti e dei luoghi connessi al loro utilizzo: come ci si lava, come ci si nutre, come ci si cura, come ci si sposta, come ci si difende, in un ambiente sociale e naturale mutato in senso ostile? Una parte non trascurabile di queste narrazioni è infatti sempre deputata alla descrizione di come i protagonisti debbano all'improvviso reinventare un rapporto con gli oggetti di uso comune e i luoghi di abituale frequentazione, che nel post risultano fatalmente straniati. Era dai tempi di Robinson Crusoe che l'azione di recuperare, reinventare utensili, e orientarsi in uno spazio ignoto, non veniva investita da un'attenzione altrettanto seria, dettagliata e ossessiva. E in effetti, come vedremo, il protagonista di Defoe costituisce un vero e proprio paradigma di molte narrazioni post-apocalittiche moderne, dal momento che funziona sia come loro archetipo che come modello rovesciato.

Viviamo in un modo in cui diventiamo consapevoli della materialità dell'esistenza solo quando gli oggetti si rompono o – come nel caso di improvvise catastrofi ambientali – la nostra immagine di una natura addomesticata e addomesticabile viene traumaticamente incrinata. In questo senso, proprio attraverso la descrizione di una crisi di funzionalità a tutti i livelli, le narrazioni apocalittiche sono chiamate a dar forma a una straniata e paradossale valorizzazione della materialità dell'esistenza e del rapporto dell'uomo con l'ambiente, in una cornice culturale che sembra, ancora una volta, rimuovere il problema. Si pensi a come in La possibilità di un'isola di Houellebecq (2005)[5] il mondo ipertecnologico e isolato dei neo-umani, asserragliati ciascuno in una propria abitazione-bunker circondata da un pianeta distrutto da terremoti e tempeste solari, sia anche irrimediabilmente automatizzato e sterile. Il primo piacere che il neo-umano Daniel conquista appena decide di uscire dal suo rifugio, e avventurarsi nel mondo desertico e inospitale che non ha mai conosciuto, sarà proprio un certo senso, dimenticato e primitivo, del corpo muscolare che reagisce a contatto con gli elementi. Allo stesso modo in *Cecità* di Saramago, quando finalmente i ciechi possono lavarsi sotto una pioggia provvidenziale, improvvisano una danza di gioia perché recuperano una possibilità per noi oggi ovvia – quella della pulizia personale – di cui sono stati a lungo privati. Ed è previsto dal testo che il lettore gioisca con loro, perché per decine di pagine nel romanzo

5 Per un'analisi del tema apocalittico in Houellebecq, con particolare riferimento a *Sottomissione*, che in questo articolo non trattiamo, si veda Scaffai (2017, 124-29).

è stata descritta con minuzia la tortura di un mondo lercio, caotico, violento: l'impossibilità di accedere ad acqua corrente, la biancheria immonda, il tanfo delle ferite, l'incapacità di orientarsi nello spazio e nel tempo in ambienti che dovrebbero risultare familiari e invece smettono bruscamente di esserlo.

Queste narrazioni costituiscono, come abbiamo visto, la messa in forma di una grande domanda rimossa della società industriale. Al cuore del rapporto che le apocalissi contemporanee hanno con la descrizione di oggetti e ambienti c'è infatti un tentativo di ripensare la dimensione precaria e transitoria del controllo dell'uomo sul mondo, controllo che per molto tempo poteva essere solo fantasticato, che poi è diventato reale, e che ora per molti versi è scontato.[6] Persino troppo, pericolosamente, scontato – tanto da rendere concreto e palpabile lo spettro di un imminente rivolgimento che punisca questo peccato di hybris. Se davanti alle catastrofi antiche (pestilenze, alluvioni, terremoti, guerre, eruzioni) l'essere umano poteva almeno consolarsi con l'idea di una ricostruzione a posteriori, di una rinascita che scaturisse dalle sue mani o dalle sue penitenze, nelle apocalissi contemporanee sempre più spesso è lo stesso modo in cui si verifica l'evento ad impedire una qualsiasi rinascita. Siamo anzi tanto più a rischio e tanto più vulnerabili quanto più siamo tecnologici e industrialmente avanzati.[7]

Com'è noto, per De Martino l'apocalissi moderna, a differenza di quella antica, è senza escaton (De Martino 1977, 468): non è cioè qualcosa che accade in vista di una salvezza o una redenzione futura; quel che si para davanti all'in-

6 Si veda quanto scrive Micali sempre a proposito dello straniamento che la science fiction – ma lo stesso può valere per i mondi possibili delle post-apocalissi – esercita sul lettore, che è costretto, davanti a un mondo immaginario che ha tratti di forte convergenza col nostro ma non è (ancora) il nostro, a porsi delle domande importanti sulla natura e sui destini del proprio mondo reale: "these two combined processes, which we may define as 'displacement' and 'recognition', form the basic reading mechanism of any SF work. It lets the consumer acquire a new perception, that is, an estranged perception (more aware and critical or simply more relativistic) of the world in which s/he lives. In other words, the possible world in which the story is set always functions as a cognitive exercise, which enhances our critical understanding of the real by highlighting or interpreting, or else by criticizing some aspects we usually don't perceive clearly, or thoroughly understand, or which we take for granted" (Micali 2019, 8-9).

7 Come nota Giuliani (2015, 12): "La narrazione distopica ha insistito particolarmente sull'ambivalenza della mutazione indotta dalla scienza e dalla tecnologia, e dei suoi risultati, i quali eccedono la razionalità e la prevedibilità su cui si fondano le società occidentali del capitalismo avanzato".

dividuo e alla società è una crisi totale e definitiva, annichilente e senza ritorno, una catabasi senza anabasi: la natura è morta o ostile, gli oggetti sono inservibili, i mezzi di produzione non possono più essere controllati. Entra qui in crisi, appunto, una delle immagini letterarie più potenti sorte alla nascita del primo capitalismo industriale: quel Robinson Crusoe che, gettato da un naufragio su un'isola deserta che però abbonda di ogni risorsa nutritiva, si mette alacremente al lavoro e riesce a ricostruirsi una vita a forza di industriosità e ingegno. Già Mary Shelley, geniale iniziatrice del genere post-apocalittico, ha identificato nel protagonista di Defoe un modello rovesciato, un mito incipitario che diventa terminale.[8] È lei infatti a far concepire, quasi alla fine del suo *The last men on Earth* (1826), questo paragone al suo protagonista:

> Per un momento mi paragonai a quel monarca del deserto – Robinson Crusoe. Eravamo entrambi stati gettati senza compagni – lui sulla riva di un'isola desolata: io su quella di un mondo desolato. Ero ricco dei cosiddetti beni della vita. Se allontanavo i miei passi da quella scena deserta, ed entravo in una qualsiasi dei milioni di città della terra, avrei trovato le loro ricchezze messe da parte a mio uso – vestiti, cibo, libri, e una scelta di abitazioni superiore alla scelta degli antichi principi – potevo scegliere ogni clima, mentre lui, Robinson, era costretto a lavorare faticosamente per acquisire il necessario, ed era l'abitante di un'isola tropicale, contro il cui calore e tempeste poteva ottenere uno scarso rifugio. Vedendo così la questione, chi non avrebbe preferito le gioie sibaritiche che potevo ottenere, gli svaghi filosofici, le ampie risorse intellettuali, alla sua vita di fatica e pericolo? Pure lui era molto più felice di me; perché lui poteva sperare, né sperare invano – il vascello destinato alla fine arrivò, per riportarlo dai suoi connazionali e dai suoi simili, dove gli eventi della sua solitudine divennero un racconto favoloso. A nessuno io potevo mai raccontare la storia della mia avversità; né ne avevo la speranza. Lui sapeva che, al di là dell'oceano che circondava la sua isola solitaria, vivevano migliaia di uomini che il sole illuminava quando illuminava anche lui; sotto il sole del giorno e la luna della notte, io solo avevo sembianze umane; io solo potevo articolare il mio pensiero; e, quando dormivo, sia il giorno che la notte non venivano osservati da nessuno. Lui era fuggito dai suoi simili, e fu trasportato dal terrore al vedere un'impronta umana. Io mi sarei inginocchiato e l'avrei venerata (Shelley 2020, 279-280).

Questo rovesciamento si rivela già quasi una profezia dell'abitante consumista delle metropoli moderne, che vive in mezzo ad ogni bene possibile ma di niente può davvero godere perché qualcosa di fondamentale è venuto (o potrebbe

8 Su Mery Shelley e sui romanzi post-apocalittici successivi tra Otto e Novecento, si veda anche Scaffai (2017, 123-24).

venire) a mancare per sempre.[9] Se Robinson, all'inizio del diciottesimo secolo, è l'homo faber che attraverso l'ingegno ricostruisce e reinventa il mondo, trova il modo di piegare la natura al suo volere per poi tornare sano e salvo dai suoi simili, nell'universo post-apocalittico c'è spazio solo per uomini che rovistano tra le macerie, si nutrono di scarti o cibo in scatola perché la terra non è più coltivabile, fanno i conti con un ambiente che si rifiuta di generare perché ormai troppo sterile o selvaggio, in una cornice in cui tutte le certezze sociali e tecnologiche sono saltate.[10] Da questo punto di vista, se anche il loro tentativo di sopravvivere nonostante tutto può ricordare da vicino gli sforzi del naufrago Robinson, il modulo è con ogni evidenza stravolto: il primo, nel seno

---

9 Nel 1786, quarant'anni prima del romanzo di Shelley, l'inglese William Beckford pubblica in francese *Vathek. Conte arabe*. Nel finale del romanzo – che vede come protagonista un califfo dall'insaziabile brama di piaceri, allettato dalle lusinghe di un inviato demoniaco, il Giaurro – Vathek e la sua corte vengono attirati all'inferno con la promessa di un godimento di beni infinito. E in effetti l'inferno è descritto come un luogo pieno di ogni tipo di cibi e oggetti di lusso, ma i dannati vi si muovono in mezzo completamente assorti in sé stessi, mesti, isolati gli uni dagli altri, senza poter godere di niente perché a niente veramente interessati. Nella sua introduzione al testo, Orlando (Beckford 1996, 30) legge questo finale come una sorta di vertiginosa anticipazione delle fenomenologie del capitalismo industriale, allora agli albori: "L'inferno è anche effettivamente una esposizione di ricchezze: colossale o mostruosa quanto le proporzioni oniriche dell'ambiente che la contiene, ma altresì quanto quella che caratterizza – sotto forma di merci – le società capitalistiche secondo Marx. [...] profusione e spreco, sazietà e disappetenza artificiali vengono profeticamente svelati dietro i possenti appetiti dell'epoca eroica in cui Beckford viveva". Sia il testo di Shelley che quello di Beckford rappresentano un soggetto che ha virtualmente a disposizione tutti i beni, e può fruirne senza alcun limite, ma si trova al contempo in una condizione di isolamento e alienazione tale da non poter godere, negli effetti, di niente. L'interpretazione che Orlando dà del finale di Vathek in chiave di rimando alle nascenti fenomenologie del consumismo capitalista, che perennemente promette e perennemente delude chi si abbandona alle sue lusinghe, mi sembra perfettamente applicabile anche al testo di Shelley.

10 Su Robinson Crusoe come modello archetipico (ma anche rovesciato) di molta letteratura post-apocalittica contemporanea, si veda Hicks (2016, 2): "By most measures, Robinson Crusoe is not a post-apocalyptic novel; at the very dawn of modernity, a single man loses his place in that newly modern world, but it goes on without him. [...] Crusoe has lost his modern life and wants it back. He famously goes about salvaging and rebuilding that existence, scrap by scrap, pot by pot, "plantation" by plantation. In the troubling scope of these efforts, we see mirrored the challenge survivors in contemporary post-apocalyptic fiction face as they confront the question of what elements of modernity—if any—they should reclaim".

di una natura rigogliosa e prodiga, si ingegna per ricostruire la civiltà dalle sue fondamenta, mentre i sopravvissuti alla catastrofe, spettri in una terra desolata, non hanno davanti a loro che un orizzonte di sussistenza. Già da qui, come si vede, comincia a profilarsi quel "ribaltamento di prospettive [...] tra domestico ed estraneo" che "articolato nelle fasi della naturalizzazione e della defamiliarizzazione" (Scaffai 2017, 28) permette di guardare alla realtà – compresi i miti fondativi della civiltà industriale in cui ancora oggi viviamo immersi – da una diversa e straniante prospettiva.

È dagli albori della moderna industrializzazione che il sentimento del tempo e dell'obsolescenza degli oggetti dice qualcosa di noi e di quello che ci aspetta nel futuro, e Goethe nel *Faust* coglie perfettamente l'inizio di questo processo, che è andato velocizzandosi sempre di più con il passare del tempo: per la prima volta strumenti che si erano mostrati adeguati per secoli o addirittura per millenni diventano obsoleti nel giro di una generazione.[11] Come ha notato Orlando, man mano che l'Occidente industriale del diciannovesimo secolo si riempie di merci sempre più nuove e funzionali, la produzione aumenta e il feticismo del nuovo si sostituisce al vecchio, la letteratura si riempie di immagini di antimerci, funzionando in questo da negativo fotografico della società e insistendo sull'aspetto rotto, desueto, antifuzionale del mondo.[12] Allo stesso modo, potremmo affermare che più il dominio industriale dell'uomo sulla natura sembra certo e indiscutibile, più il suo controllo sul pianeta totale, più la letteratura – in particolar modo fantastica,

11 Per un'analisi dell'accelerazione tecnologica di inizio Ottocento così com'è rappresentata nel Faust sotto forma di mirabilia della magia, si veda Orlando (2017, 53-63).

12 È la tesi centrale degli Oggetti desueti, alla cui base sta l'individuazione del meccanismo che Orlando definisce "ritorno del represso antifunzionale", per una cui definizione si veda il primo capitolo del saggio (Orlando 2015, 3-19). Si leggano per esempio le pp. 17-18, con la parafrasi di un celeberrimo passo del *Capitale* di Marx: "Frattanto il momento economico della razionalizzazione borghese del mondo era quello che chiamiamo capitalismo. Il libro più famoso che sia stato scritto sull'argomento comincia [...] con questa frase: 'La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta [a un primo sguardo] come una 'immane raccolta di merci'...'. Qui non si parla certo di letteratura [...]. Eppure, se volessimo trasporre la frase in base al postulato che la letteratura contraddice e sovverte l'ordinamento reale, non avremmo che da sostituire una parola e da invertirne un'altra: ed ecco che cosa otterremmo. 'La letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerci...'".

fantascientifica e post-apocalittica – si riempie di rappresentazioni che vanno decisamente in senso contrario.

E questo avviene perché la letteratura è concepibile come uno spazio dove possono emergere e venire elaborate tutte le angosce, inquietudini, domande che non trovano spazio altrove, per esempio nel discorso pragmatico e funzionalistico sul progresso che caratterizza tanto il diciannovesimo secolo quanto la retorica iper-tecnologica odierna.[13] Seguendo questa intuizione Orlando ha provato a stilare, nei suoi Oggetti desueti, una casistica articolata di immagini di oggetti antifunzionali nella letteratura mondiale, soprattutto euro-americana, degli ultimi due secoli; il critico parla di 'oggetti', ma all'interno della sua ricognizione rientrano con grande frequenza anche elementi che riguardano il paesaggio e le sue declinazioni. È lecito chiedersi se esista la possibilità di applicare alcuni degli spunti e delle categorizzazioni di Orlando al genere post-apocalittico che, come abbiamo visto, rappresenta ossessivamente i sopravvissuti alla catastrofe alle prese con un'enorme quantità di oggetti antifunzionali, rotti, inservibili, rovinati e all'interno di un ambiente diventato inquietante e inospitale del pari.

È ovviamente, negli oggetti come in generale nel paesaggio sia naturale che metropolitano, molto forte la presenza di quella qualità di desuetudine che Orlando definisce logoro-realistico, ovvero tutte quelle rappresentazioni impietose e traumatiche del passaggio del tempo. Si pensi a come, nei racconti post-apocalittici, i personaggi siano sempre vestiti di stracci, coperti di abiti fuori taglia, protetti da attrezzature scompagnate, male assortite, con scarpe rotte di misure diverse dalla propria. Così, ad essere logorati non sono solo i vestiti ma anche gli arredi, rimasti spesso fermi al momento della catastrofe: è ormai quasi un topos la scena dei sopravvissuti costretti a frugare dentro le case o i negozi altrui, dove tutto è ormai ammuffito, coperto di polvere, degradato o imputridito. Lo stesso avviene per le strutture, che il trauma ha reso fatiscenti e inabitabili. Il mondo post-apocalittico è con grande fre-

13 Quest'ultimo è riconducibile a quella che Horkheimer ha definito ragione strumentale: "Avendo rinunciato alla sua autonomia, la ragione è diventata uno strumento. Nell'aspetto formalistico della ragione soggettiva, sottolineato dal positivismo, è messa in rilievo la sua indipendenza dal contenuto oggettivo; nell'aspetto strumentale sottolineato dal pragmatismo, è messo il rilievo il suo piegarsi a contenuti eteronimi. La ragione è ormai completamente aggiogata al processo sociale; unico criterio è diventato il suo valore strumentale, la sua funzione di mezzo per dominare gli uomini e la natura" (Horkheimer 2000, 60-1).

quenza logoro e straccione, e anche le parziali eccezioni non sono mai solo un caso: in Ballard, Matheson, Saramago, McCarthy, i personaggi che riescano a mantenere un certo decoro intorno a sé, che si ostinino a conservare una certa pulizia personale e riparare quel che hanno intorno, sono di solito dotati di forti valenze positive. Si pensi al caso dei protagonisti di *Cecità* che tentano con ogni mezzo di conservare un minimo di pulizia personale e degli abiti dentro l'ospedale-prigione in cui sono stati confinati, e all'interno del quale le strutture sociali e le abitudini stanno velocemente regredendo in direzione della ferinità (contesa per il cibo, mancanza di distinzione tra ambienti dove si mangia e dove si defeca, stupri di gruppo). Nella stessa direzione vanno gli sforzi continui del Padre in *La strada* per conservare pulito e al caldo il corpo sempre più debilitato del Figlio. Come se la resistenza al degrado materiale si caricasse di un'indubbia valenza psicologico-morale, incarnando il tentativo di conservazione di quel pochissimo di buono che può essere ancora protetto, in un contesto privo altrimenti di ogni speranza.[14]

Strettamente connesso al logoro-realistico, e altro protagonista delle narrazioni di post-apocalittiche, è il desolato-sconnesso, che riguarda soprattutto la rappresentazione di ambienti: supermercati in rovina con gli scaffali rovesciati e marciume ovunque, stazioni di servizio prese d'assalto e abbandonate, lunghe file di automobili distrutte con i cadaveri all'interno, vetrine devastate, case saccheggiate, rudimentali e precari baraccamenti dei pochi sopravvissuti. Anche in questo caso, la rappresentazione del paesaggio devastato ha quasi il valore di un topos: in nessuna post-apocalissi manca oggi la descrizione minuta di questo tipo di ambienti. Ma rispetto al logoramento dei vestiti e degli oggetti, nel caso del desolato-sconnesso è spesso resa evidente la traccia di un'aggressione distruttiva, di un danneggiamento volontario o rabbioso. E anche in questo caso, quel che ci è familiare – circolazione normale del traffico, ordine e rifornimento nei supermercati, accessibilità dei medicinali di base – viene straniato fino al ribaltamento.

Sempre sul versante di valenze emotive negative, ma in questo caso in relazione alla rappresentazione degli ecosistemi, si ha la costante rappresentazione

14 Si veda quanto scrive Scaffai (2017, 129) proprio del testo di McCarthy: "ogni tratto utopico è negato, a favore di una continua e radicale ridefinizione dello spazio di sopravvivenza all'interno di un oikos che semplicemente non è, o non è più, plasmato in funzione dell'uomo".

di una natura caratterizzata da elementi di sterile-nocivo; si pensi al sottogenere delle apocalissi post-nucleari o a quelle in cui è implicita una distruzione della natura da parte dell'uomo, come nel caso del già citato *The Road* e di film e serie TV come *Dark*,[15] *Snowpiercer*,[16] *I figli degli uomini*.[17] In questa stessa direzione va anche la realistica – ma non meno apocalittica – miniserie *Chernobyl*,[18] che non ambienta la narrazione nel futuro, bensì racconta nel dettaglio la genesi, lo sviluppo e le conseguenze di uno dei più grandi disastri ecologici realmente avvenuti nel Ventesimo secolo. Un disastro che non coinvolge solo gli assetti sociali, ma anche politici ed eco-ambientali, di un intero continente. In tutti questi casi siamo davanti ad una natura devastata, ridotta in polvere e cenere, dove non esiste più forma o quasi di vita vegetale, dove l'acqua è diventata velenosa e non c'è più alcuna speranza di poter raccogliere i prodotti della terra. Sia nel caso di un romanzo di pura fiction come *La strada* che in quello di una serie che si basa su fatti reali come Chernobyl, è saliente la dimensione di un territorio che non sarà mai più abitabile da esseri umani.

In altri casi la natura può non essere sterile, ma comunque nociva in quanto avvelenata, o talmente potente da nascondere insidie micidiali (predatori, virus

15 Serie televisiva di produzione tedesca, uscita in tre stagioni tra il 2017 e il 2020, per la regia di Baran bo Odar: al centro dell'intricatissima trama ci sono le vicende e i destini di un paese tedesco che ospita una centrale nucleare. Proprio da lì partirà l'Apocalisse da cui si diramano i principali snodi della trama.

16 Con questo titolo si intendono due opere, entrambe ispirate all'omonimo graphic novel francese di Jean Marc Rochette e Jacques Lob. La prima è un film del 2013 del regista sudcoreano Bong Joon-ho, la seconda è una serie televisiva statunitense che vede lo stesso Bong Joon-ho nel ruolo di produttore esecutivo, distribuita in Italia da Netflix. Entrambe le narrazioni sono ambientate in un mondo post-apocalittico, dopo che un disastro provocato dall'uomo nel tentativo di contrastare il cambiamento climatico ha innescato una nuova era glaciale; i pochi sopravvissuti vivono, divisi in rigidissime caste, all'interno di un treno che compie incessantemente il giro del mondo, e da cui non possono scendere pena la morte per assideramento.

17 Film del 2006, di produzione anglo-americana, diretto da A. Cuarón, in cui l'intera popolazione è colpita da una devastante e irreversibile crisi di sterilità, che porta alla cessazione di tutte le nascite.

18 Miniserie televisiva di produzione anglo-americana del 2019 per la regia di J. Renck, trasmessa in Italia da Sky. Vi si narrano le vicende che hanno portato all'omonimo incidente nucleare in Ucraina il 26 aprile del 1986, i tentativi di salvataggio delle zone circostanti e il successivo processo ai responsabili del disastro.

letali, forme mutate di vegetazione, radiazioni solari, contaminazione del terreno e dell'aria etc.). Questo è il caso del *Mondo sommerso* di Ballard, dove una serie di modificazioni irreversibili che coinvolgono l'aumento delle temperature ha portato all'innalzamento vertiginoso del livello delle acque del pianeta, con la conseguente sommersione di quasi tutte le terre abitate. Mentre cominciano a fare la loro comparsa ambienti ed ecosistemi che ricordano quelli preistorici, che portano alla proliferazione di rettili di grandi dimensioni come iguane e caimani, quel poco che rimane del genere umano deve fare i conti con una natura sempre più invasiva e sempre meno adatta alla vita dell'uomo: le lussureggianti paludi che hanno sostituito le città, gli intricati canali di liane pieni di insidie, il ritorno di forme di vita che si comportano come predatori dell'uomo sono tutti effetti di una proliferazione di ecosistemi non più sotto controllo. Lo stesso accade nel romanzo *Annientamento* di Jeff VanderMeer (2014), primo di una trilogia, che narra di una spedizione governativa di scienziati e biologi all'interno di una misteriosa Area X, comparsa all'improvviso in un territorio circoscritto degli Stati Uniti e all'interno della quale le specie vegetali hanno cominciato non solo a mutare radicalmente, ma anche ad assumere 'comportamenti' per certi versi simili a quelli umani, diventando capaci di scrivere, di muoversi, ma anche di agire intenzionalmente e comunicare per fini tanto imperscrutabili quanto inquietanti.[19] In tutti questi casi, con ogni evidenza, la sterilità non è sinonimo di desertificazione, quanto piuttosto di condizioni di vita mutate e non più rassicuranti per l'uomo. E ancora una volta lo straniamento va a colpire, in maniera abbastanza evidente, le certezze di controllo sugli elementi.

D'altra parte, alcune di queste rappresentazioni sfiorano il sinistro-terrifico, caratterizzato secondo le analisi di Orlando da un forte senso di perturbante. Si pensi ai molti casi in cui siano presenti descrizioni di luoghi in cui si attuano pratiche e rituali feroci, tribali, caratterizzati da una potentissima aura negativa: è questo il caso, ad esempio, della scena di *The Road* in cui il Padre si imbatte in una casa isolata che contiene, nascosta da una botola, una vera e propria stanza-mattatoio, dove un gruppo di cannibali tiene in vita le prede

19 Per un'analisi approfondita del rapporto tra uomo e 'natura' in un romanzo come *Annientamento* di VanderMeer, qui citato en passant in qualità caso estremo e piuttosto eccentrico rispetto alla serie presa in esame, sarebbe necessario fare riferimento al dibattito teorico sul post-umano, il che esula dagli scopi della presente trattazione. Per un inquadramento generale della questione, si rimanda ai contributi fondamentali di Haraway (1991), Braidotti (2013), Iovino (2015).

umane, tagliandole pezzo per pezzo e cauterizzando alla meglio quel che ne resta per poter disporre di cibo sempre a portata di mano. La descrizione del sotterraneo, un antro dove regnano un fetore insopportabile, oscurità e grida lancinanti, è quella di un vero e proprio inferno sulla terra – munito delle tradizionali caratteristiche di tenebra, lezzo, disperazione, urla belluine e tortura di corpi nudi da parte di mostruosi aguzzini – che in questo caso deve la sua portata terrorizzante non tanto a qualche manifestazione soprannaturale, ma all'infrazione del tabù antichissimo del cannibalismo, un radicale ritorno del superato che prende le forme di una bestialità trionfante. Analoghi elementi di sinistro-terrifico possono essere identificati in una scena di *Cecità* di Saramago cui abbiamo già fatto riferimento, quella dello stupro di gruppo che all'interno dell'ospedale-carcere un manipolo di prigionieri ciechi perpetra ai danni di donne indifese. Anche in questo caso la descrizione della notte, con le feroci umiliazioni e le inaudite violenze cui le vittime vengono sottoposte da parte degli uomini, rimanda a una sfera di violenza e sopraffazione incontrollate che la società occidentale vorrebbe credere di essersi lasciata alle spalle.

Ultimo in ordine di frequenza tra le rappresentazioni dotate di forti valenze emotive negative, ha alcune attestazioni degne di nota anche il pretenzioso-fittizio: qualora siano ritrovati oggetti preziosi e ornamentali, ormai del tutto inservibili e privi di valore di scambio, gli unici personaggi ad esserne attratti sono malvagi. Si pensi alle scene di chi, nel disastro generale, trova gioielli o vestiti eleganti e – del tutto incongruamente con la tragicità del momento – pretende di adornarsene in quanto simboli di un potere ormai del tutto grottesco o ridicolo, come accade per il sinistro personaggio di Strangman nel *Mondo sommerso* di Ballard. Nel film post-apocalittico *Cargo*,[20] che ambienta in Australia una variante dell'apocalisse zombie, l'antagonista di turno – un uomo rozzo e violento che ha costruito nel deserto un fortino, va a caccia di zombie come un safari e usa gli aborigeni come esche viventi – cerca di comprare l'amore della ragazza che ha rapito regalandole collane preziose, del tutto inutili nel post-mondo. In questi casi la funzione dell'elemento ornamentale, recuperato da chi voglia adornarsene, è sempre di segno negativo.

20 Si tratta di un film post-apocalittico del 2017, di produzione australiana, diretto da B. Howling e Y. Ramke: in una società devastata dall'apocalisse zombie, un padre intraprende un viaggio attraverso le desertiche lande australiane per portare in salvo la figlioletta dopo la morte della moglie.

Per quanto riguarda il versante connotato in senso positivo della casistica di Orlando, come prevedibile le attestazioni sono più rare, poiché per definizione c'è molto poco di valorizzabile in senso estetico, paesaggistico o produttivo in un mondo reduce da una distruzione radicale. La prima e più evidente occorrenza è costituita dal monitorio-solenne, ovvero la rappresentazione di luoghi, ambienti, paesaggi ed edifici un tempo prestigiosi e dotati di una funzione simbolica o identitaria importante per il genere umano, che ora giacciono diroccati a mostrare la transitorietà dell'esistenza e del controllo, ma anche la formidabile cesura tra prima e dopo che si è creata con il trauma apocalittico: è il caso celeberrimo della scoperta, alla fine del *Pianeta delle scimmie*,[21] di una Statua della Libertà ormai semi inghiottita dalla sabbia e dal mare, a testimonianza di tutto il male che gli uomini hanno fatto alla Terra. Lo stesso dicasi per il ponte di Brooklyn e altri monumenti iconici della città di New York, ancora imponenti seppure semidistrutti e abbandonati, nell'adattamento filmico di Io sono leggenda.[22] In questo caso, l'umanità si è quasi estinta a causa di un virus di laboratorio che stermina tutti e trasforma una minoranza di essere umani in zombie ultraviolenti. L'unico sopravvissuto della città, biologo alla ricerca di una cura per far regredire i sintomi della terribile infezione, si trova dunque a dover far fronte da solo a condizioni di vita e ambientali, ancora una volta, radicalmente mutate. Mentre la dimensione simbolica del prestigio del passato collassa in un mondo in cui vige la pura sussistenza, i monumenti in rovina che circondano il protagonista assumono il valore di mute testimonianze di leggi e rapporti sociali spazzati via da una catastrofe cui egli, nonostante tutto, tenta disperatamente di resistere.

È poi abbastanza evidente che la funzione di prezioso-potenziale è incarnata da tutti quegli oggetti e ambienti di uso quotidiano che, diventati dopo il disastro rarissimi, se ritrovati per un colpo di fortuna permettono ai protagonisti di migliorare, anche solo per poco, le loro disastrose condizioni di vita: al primo posto tra gli oggetti si trovano medicine e antibiotici, generatori elettrici, kit di primo soccorso, cibi in scatola ma anche, dal punto di vista degli ambien-

21 Il riferimento è al film del 1968 per la regia di F. Schaffner, con protagonista Charlton Heston, dove ancora una volta la causa del disastro ecologico e sociale è un evento di matrice nucleare, che ha portato all'involuzione del genere umano e alla presa del potere da parte di una società di scimmie.

22 Ispirato in modo molto libero al romanzo omonimo di Matheson, è un celebre film statunitense del 2007 diretto da F. Lawrence e interpretato da W. Smith.

ti, ripari caldi, isolati e sicuri come case o grotte, pozze di acqua pulita o frutti della terra miracolosamente intatti. Emblematica in questo senso è la scena di *The Road* di McCarthy in cui il Padre e il Figlio si imbattono per caso, dopo un lungo e sempre più estenuante peregrinare, in un bunker sotterraneo ancora sigillato e pieno di ogni prelibatezza. La sosta in quel luogo, dotato di confort inimmaginabili rispetto alle condizioni di vita ormai usuali per la coppia, diventa una sorta di straniato e post-apocalittico Eden. Il Padre e il Figlio possono farvi esperienze ormai ritenute impossibili nel modo in cui sono costretti a vivere: possono godere di riposo e relativa sicurezza, di luce elettrica, bere caffè e mangiare cibo caldo, lavarsi e assaggiare di nuovo la frutta, miracolosamente intatta nei barattoli. Ancora una volta, lo straniamento: la frutta, base stessa dell'alimentazione umana dai tempi preistorici, assume i tratti di una vera e propria irripetibile epifania. Ancora una volta, il familiare per eccellenza si rovescia nell'estremamente inconsueto.

Conclude la serie la possibilità, poco frequente ma estremamente significativa, del memore-affettivo, strettamente legato a una dimensione di preziosità e rarità prima di tutto emotiva: è questo il caso in cui vengano ritrovati oggetti, luoghi o ambienti sentimentalmente legati all'esistenza dei protagonisti, che catapultano chi vi si imbatte in una dimensione precedente alla catastrofe ormai preclusa ovunque, tranne che nello spazio della memoria, e che potremmo quasi definire una sorta di estasi metacronica, o madeleine post-apocalittica, proprio perché funziona con lo stesso principio delle madeleines proustiane.[23] Un esempio è rappresentato, sempre nel *Mondo sommerso* di Ballard, dal personaggio del vecchio dottor Bodkin, l'unico dei membri del gruppo ad aver potuto abitare in alcune delle vecchie città europee prima che venissero per sempre sommerse. Trovandosi ad un tratto su Londra, sua città natale, Bodkin comincia ad esplorare la superficie delle acque lagunari da cui ora la metropoli è sommersa, alla ricerca del quartiere della sua infanzia. Quando lo trova, scopre la cupola ormai incrostata di alghe e molluschi del vecchio Planetario in cui veniva portato da bambino; memorie antichissime cominciano a risvegliarsi in lui, e quando quel tratto di laguna verrà prosciugato artificialmente dal villain Strangman per saccheggiarlo, Bodkin ne approfitterà per aggirarsi, sempre più solo nelle sue fantasticherie, tra i vicoli limacciosi e ammuffiti di quella

23 Sul riuso del meccanismo della madeleine proustiana virato in chiave postmoderna, si veda l'ottimo articolo di Ghelli (2021).

che un tempo era casa. Un ulteriore esempio si trova nella puntata Metalhead della quarta stagione di *Black Mirror*:[24] in un futuro post apocalittico, con la consueta cornice di devastazione sociale e ambientale, una donna insieme ai compagni rischia la vita per recuperare una scatola in un magazzino; attaccati da cani robotici dotati di implacabili dispositivi di tracciamento, due uomini muoiono subito, mentre la donna si dà a una fuga disperata. Tutta la puntata è la storia di questa fuga, che culmina – quando la protagonista capisce di non avere via di scampo – con una comunicazione straziante via radio ai propri cari, e il suicidio finale. La puntata si chiude con una panoramica sullo scatolone che il gruppo cercava, caduto a terra, nel magazzino: contiene un orsacchiotto di peluche, che con ogni probabilità la donna con i suoi compagni cercava di recuperare per farne dono a un bambino.

Ma forse l'esempio principe del memore affettivo è la scena di *The Road* di McCarthy in cui il Padre scopre per caso in un vecchio distributore automatico una lattina di Coca-Cola ancora intatta, e la fa bere al figlio che – essendo nato poco dopo il disastro – probabilmente non l'ha mai assaggiata. Che cosa ci commuove tanto in questa scena, e perché proprio una lattina di Coca-Cola ne è l'immagine focale? Nel nostro tempo non c'è un marchio più globalizzato, più ubiquo, più commercialmente invasivo della Coca-Cola; niente come il logo di questa multinazionale planetaria ha il potere di incarnare il senso della globalizzazione selvaggia, del martellante potere della pubblicità nelle società tardo-capitalistiche. Ma appunto, nella scena di McCarthy la lattina è un oggetto straniato per eccellenza: quanto c'è di più comune nel nostro mondo è diventato la preziosissima testimonianza di ciò che non esiste più. In questo senso la lattina assume i tratti di un Sacro Graal, bevendo il liquido preziosissimo del quale ci si può illudere di fermare il tempo: il gesto di un bambino che beve una Coca, forse una delle immagini più ovvie della globalizzazione, diventa, grazie gli offici del Padre, un rituale della memoria. La scena è potentissima proprio perché, per il suo Sacro Graal, McCarthy sapientemente utilizza – con un vero e proprio processo di rovesciamento auratico – la cosa più banale, commerciale e diffusa che ci sia.

24 Serie televisiva in cinque stagioni, andata in onda dal 2011 al 2019, distribuita in Italia da Netflix. Gli episodi non sono collegati, ognuno costituisce una narrazione indipendente, ma sono tutti accomunati dalla riflessione in chiave distopica sui rischi delle nuove tecnologie, della digitalizzazione dell'esistenza, dell'abuso dei social network. Molti episodi, come quello citato, sono inseriti in una cornice post-apocalittica.

Come si vede, una delle funzioni principali delle narrazioni post-apocalittiche è quella di mostrare da una prospettiva altamente straniata ed estremizzante il mondo attuale e i suoi sviluppi futuri. Il problema che pongono è serio, e ha forti valenze in ambito sociale ed ecologico: riguarda la capacità dell'uomo contemporaneo di riappropriarsi di una dimensione fisico-sensoriale e di tutela dell'ambiente che oggi risulta in buona parte alienata, ma anche la questione di cosa (e se) fare per proteggere gli ecosistemi che ci circondano, e di cui facciamo parte, da una catastrofe incombente che i gruppi umani tendono a rimuovere. Ma appunto, come abbiamo messo in luce, la letteratura non si comporta come un manifesto ideologico, non articola i suoi contenuti in modo diretto e univoco: si serve piuttosto di dispositivi retorici che rimandano alla creazione di situazioni emotivamente e cognitivamente paradossali, mondi alternativi costruiti sull'ambivalenza e sullo straniamento, funzionando come la cartina di tornasole delle angosce, dei timori, dei contenuti rimossi di una data epoca storica. Ecco perché si mostra utile il paragone rovesciato con il mito fondatore di Robinson Crusoe: egli, con le sue mani, costruiva dal niente una nuova e trionfante civiltà capitalistica industriale, capace di fornire all'uomo nutrimento, protezione, futuro. Per noi che viviamo agli estremi opposti di quel medesimo processo, in un occidente tardocapitalistico che ha rivelato le falle e i disastri del dominio dell'uomo sul pianeta,[25] si pone il problema di riuscire a salvare nonostante tutto qualcosa: rovistando tra le macerie, forzati a riacquisire una dimestichezza negata con la prossimità materiale, spesso faticosa e sgradevole, del quotidiano, i nostri avatar post-apocalittici si imbatteranno soprattutto in rifiuti e sporcizia; andranno soggetti ad esperienze sinistre, terrorizzanti, a malattie e sofferenze. Da qualche parte, però, potranno anche scoprire qualcosa che a noi sembra perso per sempre o dimenticato: la dimensione sacrale di certi atti di umanità, il valore della resistenza alla dissoluzione, il pericolo insito nel credersi non ospiti, ma padroni incontrastati del mondo.

25 Per una panoramica estremamente lucida e informata sulle principali caratteristiche del tardo capitalismo industriale in Occidente, si veda Mazzoni (2015). Per una prospettiva estremamente informata sulla storia dell'ambiente in Occidente, a partire dalla Rivoluzione industriale e con particolare riferimento agli ultimi settant'anni di storia, rimando a McNeil, Engelke (2018), con particolare riferimento ai capitoli II e III.

Bibliografia

Ballard, Robert Duane. 2015 (1962). *Il mondo sommerso*. Tradotto da Stefano Massaron. Milano: Feltrinelli.

Beckford, William. 1996 (1786). *Vathek. Racconto arabo*. Tradotto da Giovanni Paoletti. Venezia: Marsilio.

Braidotti, Rosi. 2013.*The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

De Martino, Ernesto. 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.

DeLillo, Don. 2021 (2021). *Il Silenzio*. Tradotto da Federica Aceto. Torino: Einaudi.

Ghelli, Francesco. 2021. "Madeleines postmoderne. Memorie d'infanzia, consumi e mass media". In *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di Stefano Brugnolo. Pisa: Pacini.

Giuliani, Gaia. 2015. *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Milano: Le Monnier-Mondadori.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Hicks, Heather. 2016. *The post-apocalyptic novel in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave McMillan.

Horkheimer, Max. 2000 (1947). *Eclisse della ragione*. Tradotto da Elena Vaccari Spagnol. Torino: Einaudi. Kindle.

Houellebecq, Michel. 2009 (2005). *La possibilità di un'isola*. Tradotto da Fabrizio Ascari. Milano: Bompiani.

Iovino, Serenella. 2015. *Ecologia letteraria*. Milano: Edizioni Ambiente.
Lino, Mirko. 2014. *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Firenze: Le Lettere.

Matheson, Richard. 2020 (1954). *Io sono leggenda*. Tradotto da Giovanna Scocchera. Milano: Mondadori.

Mazzoni, Guido. 2015. *I destini generali*. Roma: Laterza.

McCarthy, Cormac. 2014 (2006). *La strada*. Tradotto da Martina Testa. Torino: Einaudi.

McNeil, John, and Engelke, Peter. 2018 (2016). *La Grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*. Tradotto da Chiara Veltri, Daniele Canfriglia, Francesco Rossa. Torino: Einaudi.

Micali, Simona. 2019. *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media*. Berlino: Peter Lang.

Orlando, Francesco. 2015 (1994). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi.

Orlando, Francesco. 2017. *Il soprannaturale letterario*. Torino: Einaudi.

Padoa-Schioppa, Emilio. 2021. *Antropocene. Una nuova epoca per la terra, una sfida per l'umanità*. Bologna: il Mulino.

Pharr, Mary, Clark, Leisa, and Firestone, Amanda. 2016. "Introduction". In *The Last Midnight. Essays on Apocalyptic Narratives in Millennial Media*. Jefferson: McFarland & Company.

Saramago, José. 2017 (1995). *Cecità*. Tradotto da Rita Desti. Milano: Feltrinelli.

Scaffai, Niccolò. 2017. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.

Shelley, Mary. 2020 (1826). *L'ultimo uomo*. Tradotto da Silvia Cecchini. Parole d'argento edizioni.

VanderMeer, Jeff. 2015 (2014). *Annientamento*. Tradotto da Cristiana Mennella. Torino: Einaudi.

Valentina Sturli, formatasi alla Scuola Normale Superiore di Pisa e dottoressa di ricerca presso l'Università di Padova e Sorbonne Université, è ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari l'Università di Padova. È autrice di due monografie: *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando* (Quodlibet 2020) e *Estremi Occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq* (Mimesis 2020), e curatrice del volume postumo di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario* (Einaudi 2020). Ha scritto articoli sul soprannaturale letterario e sul fantastico otto-novecentesco, sulla letteratura italo-francese contemporanea e sulla serialità televisiva.

statuSQuaestionis
language text culture

RECENSIONI

statuSQuaestionis
language text culture

Irene Vallejo, *Papyrus: l'infinito in un giunco. La grande avventura del libro nel mondo antico*. Milano, Bompiani, 2021, 572 pp., € 24,00.

Negli ultimi due anni, libri, biblioteche e lettori voraci sono stati oggetto di numerose pubblicazioni. Per Einaudi sono usciti il saggio-reportage fotografico *La biblioteca* di James W. P. Campbell e Will Pryce, *Biblioteche in fiamme* di Roberto Cattani e *Il lettore sul lettino* di Guido Vitiello, mentre Marsilio ha appena pubblicato *Leggere possedere vendere bruciare* di Antonio Franchini. Ognuno di questi testi tratta l'arte del leggere da un diverso punto di vista: chi si concentra sullo spazio, su quei luoghi 'sacri' che sono le biblioteche, osservandone ora la distruzione, ora l'evoluzione di struttura e organizzazione nel corso della storia; chi preferisce occuparsi della lettura come strana mania e chi ne parla dalla prospettiva dell'*editor*; chi predilige, invece, lo spazio profano della libreria come centro di resistenza e rivoluzione, prendendo in esame i gesti, i tic e le nevrosi che i libri ispirano. Vitiello esplora il "vizio impunito" e il "dongiovannismo cartaceo" del *common reader* e del bibliomane, partendo dal saggio di Virginia Woolf del 1925 per scoprire che nel lettore comune "si nascondono un poppante recidivo, un voyeur, un maniaco dell'ordine, un sadico, uno stupratore incestuoso, un parricida" (7), arrivando ad estendere il *timeo Danaos* dell'*Eneide* all'incauta scelta di regalare libri: "ogni libro è un cavallo di Troia, per la sua duplice natura di oggetto materiale e di oggetto mentale: stiamo intrufolando dei pensieri nel cuore della cittadella nemica, acquattati in silenzio tra due copertine" (65). Franchini parla di un recente "cambiamento climatico" nel mondo dell'editoria italiana: mentre nel secolo scorso i grandi successi editoriali rimanevano tali per decenni, cita l'esempio del *Deserto dei Tartari,* avendo così il tempo di diventare 'classici' e penetrare in profondità nell'immaginario collettivo, negli ultimi anni "i successi di oggi sono tempeste tropicali che allagano il terreno, lo sbancano e non lo fertilizzano. Sono incendi allargati dal vento. Dopo la

morte di uno scrittore allora cominciava il processo di canonizzazione, oggi comincia l'oblio" (72).

Il saggio di Irene Vallejo, *Papyrus*, è insieme tutte queste cose e altro ancora. Protagonista non è il bibliomane o il correttore di bozze, ma sono gli antichi pionieri della lettura, i creatori dell'alfabeto, gli ideatori di pergamene e rotoli di papiro, i classificatori delle prime biblioteche. Classici, fuoco e oblio rilegano l'*excursus* come dei temi ricorrenti e, a fine lettura, forse, si saprà rispondere meglio e con maggiore cognizione di causa alla celebre domanda che Italo Calvino si poneva nel 1981: *perché leggere i classici?*

Nella forma, Vallejo costruisce una grande storia del libro dall'antichità fino al medioevo, con sortite nell'umanesimo, nel primo rinascimento, fino ad arrivare al secolo appena trascorso e alla contemporaneità. Nello spirito, l'autrice riesce, parallelamente, a dare vita ad un nostalgico racconto autobiografico, unendo alla ricerca erudita un'indagine interiore sui ricordi personali, sull'esperienza intima di lettrice e sulla propria passione per le lettere classiche. Passato e presente, individuale e universale sono strettamente intrecciati in un testo che ha l'ambizione di far notare al lettore comune, e non specialista, quanto del mondo antico sia sopravvissuto nella modernità e quanto ancora viva, ignorato, nella nostra realtà quotidiana. Nasce, così, un grande viaggio a ritroso nel tempo, alle origini di un modo di pensare e di vivere, di una *forma mentis* che poté nascere e svilupparsi soltanto grazie alle miracolose invenzioni della parola scritta e delle migliori strategie per tramandarla ai posteri.

Il saggio si divide in due parti, una prima sezione, la più corposa, è dedicata al mondo greco, mentre la seconda e ultima parte tratta dell'antichità latina. Il punto di partenza, rigorosamente in *medias res* come un grande poema epico, sono dei romanzeschi cacciatori di papiri, spediti da Tolomeo alla ricerca di tutti i libri del mondo per la grande Biblioteca di Alessandria: "rincorreva il sogno di una biblioteca assoluta e perfetta, un luogo in cui riunire tutte le opere di tutti gli autori dall'inizio dei tempi" (11). Tutto, dunque, ha inizio con il grande sogno di Alessandro di creare un mondo 'globalizzato', un impero che riunisse tutti i territori delle sue imprese belliche: Grecia, Anatolia, Persia, Egitto, Asia Centrale e India. Animato dal desiderio di conquistare ciò che è assente o irraggiungibile (*pothos* in greco) egli inseguiva, come un'ossessione, l'esempio di un personaggio di finzione, Achille, e si dice che portasse sempre con sé una copia dell'*Iliade*: "era il sogno di Alessandro, essere lui stesso leggenda, entrare nei libri e così permanere nel ricordo" (36). Da questo sogno

letterario nacquero Alessandria d'Egitto e la sua grande Biblioteca universale, costruita da Tolomeo dopo la morte dell'eroe nel 323 a.C. Tra le varie leggende che compongono *Il romanzo di Alessandro*, Vallejo sceglie di raccontare quella della biblioteca, incarnazione di una società fondata su una primigenia idea di globalizzazione: l'ellenismo. La biblioteca e il museo aprirono le porte a studiosi avidi di conoscenza provenienti da ogni angolo del mondo allora conosciuto, e Alessandria divenne "la città faro di un mondo allargato" (61). Fu la prima biblioteca di questo tipo e la prima che riuscì, o almeno si avvicinò, a raccogliere tutte le opere esistenti all'epoca. Un mondo globalizzato aveva bisogno di una lingua comune, ed ecco l'impresa di settantadue sapienti ebrei che, giunti da Gerusalemme e ospitati sull'isola di Faro, tradussero il Pentateuco in greco, idioma che, nella sua versione alla portata di tutti, la *koinè*, divenne la prima lingua franca della storia.

Uno dei fili conduttori di *Papyrus* sarà proprio lo sviluppo di una *Weltanschauung* che ricerchi l'abbattimento d'ogni confine, la connessione con il diverso e l'inclusione dell'*Altro*, tutte attitudini che ebbero origine nella classicità. Vallejo s'inserisce, così, nel dibattito sulle future direzioni, sulla rilevanza attuale dei *classics* come disciplina accademica e sul loro ruolo nell'immaginario collettivo. Lo studio del mondo greco e latino deve aprirsi agli studi di genere e alla *critical race theory,* anche perché, ed è questa la tesi di fondo dell'opera, fu proprio la classicità a gettare le basi del loro sviluppo. Inutile, e, anzi, controproducente, è l'edulcorazione del mondo antico, l'eliminazione delle materie classiche dai *curricula* accademici, fenomeno che sta riguardando soprattutto gli atenei Nord Americani: "non è certo eliminando dai libri tutto ciò che ci sembra inappropriato che metteremo al riparo i giovani dalle cattive idee. Al contrario: li renderemo incapaci di riconoscerle. E, contrariamente a quanto pensava Platone, i personaggi malvagi sono un ingrediente fondamentale dei racconti tradizionali perché servono a fare imparare ai bambini che la cattiveria esiste. Prima o poi, infatti, la conosceranno" (260). Vallejo cerca di suggerire una soluzione alternativa che sappia coniugare la salvaguardia del mondo classico nella sua autenticità e unicità, alla consapevolezza di quanto la sua natura possa risultare problematica agli occhi delle nuove generazioni. Il saggio adotta, così, il punto di vista di personaggi da sempre considerati ai margini della storia e della letteratura, *in primis* le donne, poi gli schiavi, i barbari, gli ultimi. Vallejo dà voce e preminenza soprattutto a questa 'minoranza' letteraria e il risultato è un'appassionante galleria di autrici sovversive e rivoluzionare: Enheduanna, la

prima scrittrice della storia, Saffo, inventrice della poesia lirica, le etere e Aspasia, le 'femministe' di Atene, Ipparchia, Artemisia, Cleobulina e poi Antigone, Lisistrata, Prassagora, Medea. Nonostante la democrazia ateniese si fosse edificata sull'esclusione di donne, di stranieri e di schiavi, Vallejo rintraccia l'ombra di tradizioni alternative. Non solo l'emancipazione femminile, ma anche Euripide ed Erodoto che rispettivamente nei *Persiani* e nelle *Storie*, diedero voce al nemico e allo straniero, inaugurando quel rovesciamento dissacrante e ironico di ruoli, identità e prospettive che verrà portato avanti dalla tradizione comica. La cultura romana fu, soprattutto, imitazione di quella greca e "per la prima volta una super potenza accoglie il lascito di un popolo straniero" (320). Roma portò a perfezione il modello di unificazione e cosmopolitismo ereditato da Alessandro, dai greci e dall'ellenismo, fino a quando nel 212 d.C. Caracalla estese la cittadinanza romana a tutti i cittadini liberi dell'Impero. Furono i vinti, intellettuali e artisti greci portati in Italia come schiavi, a 'educare' l'aristocrazia romana alle lettere e all'arte.

L'altro grande tema ricorrente del saggio è il legame che unisce libri e memoria: la lotta che fin dalla loro nascita i libri intrapresero contro l'oblio e il disfacimento causati dalle imponderabili forze della natura e da quelle altrettanto imprevedibili della storia. Anche qui l'analisi di Vallejo parte da un altro punto di vista 'subalterno', quello del testimone e del sopravvissuto. I classici e le opere del canone occidentale sono, in fin dei conti, dei reduci, dei superstiti scampati allo sterminio del progresso. "La scrittura e la memoria non sono avversarie" (153), anche se le possibilità di resistenza della parola allo scorrere del tempo sono sempre state piuttosto scarse. Se nella cultura orale, il passato poteva sopravvivere soltanto grazie alla memoria di aedi e rapsodi – oppure di vere e proprie creature-libro come sarà in *Fahrenheit 451* di Bradbury – rotoli di papiro, tavolette d'argilla, pergamene e carta sono stati, di volta in volta, vittime del fuoco, come nell'incendio che distrusse la Biblioteca di Alessandria oppure, nel XX secolo, la Biblioteca nazionale di Sarajevo. Il fuoco, a volte, può anche salvaguardare la parola scritta dal silenzio e dalla distruzione, come è accaduto per i rotoli della Villa dei Papiri a Pompei, 'salvati' dalla cenere dell'eruzione e leggibili, oggi, grazie ai raggi X e alle nuove tecnologie. Intere civiltà possono comunicare, a distanza di secoli, con noi, grazie al sacrificio e alla curiosità di ricercatori, studiosi, archeologi, come coloro che riuscirono a decifrare i geroglifici della stele di Rosetta. Se, però, il dialogo con il passato è ancora possibile, è stato soprattutto grazie alla vocazione e alla missione disperata di bibliotecari

e librai, ideatori di sistemi e strategie capaci di far viaggiare letteralmente nel tempo, e contrabbandare tra un'epoca e l'altra, autori, opere, personaggi fatti d'inchiostro. L'idea di catalogare i libri tramite le lettere dell'alfabeto fu un'invenzione fondamentale e geniale che permise, infatti, di setacciare e scegliere ciò che valeva la pena di conservare e di 'regalare' ai lettori futuri. *Enkrithéntes* erano gli scelti, i 'setacciati' che venivano inclusi in queste liste di autori da ricordare, da insegnare nelle scuole e da custodire nella memoria, nelle scansie delle biblioteche e sugli scaffali delle librerie: "credo che la grande originalità dei sapienti della Biblioteca di Alessandria non risieda nel loro amore per il passato. Ciò che li rese dei visionari fu capire che Antigone, Edipo e Medea – quegli esseri di inchiostro e papiro minacciati dall'oblio – dovevano viaggiare attraverso i secoli" (192). D'altronde la parola 'classico' deriva da *classis,* censo in latino: i classici furono una sorta di aristocrazia letteraria, la nobiltà, la 'prima classe' della letteratura che ebbe il privilegio di durare nel tempo. Secondo Vallejo, infatti, "i classici sono grandi sopravvissuti" (457), arrivati fino a noi anche perché protetti "dall'arrembaggio del caos" (490) nelle abbazie medievali, dove l'opera di copiatura e conservazione dei monaci salvò dal naufragio idee, miti e favole del mondo pagano greco e romano.

La memoria da lettrice, e cinefila, di Vallejo stessa contribuisce a strutturare il libro secondo un continuo gioco di riflessi e rimandi tra passato e presente, cultura 'alta' e di massa: "il caos delle librerie somiglia molto al caos dei ricordi" (389). E così in una libreria di Madrid eccola bambina mentre trova insieme al padre il *Capitale* di Marx nascosto tra le pagine di un *Don Chisciotte*, ricordo della censura e dell'era Franchista, oppure indimenticabile è il ritratto della bibliotecaria depressa e sola in *It's a Wonderful Life* di Frank Capra. La mente corre anche al Giappone dei cantori moderni, come il fratello di Akira Kurosawa, Heigo, un *benshi,* narratore di film muti, un Omero del cinema delle origini. Altri esempi sono Kapuścinski e la sua inseparabile copia di Erodoto, oppure gli undici amici di Anna Achmatova che negli anni dello stalinismo impararono a memoria le poesie del suo *Requiem*. I libri sopravvissero e aiutarono a sopravvivere i detenuti nei campi di concentramento nazisti, come racconta Nico Rost in *Goethe in Dachau* oppure Monika Zgustová in *Vestidas para un baile en la nieve*. Altre opere moderne che Vallejo inserisce, da vera comparatista, nella sua biblioteca ideale a testimonianza della resistenza e sopravvivenza dei classici nell'immaginario popolare sono *Il nome della rosa* di Umberto Eco, *The Reader* di Bernard Schlink, *Buchmendel* di Zweig, *Ulysses* di Joyce, *Siren Song* di Margaret Atwood,

Circe's Power di Louise Glück, *The Haunted Bookshop* di Christopher Morley, *84 Charing Cross Road* di Helene Hanff, *In the Country of Last Things* di Paul Auster e il suo *Smoke*, dove si racconta il famoso aneddoto di Bachtin che, in assenza di alternative, usò le pagine di un suo manoscritto per farsi delle sigarette, fumandosele una dopo l'altra. Ancora il fuoco e la fragilità delle parole scritte su carta. *Papyrus* è un catalogo infinito di citazioni, collegamenti e influenze tra antico e moderno, internet e la prima biblioteca, il PDF e la pergamena, i libri di carta e i primi *codices,* le tavolette di cera e i nostri *tablet*. Il nuovo non sopprime l'antico e, anzi, suggerisce Vallejo, le due dimensioni del libro fatto di pagine e del digitale continueranno ad esistere entrambe, perché più un oggetto ha storia, e il libro è una di quelle invenzioni, come la ruota, che resistono da millenni, più sarà difficile farne a meno.

Secondo Vallejo, le librerie, e le biblioteche, sono "un rifugio assediato" (387). Il suo grande affresco sulla storia dei libri, e sul loro futuro, assomiglia a un labirinto pieno di corridoi, scaffali e scansie: un rifugio in cui perdersi. L'autrice sembra suggerire al lettore che la migliore difesa all'assedio non è chiudersi insieme ai classici in una sapienza e un'erudizione ad uso esclusivo di pochi eletti, ma aprire le loro pagine al dialogo con l'oggi, il nuovo, il diverso e l'altro da sé.

Riccardo Antonangeli
Sapienza Università di Roma

statuSQuaestionis
language text culture

Olga Campofreda, *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*. Milano-Udine, Mimesis, 2020, 268 pp., € 24,00

Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli analizza il modo in cui viene concettualizzata l'idea di giovinezza e impegno all'interno dell'opera di Pier Vittorio Tondelli. L'autrice parte da due scritti teatrali inediti, riconducibili a una fase post-universitaria, e ne fa il punto di partenza per proporre una lettura critica dell'operato artistico dello scrittore che arriva sino a *Camere separate*, coinvolgendo anche i progetti editoriali come *Under 25* o gli scritti confluiti poi in *Un weekend postmoderno*. Mettendo in diacronia i testi, il lavoro di ricerca ne analizza il concetto di gioventù e le sue evoluzioni. Con fedeltà e attenzione filologica, Campofreda rilegge tutta la produzione narrativa dell'autore di Correggio: incrociando una lettura storica degli scritti a un'ottica che guarda alle logiche interne del testo, si formula la tesi per cui la gioventù, al riparo dagli schemi del romanzo di formazione, si configura non come una fase di passaggio tra infanzia e maturità, ma come un'età a sé stante – uno *status*. Una zona *borderline* in cui l'individuo della controcultura degli anni '70 trova lo spazio per affermare la sua diversità rispetto ai modelli borghesi di adulto che la società gli impone. In questo senso il "giovane" non è più colui che è coinvolto in un processo di costruzione della identità adulta e borghese, come vorrebbe il tradizionale *Bildungsroman*, ma è un "non-integrato". La giovinezza diviene una vera e propria condizione sociale dell'individuo in confronto ai valori e al perbenismo della società.

Questa concettualizzazione teorica è rintracciata in tutti gli scritti, compresi i due inediti teatrali che Campofreda ha rinvenuto in un fascicolo di carte conservato presso la Biblioteca Giulio Einaudi di Correggio, dove si trova il Centro Documentazione Pier Vittorio Tondelli, e collocabili negli anni 1978 e 1979. Testimonianza di un forte attaccamento ai testi e indicativo di una meto-

dologia da *close reading* è il fatto che i testi inediti, oltre ad essere spesso citati, sono trascritti e foto-riprodotti in appendice al volume.

Il primo di questi si presenta come il canovaccio per un intervento radiofonico da teatro sperimentale e rea il titolo di *Jungen Werther/Esecuzioni*. Il testo alterna la lettura di quattro brani tratti da *I dolori del giovane Werther*, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, *L'Anonimo Lombardo* di Arlbasino e *Lettere da Sodoma* di Dario Bellezza con brani del cantautore bretone Glenmor. Il filo rosso che tiene insieme i testi nella *performance* è il tipo di personaggio che ne è il protagonista. Infatti, in tutti i casi si parla di giovani *outsiders*. In particolare, si sottolinea nel lavoro critico come l'omosessuale e l'intellettuale vengano messi sullo stesso piano e come ci sia un certo utilizzo, abbastanza disinvolto, dei brani scelti per l'esibizione, al punto che lo scrittore "trasforma il giovane eroe pre-romantico nella sua personale interpretazione del mito della giovinezza" (35). Quella che l'autore correggese ambirebbe a mettere in scena, quindi, è l'immagine simbolo del giovane tramite l'unione di voci diverse nel tempo e nello spazio, tenute insieme solo dal fatto di essere eroi non-integrati sul piano sociale. Si dà voce, quindi, a una giovinezza sconfitta che, quando non si omologa alla cultura borghese del matrimonio, del lavoro e della vita eteronormata, trova l'unica via di fuga nel suicidio. Interessante risulta anche il fatto che, in ultima battuta, ci si concentra e si discutono nel capitolo anche le indicazioni per un allestimento dell'opera che si è tenuto il 31 luglio 1978 nel Cortile dei Principi, facendo notare come anche gli elementi simbolici in cui il *perfomer* si trova immerso fanno riferimento alla controcultura degli anni '60 e '70 di stampo anglofono e italiano. Questi, infatti, vengono ritenuti degli elementi paratestuali non ignorabili nella comprensione complessiva dell'opera. Il secondo testo teatrale che viene presentato riporta il titolo *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile* e, non essendoci riferimenti interni al testo, viene avanzata un'ipotesi di datazione che lo collochi negli anni 1978-1979 e come successivo al primo inedito, ma precedente ad *Altri libertini* (1980). L'inedito palesa un punto di svolta nella formazione dell'autore poiché, pur essendoci anche qui come protagonista un giovane che si interroga sulla sua condizione di escluso sociale e che non vuole integrarsi nelle strutture della società borghese, lo scritto propone un finale alternativo al suicidio. La soluzione finale, infatti, è quella del viaggio come "un modo alternativo di stare al mondo" (48). Campofreda sottolinea come questa soluzione sia dovuta all'influenza della *Beat Generation* sulla formazione di Tondelli, un'ombra lunga

che si stenderà anche sulla produzione successiva a tal punto che il tema del viaggio sarà poi centrale in più di un racconto della raccolta *Altri libertini*. I due testi di fatti nell'ipotesi di lettura della critica aprono la strada e sono in diretto contatto con le due opere successive (*Altri libertini* e *Pao Pao*). Interessanti sono le modalità metodologiche ed ermeneutiche con cui l'autrice riesce a utilizzare i due inediti per leggere e interpretare opere anche apparentemente lontane nel tempo e nello spazio come *Camere separate*. In particolare, risulta interessante e degno di nota il lavoro d'accostamento che si fa tra quest'ultimo romanzo (nel racconto della giovinezza di Leo) e interi brani del secondo inedito. Il lavoro è molto attento ai testi ma in un'ottica che accoglie logiche interpretative che si fondano sulla cooperazione e su una lettura comparativa di più testi dell'autore. La stessa logica di cooperazione è utilizzata anche nella ricostruzione della bibliografia su Pier Vittorio Tondelli. Traspaiono una conoscenza approfondita dei lavori critici sull'autore correggese e un uso accorto delle maggiori teorie interpretative, citate con dovizia e accostate quando utili, riprese e smentite (talvolta in modo anche troppo drastico) quando lontane dall'interpretazione teorica che si intende dare o che non trova riscontro nei dati testuali. D'altro canto è comprensibile che la studiosa si sia trovata in difficoltà all'inizio del suo lavoro di ricerca, poiché gli studi su Tondelli, come viene affermato nel primo capitolo, sono estremamente vari ed eccessivamente connotati da ipotesi teoriche che tendono ad appiattire la figura di quest'intellettuale in logiche pre-costituite. In questo senso sono, per esempio, da leggersi gli studi del gesuita A. Spadaro o quelli che, per quanto connotati da una certa attenzione testuale, tendono a rifarsi alla figura del "giovane scrittore" postmoderno così com'era stata predisposta delle logiche editoriali già in vita; ma a questa tendenza sono ascrivibili anche quei lavori di ricerca che rintracciano solo un intento cronachistico nei romanzi dell'autore sulla realtà degli anni '70 e '80, o che gli conferiscono una riduttiva prospettiva *queer*. A tutti questi studi vanno aggiunti quelli di geocritica, che probabilmente hanno indagato più a fondo romanzi come *Rimini*: ma che per la loro trasversalità, si pongono quanto più lontano possibile dall'oggetto di studio di questa monografia. Si cerca, infatti, in questa monografia di restituire un'idea compatta del modo di lavorare dello scrittore e delle sue concettualizzazioni, non solo sul tema della giovinezza, ma anche su quale fosse la struttura concettuale, e quali le evoluzioni diacroniche di questa, che hanno portato alla stesura delle diverse sue opere e alla curatela di progetti editoriali come *Under 25*.

Molto interessante risulta anche il modo in cui viene affrontata la svolta delle ultime opere come *Rimini* e *Camere separate*. In quello che la critica ha ritenuto un giallo estivo da riviera romagnola si sottolinea come invece ci siano più linee narrative che spesso non convergono nel racconto delle indagini del giornalista Marco Bauer. Si propone, quindi, una lettura del romanzo come unità narrativa complessa in cui sono presenti i germi dei lavori successivi e contemporaneamente gli ultimi lasciti della stagione poetica precedente. In questo senso, nel saggio viene presentata la figura di Claudia, l'ultima dei libertini. Ciò poiché la sua linea narrativa riprende il tema della giovinezza e presenta l'ultima figura presente nei romanzi di non-integrata nel contesto societario borghese. L'attenzione è però portata su come l'esito conciliativo di questo filone narrativo all'interno del romanzo apra "anche la possibilità di una convivenza non necessariamente conflittuale con il sistema sociale e le sue istituzioni" (119). Allo stesso tempo *Camere separate* viene letto come un nuovo punto d'approdo concettuale da parte dell'autore sul tema della giovinezza. Il protagonista Leo, infatti, è un uomo adulto che ha scelto, nello straordinario silenzio minimalista e nella scrittura delicata che contraddistingue il romanzo, di rimanere fuori dai concetti di integrazione della società borghese. Il protagonista trentenne si muove in un limbo in cui è incapace di evolversi verso l'età adulta poiché "non incline ad accettare i compromessi della società conformista" (156). Si sottolinea, però, come ci si muova in una posizione di rinuncia all'integrazione più che di contestazione aperta dei valori conformisti. Leo costruisce il suo romanzo di formazione da *outsider* e riesce a trovare la sua dimensione soprattutto grazie alla letteratura. La ricostruzione *a posteriori* del rapporto con l'amato Thomas nella narrativa e la trasformazione del rapporto con questi da amoroso a filiale gli consente di superare la sterilità a cui è condannato in quanto omosessuale. L'interesse della critica è portato su come, se in apertura del romanzo l'attività di scrittore contribuisce a fare del protagonista un non-integrato, proprio il processo di risignificazione narrativa della storia d'amore tra i due amanti che si compie tramite il romanzo aiuti Leo "a trovare un compromesso tra i due poli opposti del conformismo e dell'emarginazione" (162). Anche in questo caso la monografia si contraddistingue per la compattezza del ragionamento teorico ed ermeneutico. Risulta evidente come l'autrice del saggio, oltre a concentrarsi sulla questione della giovinezza nel romanzo, abbia voluto ricostruire una totalità e una complessità strutturale dell'opera di Tondelli, in cui non

vengono tralasciati o privati d'attenzione né gli elementi stilistici né quelli narratologici di *Camere separate*.

L'ultima parte del libro si sofferma sulle direttive e sui problemi che ha la curatela del progetto *Under 25* da parte di Tondelli. Il capitolo sottolinea come lo scrittore abbia cercato di direzionare i giovani scrittori verso un approccio letterario che racconti la gioventù con un approccio simile a quello che aveva tenuto lui stesso in *Altri libertini*. Di fatto viene messo in evidenza come si crei uno iato tra la scrittura di *Camere separate* e le direttive date ai giovani scrittori. Ciò è risolvibile solo teorizzando che la produzione letteraria di Tondelli faccia capo a fasi diverse di una stessa elaborazione concettuale, sicuramente connotate dall'età, ma parte di uno stesso ragionamento più ampio sull'integrazione e sulla contestazione dei modelli societari e del mercato in cui lo stesso scrittore correggese si è trovato coinvolto.

Il volume di Olga Campofreda costituisce una monografia necessaria nella bibliografia tondelliana poiché grazie alla sua complessità sistemica riesce a restituire un'ottica completa dell'operato dello scrittore: proponendo una strategia interpretativa dei testi valida sia per chi se ne debba occupare criticamente rapportandosi agli stessi problemi teorici, sia per chi si approcci per la prima volta alla lettura delle opere di questo scrittore. Ci si augura pertanto che il lavoro – suffragato com'è da evidenze testuali, da uno sguardo a larga gittata sull'opera di Tondelli, da un buon approccio metodologico – contribuisca ad aprire una nuova stagione sull'autore di Correggio, troppo spesso sottovalutato nelle sistemazioni storico-letterarie e nei ragionamenti critici e altrettanto spesso posto al centro di agiografie locali e lavori dilettantistici.

Domenico Chirico
Università di Napoli "L'Orientale"
Université Grenoble Alpes

statuSQuaestionis
language text culture

Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021, 200 pp., € 26,00.

Il romanzo genealogico sopravvive nel genere delle memorie di famiglia, cui Elisabetta Abignente, docente di Letterature comparate alla Federico II, dedica la sua ultima monografia, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* (2021). Incontriamo una campionatura di testi (e iconotesti) che si rivolgono a un tema ben definito, la memoria familiare, osservata dal punto di vista di uno dei suoi membri. Ma la fioritura di queste scritture nell'epoca contemporanea (dal secondo Novecento a oggi) si scontra con un movimento storico che osteggia l'istituto della famiglia nel dibattito giurisprudenziale e politico. Il volume di Abignente diventa allora importante per comprendere le motivazioni con cui diversi scrittori e scrittrici di oggi hanno narrato le vite degli individui situandoli dentro la rete dei rapporti familiari. Evidentemente, la famiglia costituisce ancora un'opportunità notevole per la rappresentazione romanzesca: fornisce un'ambientazione da interno che è limitata allo spazio della casa, delle sue stanze, degli ambienti comuni come il soggiorno e la sala da pranzo, ma facilita gli incontri tra i personaggi; instaura un tempo ciclico che permette di presentare le relazioni secondo modelli ricorrenti attraverso le generazioni.

Eppure, le memorie di famiglia qui selezionate sembrano aggiungere altri comportamenti romanzeschi a queste caratteristiche di genere. La ragione è storica. Sappiamo che la classe borghese ha approntato modalità artistiche ben definite per giustificare la propria forza e compattezza, ad esempio con forme come il ritratto pittorico e il romanzo genealogico che, nel loro insieme, mostrano un sistema radicato nel tempo, l'unità di gruppi sociali simili ma distinti gli uni dagli altri, tutti attrezzati per preservare un nucleo di valori e riprodurlo con qualche adattamento, ma senza intaccarne l'essenza o l'efficacia. Nella crisi valoriale che investe la vita borghese a inizio del secolo scorso, tanto la sfera domestica, quanto le scritture letterarie incaricate di esprimerla si trovano a tentare soluzioni di compromesso: il grande affresco della famiglia borghese fa espe-

rienza della propria precarietà e disunione rapportandosi con le problematiche forme del romanzo novecentesco. Il dispositivo più importante impiegato è il punto di vista del narratore, che si posiziona sempre più *a latere* delle vicende dei consanguinei, inibisce la propria figura di protagonista (punto d'arrivo delle speranze, delle ansie di riscatto e realizzazione degli avi) e si ritaglia un doppio ruolo di osservatore critico e distaccato, sia testimone diretto delle generazioni a lui più vicine (*Lessico famigliare* [1963] di Natalia Ginzburg), sia sapiente "archivista" di tutto l'arco cronologico della famiglia (emblematica la trilogia *Il labirinto del mondo* [1981-88] di Marguerite Yourcenar). I narratori, insomma, finiscono per presentare sé stessi nell'attività di risistemazione e interpretazione di un passato: si propongono come "un anello di congiunzione che presuppone una sosta per guardare all'indietro, a quello che è stato" (65). Essi perdono via via le possibilità di spiegare la presenza del soggetto nel mondo particolare della famiglia e, in generale, fissare in questa la sua identità.

Le memorie qui riunite sembrano infatti privilegiare la logica dello schema su quella dell'identità del personaggio: gli alberi genealogici, l'inseguimento da parte dell'autore dei rami interrotti come delle vene più floride della discendenza, le immancabili lacune della ricostruzione evidenziano il tentativo di mappare la storia della propria genia piuttosto che prendere una posizione individuale dentro e al termine di questa. Si tratta di un'operazione contraria rispetto a quella di chi interpreta la vita dei genitori e degli altri parenti come esperienze determinanti per la propria maturazione esistenziale, grazie alle quali si eredita un sistema pragmatico di principi in grado di conferire un posto nella società, soddisfare le ambizioni economiche e sociali proprie e dei padri e, eventualmente, tramandare uno stesso modello di vita alla progenie. Per questo, il genere indagato da Abignente lascia sullo sfondo il romanzo di formazione, che s'incaricava di essere la forma positiva di questi rapporti di trasmissione tra generazioni nell'epoca borghese. Le memorie di famiglia sono piuttosto una scrittura sintomatica della disgregazione dell'individuo. Se il punto di svolta viene giustamente individuato ne *I Buddenbrock* (1901), Abignente enfatizza il sentimento di distruzione della famiglia del romanzo di Thomas Mann. La studiosa compara la morte del giovane Hanno, erede definitivo di un progetto familiare che lo trascende, con il finale catastrofico di *Cent'anni di solitudine* (1967), "dove fine della famiglia e fine del mondo giungono maestosamente a coincidere" (43). L'ultimo discendente e l'ultimo uomo si sovrappongono. In sostanza, l'autorappresentazione del testimone come superstite gli consente di

guardare all'indietro verso il passato, ma non è un'operazione da cui estrarre una speranza sufficiente ad aprire per lui un qualche avvenire.

Rispondere a un "imperativo genealogico" resta comunque una condizione necessaria per classificare questi testi (benché non sia una loro prerogativa, essendo già centrale nel romanzo ciclico ottocentesco). Eppure in molti casi anche la genealogia diventa un architrave posticcio: più che risalire all'origine, la ricostruzione della storia familiare offre al narratore una griglia temporale entro cui le trame familiari s'intrecciano ai grandi eventi novecenteschi, come i genocidi e le guerre. Ad esempio, in *Harmonia Caelestis* (2000 e 2002) di Péter Esterházy l'indagine finisce per incappare negli archivi dei servizi segreti ungheresi e il figlio trova il nome del proprio padre nel registro delle spie filosovietiche. Le vicende storiche offuscano il dramma privato. In questo frangente, due *graphic novel*, *Heimat. L'album di una famiglia tedesca* (2018) di Nora Krug e *Portugal* (2011) di Cyril Pedrosa vengono letti da Abignente come scritture di "postmemoria", cioè come esempi del processo di rimemorazione e rielaborazione della Shoah da parte dei figli dei superstiti (113).

Nemmeno la dimensione domestica – lo spazio della casa – è una *contrainte* invalicabile: *Il mio nome a memoria* [2000] di Giorgio van Straten mette in scena una famiglia errante attraverso l'Europa. Inoltre, la studiosa individua nella situazione del pranzo un evento rappresentato con una certa ricorrenza in questi testi. L'ambiente della "tavola" non ospita soltanto racconti, aneddoti e ricordi d'infanzia, ma anche interazioni discorsive. La resa massimale è il lessico idiomatico che definisce un'identità collettiva nel romanzo di Natalia Ginzburg. Ma nelle memorie contemporanee nemmeno questi incontri sono determinanti per i membri della famiglia. Ne *Gli anni* (2008) di Annie Ernaux i pranzi sono uno specchio del tempo: le tavole s'imbandiscono di descrizioni di merci che segnano ogni epoca; il senso di un'educazione attraverso il confronto e la parola cede il passo alla sfilata delle mode e delle abitudini che si rinnovano di generazione in generazione. In *Camera Oscura* (2008) di Günter Grass, Abignente nota addirittura che la polifonia delle voci riunite attorno alla tavola si perde in una serie di dialoghi spezzati e indistinti: essi mirerebbero a formare un processo verbale contro il padre di famiglia, ma la loro coazione a non finire complica la ricerca della verità, più che contribuire a fissarla, demitizzando assieme alle pretese del senso anche la figura del *pater familias* (157).

Con un'appendice al suo saggio, l'autrice amplia la sua analisi a un fenomeno storico-sociale ben definito e che coinvolge direttamente la famiglia di di-

scendenza borghese. Dedicata a "Il ruolo dei domestici" (163-186), quest'ultima parte discute la dialettica servo-padrone nella rappresentazione di personaggi a torto considerati come ancillari. Considerando questi "ruoli incongruenti" (cioè di coloro che, secondo Erving Goffman, non interpretano né il ruolo degli attori né quello di pubblico), si vede come le narrazioni (anche in molte serie televisive di successo, come *Downton Abbey*) inscenino un'esistenza tra ribalta e retroscena per i domestici: un movimento verticale che intrappola protagonisti e comparse in continui capovolgimenti e trova un'illustrazione perfetta nel film *Parasite* (2019) di Bong Joon-ho. Se la figura del servitore ricade spesso nella posizione dell'alienato, un soggetto sprovvisto di vita propria e che esiste al servizio e all'ombra di altri, il suo movimento sullo sfondo guadagna una funzione in cambio: rende i domestici figure sovra-generazionali della storia familiare, ne fa i veri custodi della casa nella successione di padroni e parentati (come la fedele Crosby ne *Gli anni* di Virginia Woolf) e, addirittura, li eleva a interpreti di quegli indizi privati che i personaggi principali non riescono a cogliere nei loro accadimenti (emblematica la figura di Françoise ne *Alla ricerca del tempo perduto* rispetto al Narratore proustiano). Infine, la figura domestica si può anche tramutare in una minaccia per il microcosmo borghese, perché esercita sulla famiglia uno sguardo invisibile e pressante, che inibisce l'opposta funzione di sorveglianza del padrone sui collaboratori e sulle collaboratrici: ecco allora tali personaggi diventare espressione del "disagio avvertito dal ceto medio contemporaneo nel farsi servire" (181). Affidando ad altri il compito dell'osservatore e introducendo nella cellula familiare un testimone estraneo, queste particolari memorie sembrano segnalare ancora di più l'impossibilità di costruirsi come (anche) scritture del sé per chi si rivolge alla propria genealogia in cerca di risposte.

Guido Mattia Gallerani
Università di Bologna

statuSQuaestionis
language text culture

Fernando Pessoa (a cura di Vincenzo Russo), *Teoria dell'eteronimia*. Macerata, Quodlibet, 2020, 304 pp., € 20,00.

La varietà terminologica con cui Fernando Pessoa definisce la propria complessa personalità poetica (*heteronímia*, *heteronimismo*, *drama em gente*) è il risultato di una continua e costante gestazione teorica, che tuttavia travalica qualsiasi teoria dei generi e non giunge mai a una definizione fissa e univoca: nell'eteronimia la pluralità si fa linguaggio, o meglio, secondo la formulazione di Eduardo Lourenço, in essa si concentra "la questione ontologica che ha il suo centro nel Linguaggio" (41).

Per un percorso critico nella concezione "eteronimica" di Pessoa, il volume curato e tradotto da Vincenzo Russo (sulla base dell'edizione portoghese a cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith) è un libro prezioso, per la varietà e la ricchezza dei testi raccolti, per l'ordinamento cronologico, per la struttura in sezioni (*Idee* e *Storie*) e per l'apparato critico-ermeneutico di cui si completa. Si inserisce, inoltre, in maniera coerente, nella serie di pubblicazioni della prosa di Pessoa iniziata dall'editore Quodlibet già nel 2005, con *Il ritorno degli déi. Opere di António Mora* (curato dallo stesso Russo) e nel 2006, con *Pagine di estetica* (a cura di Micla Petrelli), cui si aggiungeranno a breve *Scritti sul fascismo, la dittatura militare e Salazar* e *Teatro statico*, di prossima pubblicazione.

La vocazione teorica di Pessoa, pienamente manifesta nel variegato insieme di testi raccolti in *Teoria dell'eteronimia* (lettere, note personali, scritti di teoria letteraria), solleva in più occasioni il problema della "sincerità" della riflessione sul processo eteronimico, dal momento che essa, come sottolinea il curatore nella postfazione, "può persino condurre, quando giunge alle sue estreme conseguenze, a negare l'eteronimia stessa" (Ibid.: 287). Le numerose discrepanze nelle formulazioni teoriche di Pessoa hanno determinato (e determinano tutt'ora) un netto contrasto tra le interpretazioni in cui l'eteronimia viene osservata come puro artificio letterario e le convinzioni di coloro che

prendono alla lettera il *dia triunfal* e l'autogenesi "narrativa" degli eteronimi, così come la si descrive, per esempio, nelle *Note in ricordo del mio maestro Caeiro* di Álvaro de Campos (232-247) o nello scambio epistolare del poeta con Mário Beirão (22-23), José Régio (151), João Gaspar Simões (195-196) e, in particolare, Adolfo Casais Monteiro (197-209). Ma, per quanto sia arduo pensare che una mente programmatica come quella di Pessoa rinunciasse a una fase di minuziosa costruzione dell'opera per abbandonarsi al getto improvviso di un "giorno trionfale" in cui compose "trenta e più poesie di seguito, in una sorta di estasi" (202), è anche limitativo prendere una tale costruzione (o le *Storie*) come un semplice espediente. Qualunque sia la portata *reale* (e *pratica*) degli "atti" dell'eteronimia, essi non escludono la volontà e la necessità di dare un fondamento teorico (le *Idee*) al concepimento delle sue varie entità, tutte gravitanti intorno alla figura del maestro Caeiro. E anche Pessoa "lui solo" può trovare un posto all'interno del *drama em gente* che ha creato solo nel momento in cui torna alla propria persona dopo essere (non) stato il maestro Caeiro: "Fu il ritorno di Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa lui-solo. O meglio, fu la reazione di Fernando Pessoa contro la sua inesistenza come Alberto Caeiro" (202).

L'importanza del "ritorno" da Alberto Caeiro a Fernando Pessoa "lui-solo" spiega in parte il meccanismo eteronimico, vero e proprio sistema di cui Caeiro è l'astro di riferimento. Egli è il solo in grado di coniugare la sensazione al pensiero, cosa che non riesce agli altri due capisaldi del *drama em gente*, il cui aspetto tragico sta proprio nell'impossibilità di essere o diventare Caeiro. La funzione "eteronimizzante" del maestro coinvolge contemporaneamente l'ortonimo e le *sue* creature fittizie: Fernando Pessoa *reagisce* ad Alberto Caeiro, collocandosi così sullo stesso piano di Campos e di Reis, e continuando "a essere sé stesso nell'*altro*" (17). D'altra parte, la costruzione dell'eteronimia si presenta come ulteriore momento demiurgico, più che come giustificazione psichiatrica (che tuttavia, come Pessoa stesso afferma, non viene mai negata): "ho messo in Caeiro tutta la mia forza di spersonalizzazione drammatica, ho messo in Ricardo Reis tutta la mia disciplina mentale, vestita della musica che le è propria, ho messo in Álvaro de Campos tutta l'emozione che non ho dato né a me né alla mia vita" (199-200).

Nel definirsi "poeta drammatico", diviso tra "l'intima esaltazione del poeta e la spersonalizzazione del drammaturgo" (176), Fernando Pessoa, oltre a proclamarsi *esecutore* di un progetto letterario, fornisce una delle possibili

chiavi di lettura (ma non l'unica, come avvisa nella prefazione Cabral Martins) della propria costruzione eteronimica, da non confondere però con la pratica della drammaturgia cui assistiamo, per esempio, nei frammenti della "tragedia soggettiva" *Fausto*, ne *Il Marinaio* e negli altri drammi statici. La ricerca di oggettivazione assoluta nella "drammatizzazione dell'emozione" (120) trova nel dramma stesso l'esempio e il modello, ma la riuscita completa del "dramma" eteronimico dipende dall'equilibrata convivenza di istinto e intelligenza. Il vero drammaturgo è principalmente istintivo, ma sempre capace di oggettivare l'emozione subordinando a essa la creazione di personaggi: "Il resto sono atteggiamenti letterari, intensamente sentiti per istinto drammatico, sia che li firmi Álvaro de Campos sia che li firmi Fernando Pessoa" (175). Indipendentemente dall'esito e dalla riuscita finale dei suoi testi drammatici, Pessoa è drammaturgo anche quando si convince pienamente di non esserlo nella maniera in cui lo sono stati i suoi modelli: sono numerosi, in questo senso, anche tra i frammenti raccolti in *Teoria dell'eteronimia*, i riferimenti a "Fernando Pessoa impuro e semplice" (200) in quanto autore che "non ha mai avuto una sola personalità, non ha mai pensato, né ha sentito se non drammaticamente" (127).

Sarebbe una semplificazione considerare l'eteronimia un esercizio di pura acrobazia psichica o artistica, ma lo sarebbe anche un'accettazione acritica della finzione a essa sottesa. Si può dire invece, come suggerisce Gustavo Rubim, che Pessoa è un "iper-autore" che costruisce a sua volta una "*teoria da autoria*", in cui l'iper-autore non si confonde mai con Pessoa "lui-solo" e la teoria stessa è teoria dell'espressione (Rubim 2016, 16-17). Della forte relazione tra espressione e personalità "in arte", sono varie le testimonianze testuali raccolte in *Teoria dell'eteronimia*, ma tra le più significative troviamo l'iperbolico *Ultimatum* di Álvaro de Campos, pubblicato nel 1917 su *Portugal Futurista*, dove la tendenza eteronimica è ribadita all'interno di una "proposta" estetica: "invece di trenta o quaranta poeti che esprimono un'epoca, due poeti che la esprimono, però ciascuno con quindici o venti personalità" (106). Altrettanto rilevante, specialmente per osservare cronologicamente l'evoluzione critica, teorica e terminologica dell'eteronimia, è la lettera ad Armando Cortês-Rodrigues del 1915, dove Pessoa manifesta il "proposito di pubblicare pseudonimamente l'opera di Caeiro-Reis-Campos" (44): e gli "pseudonimi" diventano "eteronimi" proprio attraverso un filtro teorico, che l'iper-autore affina e arricchisce durante tutta la sua parabola esistenziale e artistica.

Nell'insieme drammatico che l'eteronimia rappresenta, Pessoa si fa soggetto e oggetto, spazio della rappresentazione, protagonista della propria invenzione, e per farlo si affida tanto alla riflessione intima quanto alla formulazione teorica dell'"arte-tutte-le-arti" cui aspira. I testi raccolti in *Teoria dell'eteronimia* permettono di avere una coerente visione d'insieme del suo procedimento teorico-critico, e di osservare con chiarezza il ruolo del suo *eteronimismo* nel computo generale dei suoi *-ismi* – "Sensazionismo", "Paulismo", "Intersezionismo" – all'interno del progetto letterario con cui spesso si confondono e del quale sono parti complementari.

Andrea Ragusa
Università degli Studi di Parma

Bibliografia

Lourenço, Eduardo. 1973. *Pessoa Revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Editorial Nova.

Rubim, Gustavo. 2016. "O hiper-autor." *Revista Estranhar Pessoa*, 3: 10-22.

statuSQuaestionis
language text culture

Thomas Harrison, *Of Bridges. A Poetic and Philosophical Account.* Chicago, The University of Chicago Press, 2021, 304 pp., € 35,00.

Of Bridges interseca l'indagine del pensiero filosofico e la critica tematica, affrontando il ruolo dei ponti come divisori socio-politici tra nemici, connettivi per aspiranti amanti e amici, soggetti da raffigurare per artisti e costruzioni fatali di cui servirsi per togliersi la vita. Il contenuto del libro di Harrison si presenta dunque come un *omnium collectum* di tutto ciò che, nell'interazione tra io e mondo fisico, declina la figura del ponte come metafore di pensiero, immaginazione, aspirazione e disperazione. L'etica delle idee influenza l'estetica del mondo, così che la fluidità della sostanza dei sentimenti che portano l'individuo ad agire raggiunga una solidità nella forma degli atti che si compiono "per mezzo", "verso" o "da" un ponte. Non è dunque questione di scegliere ponti ma di essere scelti da essi, dal momento che ognuno attira l'individuo conducendolo oltre la superficie della struttura e, piuttosto, spingendolo a cercare quel che c'è sotto. La curva dei ponti lascia un vuoto sottostante ed è proprio in questo nulla che qualsiasi passante istintivamente ipotizza un'idea da concretizzare come unica possibile ricerca di stabilità ed eventuale riempimento di quello spazio aperto. In questa riflessione sembra riecheggiare una domanda che si pone Italo Calvino nel racconto *Il gorilla albino*, allorché si chiede: "Eppure, che cosa meglio di un cerchio vuoto è in grado di assumere tutti i significati che si vuole attribuirgli?" (75; qui e oltre traduzioni mie), e conclude dicendo che "tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono" (76). Ogni conseguenza derivante dall'attraversamento di un ponte prevede pertanto alla base un'immaginazione istantanea che si accende dall'osservazione diretta dei ponti stessi. Ogni ponte reca con sé i suoi chiaroscuri, per così dire, strappi di un fantasma di angelo o demone senza corpo, dal momento che essi possono unire e disunire, costruire affetti e distruggere vite come dimostrano i numerosi esempi riportati dall'autore. Il ponte non invita l'uomo

a nuotare nel fiume che scorre sotto di esso ma lo conduce inevitabilmente a navigare nella sua mente fatta di idee e di riflessi che imprigionano l'individuo. E dovunque si sposti quest'ultimo, l'orizzontalità dei ponti costringe all'attraversamento, quali che siano le conseguenze. Così come John Ruskin in *The Stones of Venice*, nel trattare l'architettura veneziana, apre il suo capitolo "La natura del gotico" con l'affermazione "vogliamo che un uomo pensi sempre" (127), ponendo quest'ultimo in rapporto dialogico con la struttura architettonica, allo stesso modo Harrison sembra voglia raccontare di ponti idealmente non statici, bensì in perenne dialogo con chi li osserva.

L'autore affida a tali strutture in pietra, fisse solo apparentemente, un linguaggio dinamico che non può non ricondurre al saggio di Georg Simmel del 1909, *Bridge and Door*: dove la porta, al pari di un ponte, metaforicamente e allusivamente parla poiché o tiene fuori o permette l'ingresso. Analogamente i ponti descritti da Harrison guidano l'immaginazione alla possibilità, all'esitazione e alla tentazione; e dimostrano che per comprenderli bisogna osservarli in maniera libera, associativa e con una partecipazione recettiva di tipo immaginativo. In questi termini il ponte è un'architettura che si presta particolarmente a una connessione tra spirito e materia poiché, come l'autore stesso afferma, è "un mezzo per una regione che ha un significato nascosto" (15). Ciò produce una metafora della distanza tra parola e cosa, ideale e reale, simile e diverso, Sé e Altro, infinito e finito, essere e divenire. In quest'ultimo binomio si coglie un riferimento a *La persuasione e la rettorica* di Michelstaedter, in cui questi si poneva l'obiettivo di "colmare la frattura che si è spalancata in Occidente fra essere e divenire, permanenza e mutamento, quiete e desiderio" (88-89). Allo stesso modo Harrison cerca di attraversare il vuoto ponendo le travi di un ponte interstiziale che leghi l'arte espressiva e dissonante, a tal punto che ciascuno di noi si rende conto che "tutto nel mondo è un ponte" (128), come dichiara l'autore stesso. Questa "disunione" di cui parla lo scrittore sembra porsi sulla stessa linea di Heidegger, che la definiva "contraddizione" nella quale vivono tutti gli esseri umani, in attesa continua di una "nuova unione tra pensiero ed essere, uomo e natura, mente e cose" (63).

I ponti, pertanto, inglobano una molteplicità di linguaggi che non creano incomprensioni, ma aprono anzi la strada a numerosi attraversamenti visti, per riprendere la rilettura di George Steiner della Torre di Babele come "un dono per l'umanità" (29). Il linguaggio si mostra così come una continua traduzione che si manifesta sempre come apparente verità. Lo spazio tra una parola e

l'altra, così come da un ponte all'altro, è riempito da distanze che accentuano una dimensione onirica fatta di sogni o "finzioni", per ricordare il titolo del capolavoro di Borges, dove nell'infinita Biblioteca di Babele gli scaffali "registrano tutte le combinazioni possibili della ventina di simboli ortografici" (72). Harrison sembra parlare del ponte come se stesse in realtà parlando del mondo: poiché entrambi sono fatti di giunzione e discordia, di un sé diviso in un susseguirsi di io e anti-io: non perdendo mai la sfida posta anticamente da Socrate, ossia quella di "affrontare l'infinita pluralità che è la legge della terra" (46), come ricorda Hannah Arendt in *La vita della mente*. I ponti trattati da Harrison sembrano unire, eppure non fanno che separare: paradosso che rimanda ai musiliani Agathe e Ulrich, i quali, dopo essere stati a lungo separati, si illudono di poter istaurare subito un rapporto di unione totale fino a vivere un vero e proprio incesto. Il libro di Harrison, proprio in questi termini, crea un'intersezione estremamente produttiva con la filosofia, dal momento che il fulcro della riflessione ruota con tutta evidenza intorno a *Sulla verità e sulla menzogna in senso extramorale*, in cui Nietzsche attribuiva al "soggetto creativo" la funzione di creare continue metafore e ponti di parole. Il fine ultimo è quello di comprendere il senso del paradosso secondo cui è la distanza ad unire, come dimostra bene ancora una volta Musil in *The fulfillment of love*, dove la protagonista Claudine è unita al marito ma percepisce qualcosa che la divide da lui: "Si sentiva straniera a un passato che una volta le era stato vicino quanto il suo corpo stesso, e ora le sembrava inconcepibile che qualcosa fosse stato diverso da adesso" (51). Nella certezza che "qualsiasi istante è sempre come un abisso", solo con l'adulterio e dunque con un distacco dal marito la donna avverte finalmente una maggiore unione a lui e comprende l'assurdità di "potersi dare a tutti, eppure appartenere a uno solo" (71-73).

Secondo il modello filosofico eracliteo per cui "ciò che in sé è discorde si accorda con se stesso", Harrison apre al lettore la possibilità di riflettere sul fatto che la metafora si realizza solo nelle due forze opposte che l'alimentano: "rispettare la separazione delle cose facendole ballare insieme" (128). Harrison traccia così una linea immaginativa di risposta rivolta in avanti non dando alcuna soluzione per accorciare queste distanze, come se faustianamente volesse farci intendere che il dubbio è il limite del sapere umano, oltre il quale non può che aprirsi un ulteriore abisso poiché, come egli stesso afferma, "ogni ponte, offrendo una nuova soluzione, crea un nuovo problema", ponendosi come disegno unico, pur idealmente disarmonico. Il libro di Harri-

son si configura così come uno studio sulla "sintomatologia" del ponte, la cui osservazione è tormentata da opposizioni dolorosamente inconciliabili. Una sorta di *Weltanschauung* polimorfa, in cui si può avvertire un influsso hegeliano: l'arte è "Argo dai mille occhi", e solo attraverso di essa si può cogliere la spiritualità dei ponti. La forma di questi ultimi sembra pertanto concretizzarsi in funzione di un'anima del soggetto che la definisce e che dimostra che le strutture dei ponti sono differenti non solo architettonicamente ma anche per uno specifico stato emotivo del passante. Con un'eco che riporta a *L'anima e le forme* di Lukács, dove pure si esprimeva chiaramente il concetto che non esiste un'unica forma privilegiata capace di inglobare la totalità della vita, la disunione dei ponti coincide con la frammentarietà dell'esistenza che non è così lontana dal "relazionismo" espresso dal filosofo ungherese. Chi li attraversa deve pertanto mostrarsi come "un orafo silenzioso" (per riprendere le parole di Storm), dove concentrare ogni intenzione nella via infinita a cui conducono gli attraversamenti seguendo come "una filigrana d'argento" (13-14) l'intenzione che appartiene al dominio del concetto di "futuro" con il quale si conclude il libro di Harrison. Allo stesso modo, per riprendere Heidegger, "ciò che salva gli enti dal nulla è la realizzazione compiuta dell'intenzione segreta" (60).

Ponendosi sulla stessa linea di *1910: The emancipation of dissonance*, pubblicato dallo stesso Harrison nel 1996, *Of Bridges* chiude perfettamente il cerchio allegorico di un elogio alla disunione inevitabile giacché a partire dal Novecento, come ebbe ad affermare Virginia Woolf, "la natura umana cambiò"; o, per rifarsi invece a Adorno (e a Gottfried Benn), "l'arte perse la sua ovvietà" e "le impalcature cominciarono a crollare" (31). Harrison ritiene che ciò che rimane da fare non sia altro che vedere i ponti come tipi di oggetti tra gli infiniti oggetti che prendono vita nel mondo materiale solo attraverso le nostre impressioni poiché, come sostiene in un'intervista del gennaio 2015 sulla questione di espressionismo e dissonanza, "l'espressionismo è un grido disperato dell'io per farsi valere e sentire in un mondo in cui i meccanismi hanno superato l'uso stesso della soggettività, un mondo che non ne ha più bisogno ne cura".

L'opera di Harrison affronta modelli di collegamento e divisione, di unione e disunione fisica e metafisica di cui i ponti sono espressione nella cultura orientale e occidentale. Assomigliando a sua volta a un ponte, *Of Bridges* percorre assonanze e dissonanze appartenenti a diversi ambiti culturali: la letteratura, la storia, la musica, la religione, l'arte, l'attualità, la filosofia, la

politica e la cinematografia. Il risultato complessivo è una rete transmediale utile per riflettere, tramite la figura del ponte, sul rapporto tra realtà e pensiero. La struttura organica dell'opera permette, dal punto di vista sia culturale che estetico, un'unione onnicomprensiva dei vari ambiti del sapere. Il libro è strutturato in nove capitoli che contribuiscono a produrre uno spazio unitario sul piano della narrazione e creano una sincronia strutturale rispetto a una diacronia narrativa. Il ponte metaforico parte infatti dall'antico fino ad arrivare all'iper-moderno, secondo una temporalità ibrida. Il primo ponte di cui si parla è tracciato nel cielo e si rifà ad un antico mito giapponese, *Tanabata*, che trae origine da due amanti e che è espressione di devozione e amore. Muovendo dalla mitologia norrena, Harrison traccia le possibili congiunzioni tra dio e gli uomini secondo un arco di ponte disegnato dall'arcobaleno. L'autore percorre immagini simboliche a partire dal medioevo cristiano secondo il quale l'anima si fa personificazione di un viaggio dalla terra all'aldilà. Concentrandosi sulla etimologia del sostantivo "pontifex", lo studioso vede nella figura del pontefice il primo costruttore di un ponte spirituale tra Dio e l'uomo, non senza segnalare i papi condannati nella *Commedia* dantesca. Ritorna poi al tempo del mito, attraverso le vicende di Eracle, di Orfeo e di Teseo, nei quali sembra affiorare l'idea di un impossibile ritorno dagli inferi. L'autore ripercorre alcune raffigurazioni di Blake dove i peccatori sono pietrificati in ponti che portano verso il nulla. Questo metodo di analisi permette di leggere il "motivo del ponte" come un "luogo di potenziale unione" (35) che dà la possibilità di superare le divisioni etniche, come dimostra l'unione dei due amanti situati sulle rive opposte nel *Pont Mirabeau* di Apollinaire o l'unione tra madre e figlio nel film di Chaplin *The Kid*. Nel terzo capitolo i collegamenti musicali partono dalla poesia di Leopardi, che vedeva i suoni come ponti di distanza dove il canto dell'io si ricollega a un tempo infinitamente passato all'interno di un orizzonte sconfinato. Passando successivamente alla poesia di Hölderlin, nella quale il canto del ponte risuona grazie al passaggio di persone e macchine, l'autore collega lo stesso suono alla coscienza del protagonista de *La chute* di Albert Camus, in cui il suicidio della donna da un ponte fa capire al protagonista di aver avuto sempre paura della libertà. Dalla poesia di Crane intitolata proprio *The Bridge* ai componimenti dei poeti romantici quali Coleridge e Shelley, Harrison attribuisce ai ponti un valore concettuale dove si incontrano suoni esterni e interni al soggetto, attraverso la sinestesia che unisce differenti percezioni sensoriali. Il fo-

cus su Schopenhauer, che attribuisce all'universalità la melodia del mondo, permette allo studioso di illustrare come anche nell'architettura (ad esempio in Alberti) il ponte sia una struttura circolare che torna su se stesso come un anello. Nel quarto capitolo Harrison racconta di ponti allegorici, alcuni legati a Dio per il valore unificante che racchiudono, altri riferiti al diavolo secondo una credenza religiosa ripresa anche da James Joyce in *The Cat and the Devil*, che vede nell'attraversamento di un ponte il sacrificio di un essere umano. Secondo un'ibridazione temporale, Harrison ripercorre un viaggio all'indietro nella credenza precristiana, che non vedeva un proseguimento dopo la morte e leggeva l'assenza del ponte come un abisso. Il quinto capitolo affronta la discussione filosofica ed esistenziale di Nietzsche secondo il quale, attraverso le parole di Zarathustra, "il legame tra suoni, lingua e parole ha solo un valore estetico poiché la semplicità concettuale non può rendere le variazioni di uno stesso fenomeno" (125). D'accordo col filosofo, anche Italo Calvino sottolinea una mancanza di ponti tra la parola e il suo referente. All'altro corno Harrison pone il pensiero di Derrida, che parla di "linguaggio in divenire" sancendo invece una connessione tra le parole, secondo il modello aristotelico che nella *Poetica* celebra la metafora come unico ponte tra "una minor verità del visto a una maggior verità del non visto" (131); fino alla personificazione del ponte come uomo nel racconto di Kafka intitolato proprio *Il ponte.* Nel sesto capitolo i ponti sono passaggi immaginativi orizzontali, traiettorie lineari che collegano fatti empirici a soggetti fantastici. Il ponte assurge così a simbolo di rito di passaggio, di un superamento di sé: come dimostra un episodio del ciclo arturiano dove Lancillotto per sconfiggere il nemico Méléagant deve attraversare "un ponte di spada affilato come un rasoio" (155).

Partendo dal primo ponte che lega il feto al cordone materno, come nota Peter Sloterdijk, Harrison arriva alla poetica di Saffo il cui ponte poetico è il passaggio dalla disunione ad un'unica vita d'amore, in una sorta di ricerca di una rinascita. Nel capitolo seguente l'autore ripercorre i passaggi che portano alla discussione filosofica ed esistenziale dei ponti di Nietzsche, secondo il quale l'uomo stesso è un ponte tra animale e superuomo, "una corda sopra l'abisso" (174) rispetto alla spaccatura di cui parla Platone, che vede un'insanabile dualità tra corpo e anima. Scopo dell'autore è dimostrare come l'essere umano possa simboleggiare sia la rottura che la giuntura: lo mostra il passaggio da Platone ad Amleto, al quale Shakespeare fa chiedere, con una

metaforica esclamazione, fa chiedere: "Cosa dovrebbero fare quelli come me che strisciano tra terra e cielo?" (179). Il ponte metafisico di Amleto è verticale e si oppone a quello orizzontale di Nietzsche, legando i due opposti in una figura ibrida: metà bestia e metà angelo, come scrive Pico della Mirandola in *Orazione sulla dignità dell'uomo*. Harrison rimarca la necessità di definire i contorni ontologici ed epistemologici che la presenza o l'assenza dei ponti comporta negli spazi che l'uomo abita o non abita; nel farlo indaga l'*origine* del ponte. Le ultime pagine del capitolo si chiudono infatti su un'immagine contenuta in *Sulle tre metamorfosi* di Nietzsche, dove viene riposto nel bambino "il nuovo inizio e il primo movimento, un sacro sì" (185): di lì parte il ponte della vita. Nel capitolo ottavo, Harrison indaga la frattura relazionale dei ponti a partire da una citazione di Amin Maalouf tratta da *In the Name of Identity*, dove si legge che "più legami ho, più rara e particolare diventa la mia identità" (187). Significativo è anche il riferimento a un componimento di Eugenio Montale, *Dora Markus*, che traccia un ponte diretto verso la casa della protagonista, la quale può solo immaginare la sua patria poiché "Ravenna è lontana" (194). La donna che lega concettualmente e politicamente le due città è emblema di un espatrio politico e geopolitico. Il ponte di collegamento diviene a sua volta la residenza di un bilinguismo. La disconnessione e la differenza rispetto alla connessione e all'identità portano alla decostruzione degli spazi politicamente ed ecologicamente nel tempo e attraverso di esso. Il nono capitolo si apre infatti con un'affermazione di Henry David Thoreau tratta da *I to Myself*, dove l'assenza di un ponte mostra solo la distanza di due rive nemiche e opposte. Harrison restituisce al lettore il senso di tale rottura attraverso la potenza evocativa dell'immagine: lo fa attraverso il dipinto di Magritte *Le pont d'Héraclité*, dove è raffigurato solo metà ponte, che attraverso l'occhio della mente mostra una frattura che sembra indicare un'impossibilità di realizzare concretamente e visivamente un'unione. "Se non arriva dall'altra parte, il ponte vale come un muro" (210).

Il ponte assume anche un significato simbolico storico-letterario. L'autore cita l'VIII libro dell'*Eneide*, dove il cui fiume sottostante al ponte Arasse è visto come la personificazione del flusso che scorrendo piange la tragedia di tante vaste folle di nazioni vinte sulle rive del Nilo. Lo studioso descrive poi un altro tipo di ponte che separa il mondo celeste dalla terra: quello infernale, nel *Paradise Lost* miltoniano. Satana forgia un sentiero "con l'abilità di un malvagio Prometeo" (224) per creare un passaggio tra il mondo dei

vivi e quello dei morti, metaforicamente dal primo continente al secondo, in un ponte immaginario che va dall'Europa all'Asia. Nell'opera il passaggio dal cielo alla terra è presentato come una catena d'oro che appare come un ciondolo appeso. Harrison menziona anche "il ponte di lunghezza prodigiosa" che Satana costruisce nel libro decimo per connettere la terra all'inferno e che si unisce "al muro immobile di questo mondo senza recinzioni" (231). Pertanto, anche se Milton definisce tale passaggio "ampio, scorrevole, facile, innocuo fino all'inferno", l'autore di *Of Bridges* intende segnalare la funzione separativa di questo ponte che spacca il mondo in due. Usando la parola "pontificio", che include in sé la radice di "ponte", Milton collega i ponti di Satana a quelli che i protestanti considerano percorsi invasivi della Chiesa cattolica (216). Attraverso la polemica di Milton contro i ponti, lo studioso evidenzia il significato metaforico che essi assumono come costruzioni rappresentanti le potenze colonizzatrici, come l'Inghilterra. Un ulteriore esempio di disunione è dato da *Il buono, il brutto, il cattivo*, ambientato durante la guerra civile americana: nel film di Sergio Leone la guerra di massa intorno al ponte serve l'interesse di una distante e ancora astratta nazione. Non a caso, i due protagonisti Blondie e Tuco non possono fare, per alleviare la sofferenza di tutti e del capitano morente, che colpire quel ponte, simbolo di scontri e separazione. Tra le numerose pellicole che mettono in scena ponti con funzione separativa e non di unione, Harrison cita il film *The Last Bridge* di Helmut Kautner, dove si allude a un'impossibilità di passaggio e riconciliazione nel drammatico contesto della guerra austro-jugoslava, che vede il ponte come "inaffidabile garante del passaggio". Nel film la bipartizione del ponte si oppone alla figura di Helga, infermiera protagonista, la quale, in perfetta antitesi, rappresenta invece la riparazione delle ferite.

Un dipinto del Piranesi, *Il ponte levatoio*, permette di cogliere icasticamente il concetto di *dissociazione* posto al centro dell'ultimo capitolo: secondo Harrison in quest'opera si produce quella sensazione visiva che Wilfred Bion ebbe a definire "borderline", e che accomuna le scritture di Borges, Calvino e Rimbaud. Lo studioso mostra come l'unità globale tra Europa e America appaia solo come un tentativo simbolico di "legare in uno tutti gli eventi immaginabili della natura e della storia"; e aggiunge che gallerie, viadotti e megaponti sono fatti di legami labili situati "in una cenere di sospensione potenzialmente infinita" (235-236). I ponti non sono dunque necessariamente la realizzazione di una giuntura ma possono simboleggiare il tentativo di

"legare in uno tutti gli eventi immaginabili della natura e della storia" (236). Harrison vuole sottolineare la vera funzionalità dei ponti; che, più ancora che nell'unione e nel distacco, sta in una tensione verso il futuro: così che alla domanda di senso che ciascun lettore si pone alla fine del percorso l'autore risponde indirettamente, lasciando aperta una linea immaginativa indefinita, che guarda solo avanti: "una risposta potrebbe fornire una al ponte verso il futuro" (Ibid.).

Marianna Scamardella
Università di Napoli Federico II

statuSQuaestionis
language text culture

Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Milano, Biblion Edizioni, 2021, 316 pp., € 28,00.

Il volume *Narratologie. Prospettive di ricerca*, pubblicato in ottobre per Biblion Edizioni con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, riunisce e mette a sistema le relazioni presentate in occasione del primo convegno realizzato dal Seminario Permanente di Narratologia, svoltosi da remoto nelle giornate del 20 e del 21 ottobre 2020.

Come ricorda Filippo Pennacchio nell'*Introduzione* e come si legge nelle note di presentazione, l'iniziativa del Seminario, ideato da Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei nel 2019, prende corpo come "rete aperta di idee e di esperienze", spazio di approfondimento e di confronto tra studiosi e ricercatori, in cui tentare di "ricostruire un sapere narratologico aggiornato alle molte acquisizioni che da più di un ventennio caratterizzano il quadro internazionale". Uno spazio periodicamente verificato nelle occasioni concrete di un dialogo inter-disciplinare che vede coinvolte diverse generazioni di studiosi: alla prima edizione del 2020 – oggetto del libro – hanno fatto seguito, nel 2021, un secondo convegno sul tema dell'ascolto narrativo e un terzo incontro, che ha riguardato l'impiego dei tempi verbali nel testo letterario.

Gli atti di convegno attestano l'intenzione programmatica animatrice: si delineano in primo luogo le esigenze da cui ha preso avvio l'iniziativa. A tal proposito l'*Introduzione* – curata da Filippo Pennacchio e da Concetta Maria Pagliuca – insiste sulla necessità di adeguare la natura della risposta all'ampiezza della domanda: per quali vie è possibile, oggi in Italia, superare l'anacronismo di un'associazione automatica tra narratologia e strutturalismo? quali prospettive è in grado di aprire un'esplorazione rigorosa delle tendenze e delle linee di ricerca che hanno animato il dibattito narratologico internazionale negli ultimi trent'anni, a partire dalla rinuncia ad inquadrare il rapporto tra narratologia "classica" e "post-classica" nei termini di un inerziale prolungamento?

Per recuperare – in sintesi – un interesse per la teoria che negli ultimi decenni sembra generalmente calato, è necessario assumere preliminarmente che la narratologia è oggi un campo d'indagine vario e composito, anche in virtù della proliferazione di nuove forme di narrazione: una pluralità di approcci a cui si può guardare come a un ricco armamentario, da cui attingere per elaborare nuovi modelli teorici, adeguati a descrivere testi tipologicamente complessi e stratificati.
Il volume – come mette perfettamente in luce Concetta Maria Pagliuca in apertura – si organizza intorno a due movimenti opposti che, in qualche misura, sintetizzano i due momenti fondamentali dell'indagine narratologica: una prima sezione, intitolata *Dalla teoria ai testi*, riunisce sei contributi che adottano un taglio spiccatamente teorico e in cui, a partire dalle categorie critiche che si prendono in esame, si propongono di volta in volta tipologie e sistemazioni che trascendono i singoli testi; la seconda sezione, *Dai testi alla teoria*, il cui titolo riprende, ribaltandoli, i termini della sezione precedente, comprende invece otto relazioni che adottano uno sguardo ravvicinato su narrazioni di aree ed epoche diverse, e che sottopongono le categorie critiche all'esame del testo, saggiandone la resistenza, la puntualità e la versatilità.

L'organizzazione del macrotesto, attraverso la disposizione simmetrica e complementare dei contributi, instaura tra questi un dialogo a distanza e ne esalta a posteriori i punti di contatto e le rispondenze. Per fare un solo esempio, tra i più evidenti, si veda la relazione che si viene ad creare tra due studi collocati rispettivamente nella prima e nella seconda sezione, come *Il punto sulla metalessi* di Concetta Maria Pagliuca e *Appunti sulla metalessi in Nievo*, di Silvia Contarini: il primo avanza una proposta di sistematizzazione delle definizioni e delle tipologie fino ad oggi discusse sul tema della metalessi in prospettiva storica, il secondo esplora la funzione del "narrare cambiando livello" nel progetto letterario nieviano, la ricerca, da parte dell'autore, di una particolare modalità narrativa. I due contributi, pur concepiti separatamente, si prestano ad essere letti insieme, perché esemplificano le due prospettive – teoria ed analisi – che l'intelligenza della metalessi deve far convivere.

La struttura bipartita del volume risulta, quindi, particolarmente efficace e produttiva: essa consente di "ricomporre" le diverse esperienze di ricerca non tanto sotto il profilo dei contenuti – spesso assai distanti tra loro – quanto sul piano della metodologia; questi Atti possono fornire, a chi intenda maneggiare gli strumenti teorici in modo serio e aggiornato, numerose indicazioni circa i problemi, le zone inesplorate, le questioni aperte.

Le due relazioni che aprono la prima sezione, *Dalla teoria ai testi*, sono a firma degli ideatori del progetto, Giovanni Maffei e Paolo Giovannetti.

L'intervento di Maffei, intitolato *Per una storia narratologica della letteratura italiana* è, nel complesso del libro, il più esplicitamente programmatico: l'autore si serve di un tono a tratti conversativo, per aprire un momento di riflessione collettiva, per evidenziare con franchezza aree di ricerca trascurate e suggerire nuove strade da percorrere. Viene raccolta e discussa l'istanza avanzata già nel 1972 da Gérard Genette che, nel suo celebre *Figure III*, sottolineava la necessità di mettere sistematicamente in relazione la teoria delle forme letterarie e la vicenda delle pratiche testuali, per costruire una vera e propria "storia morfologica" della letteratura che avesse per oggetto non le opere, bensì i dispositivi retorici e narrativi che in esse si dispiegano. Un'istanza che non ha avuto molto seguito, che nemmeno Genette coltivò, se è vero, come Maffei ci mostra, che nelle pagine del francese la dimensione diacronica è per lo più sacrificata all'astrazione e all'accostamento di testi sideralmente distanti, considerati sotto il rispetto delle caratteristiche strutturali.

Costruire una storia delle forme, o meglio, delle costellazioni di elementi, delle co-occorrenze formali che danno corpo ai testi, che abbia per oggetto la nostra letteratura è finalmente possibile? La risposta sembra essere positiva, a patto, però, che vi sia cooperazione e scambio tra gli studiosi, cura e costanza nel collezionare i dati e, soprattutto, il giusto tempo: la realizzazione di un progetto così ambizioso deve fondarsi su una progettualità a lunga gittata e sulla disponibilità individuale a non vedere subito risultati definitivi. Come Maffei scrive senza mezzi termini: "la sintesi verrà quando verrà".

Se la proposta di Maffei è avanzata a partire da una riflessione sulle categorie narratologiche classiche e, in particolare, sui prototipi di Stanzel, la domanda da cui prende le mosse Paolo Giovannetti nel suo contributo *Cosa significa "ascoltare" in un testo narrativo?* richiama l'attenzione su una strada meno battuta, ma che sembra ugualmente centrale nell'ottica di una storia morfologica della letteratura italiana. A partire dall'assunto per cui in letteratura "è facilissimo dire come si 'leggono' le parole dette; difficilissimo è precisare come si 'leggono' le parole ascoltate", Giovannetti propone una lettura della nostra storia letteraria dal Settecento al Novecento prestando attenzione alla dimensione dell'ascolto nel romanzo. Per compiere questa operazione è necessario partire dalle varie nozioni che la narratologia classica ha impiegato per codificare i modi della produzione sonora, al fine di costruire una tipologia delle forme

della sua ricezione, ma anche per ragionare proficuamente sulla cooperazione dei due livelli nella definizione delle poetiche. Muovendo dalla teatralizzazione del romanzo, caratteristica della tradizione realista tra Settecento e Ottocento, e in particolare dalla nozione di "scena", si può parlare, ad esempio, di "auralizzazione zero" (corrispondente, nell'ambito del *modo* narrativo, alla *focalizzazione zero*), in cui la "ricezione 'aurale'" dei discorsi "si suppone essere messa sullo stesso piano di quella che elaborano i personaggi astanti". Si passa, poi, alle strategie di rappresentazione dell'ascolto tipicamente manzoniane che mettono in crisi questo modo di rappresentare l'auralità, come l'impiego del "sommario auditivo", in cui il narratore "razionalizza il vocìo confuso, estraendone alcuni dati salienti". Si giunge, infine, nel romanzo verista, alla "fisiologizzazione" del pensiero, quando in esso risuonano le voci altrui (con una centralità del discorso indiretto libero), con esiti ricchi e multipli.

I contributi successivi si inquadrano perfettamente nella proposta generale che il volume avanza e la arricchiscono a vari livelli.

Tra essi ritroviamo ricognizioni attente e storicizzanti del dibattito teorico intorno a determinate macro-categorie, come nel già citato *Il punto sulla metalessi* di Concetta Maria Pagliuca, in cui si traccia un'utile distinzione tra *la* metalessi, intesa come iperonimo, e *le* metalessi, come realizzazioni testuali che sfruttano strategie retoriche ed elementi formali di volta in volta differenti e attinenti a diversi livelli narrativi; si tratta di un ventaglio di soluzioni molto ampio che meriterebbe di essere sottratto all'ambiguità terminologica di cui sembra soffrire.

L'ambiguità pare condizionare, passando da una questione all'altra, anche l'impiego generalizzato dei riferimenti intermediali nell'analisi letteraria, spesso manchevole di un'esatta considerazione delle differenze che sussistono tra linguaggi di diversa natura: nella sua relazione *Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura*, Marco Bellardi ragiona sul riferimento al mezzo cinematografico spesso impiegato come mero prestito o metafora subordinata al discorso sull'opera letteraria, senza che si metta a fuoco la vera connessione tra cinema e letteratura; si introduce, a tal proposito, la nozione di "modo cinematografico", che serve a descrivere i testi che mostrano una parentela effettiva con il film in quanto ne riprendono non soltanto aspetti esteriori, ma piuttosto il trattamento della temporalità e del rilievo narrativo.

Un'ultima linea di indagine individuabile nella prima parte del volume è quella che concerne l'applicazione delle categorie classiche dell'analisi narratologica a un discorso sui generi narrativi, con particolare attenzione alle forme brevi.

Nel contributo di Bart Van den Bossche, *Che novelle mi porti? Narratività, genericità e scenografia discorsiva tra giornalismo e letteratura*, si riflette sui "rapporti d'interazione, trasformazione e circolazione tra generi narrativi e stampa periodica" tra Ottocento e Novecento e si ragiona intorno allo statuto del testo narrativo in relazione alla posizione che esso occupa nel contesto del periodico alla luce di aspetti che attengono al livello discorsivo. Viene tracciata una puntuale tipologia delle forme di interazione tra generi testuali, tra strategie marcatamente narrative e dispositivi retorici propri del discorso giornalistico, innescate dal "supporto polifonico e politestuale" che si prende in considerazione.

Carlo Zanantoni. nell'intervento intitolato *Il processo di interpretazione della raccolta di racconti*, si concentra, invece, sul ruolo del lettore e sull'"interazione tra forze centripete e centrifughe generate dal regime di co-testualità" che la raccolta di racconti, in quanto cornice editoriale, instaura sul piano comunicativo, con particolare riguardo ai processi cognitivi che essa seleziona; l'autore si serve degli otto racconti contenuti nella raccolta *Il capofabbrica* di Romano Bilenchi per fornire al lettore un calzante riscontro testuale dei meccanismi cognitivi passati in rassegna.

La seconda parte del volume, *Dai testi alla teoria*, raccoglie otto contributi che, come osservavo in apertura, si muovono in direzione inversa rispetto ai primi sei.

La riflessione di Riccardo Castellana che apre questa sezione, *Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei "Promessi sposi"*, verte sul ruolo che i segni interpuntivi ricoprono nell'enunciazione e dimostra che l'alternanza di virgolette e lineette nella resa della parola detta e pensata nel capolavoro manzoniano non può essere letta nell'ottica di una semplice opposizione tra monologo interiore e discorso esteriorizzato; essa deve essere, piuttosto, problematizzata alla luce del particolare effetto drammatico che l'autore di volta in volta ricerca. Viene individuato, in questo modo, un parametro formale che sembra piuttosto produttivo, tanto più perché applicato a un'opera così cruciale nella nostra storia letteraria e linguistica, ai fini di un'esplorazione diacronica che tenga conto, seguendo il suggerimento di Paolo Giovannetti, della dimensione dell'ascolto nel testo narrativo.

Dei punti di contatto con questo tipo di indagine si ritrovano anche negli interventi di Filippo Pennacchio (*Menti, corpi e silenzi in "Fede e Bellezza" di Niccolò Tommaseo*) e Guido Scaravilli (*Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in "Jeli il pastore"*), nei quali si indaga la costruzione della soggettività del personaggio sondando il livello discorsivo del testo e le strategie

mediante le quali il narratore circoscrive e organizza il proprio spazio tra le voci dei personaggi; nel primo studio attraverso un'analisi che guarda ad aspetti della macro-struttura del romanzo, nel secondo attraverso una lettura stratificata delle fasi redazionali del testo verghiano.

La decostruzione dell'istanza enunciativa è anche al centro del contributo di Chiara De Caprio, "*Una storia come quella che ho raccontato*". *Istanza enunciativa e schemi narrativi nel paratesto di "Una pietra sopra"*. Questo intervento per certi versi si accosta ad alcune questioni poste nella prima sezione, in cui si ragiona sull'applicazione dell'analisi narratologica a forme diverse dal romanzo. Qui, la riflessione retorico-testuale sul paratesto della raccolta calviniana è utile a scandagliare il sottile gioco di travestimenti autoriali nel testo saggistico e a individuare quali strategie vengano di volta in volta sfruttate dall'autore nel presentare al lettore la propria vicenda intellettuale, sino a far emergere le aperture alla dimensione narrativa nelle aree di auto-commento e le tracce di un impianto fiabesco nell'architettura del macrotesto.

Riguarda la dimensione enunciativa, questa volta in testi più marcatamente finzionali, anche l'analisi della metalessi nella novellistica nieviana condotta da Silvia Contarini nel già citato *Appunti sulla metalessi in Nievo. Le voci del "Novelliere campagnuolo"*. Si osserva in queste pagine, ed è osservazione di particolare interesse, come il medesimo dispositivo formale (sebbene, come emerge dalla riflessione di Concetta Maria Pagliuca nella prima sezione, si tratti piuttosto di una "arcifigura" che consente un'ampia gamma di realizzazioni) possa ampliare o circoscrivere il proprio raggio d'azione con l'evolversi del progetto narrativo dell'autore.

Con la relazione di Francesco de Cristofaro, *Addio tempo crudele. Note sull'imperfetto dei naturalisti (e oltre)*, si è ragionato per la prima volta nel contesto del Seminario sul problema del tempo verbale come *tempus*, sulla scorta del celebre studio di Weinrich del 1978; a questo indirizzo di ricerca, coadiuvato dalle più recenti sistemazioni teoriche che provengono tanto dagli studi letterari tanto da lavori di ambito linguistico e che aiuta (come peraltro suggerisce anche Marco Bellardi nell'intervento citato sopra) a riflettere sul rapporto tra le altre pratiche narrative sul piano della temporalità, è stata poi interamente dedicata la terza edizione del Seminario Permanente di Narratologia.

Nel contesto degli Atti della prima edizione, De Cristofaro parte dalla nozione di funzione metaforica dei tempi verbali invitando ad osservare con la dovuta profondità prospettica come la metafora sia andata modificandosi nel

tempo e nello spazio nella temperie culturale del naturalismo, per non cadere nell'equivoco di attribuire semplicisticamente a questa fase della storia letteraria un'assoluta compattezza sul piano delle realizzazioni formali.

Nel penultimo contributo, *Il tragico nel racconto. Note su "Passion" di Alice Munro*, Stefano Ballerio porta in superficie l'impianto della tragedia classica in un racconto contemporaneo; l'autore osserva come l'uso dell'anacronia sia cruciale nel racconto preso in esame, giacché l'impiego massiccio della prolessi contribuisce a creare una suggestione di fatalità degli eventi narrati.

Posto emblematicamente a chiusura del volume troviamo un intervento di Marco Caracciolo dal titolo *La forma dell'incertezza. Crisi ecologica e strategie narrative nel romanzo anglofono contemporaneo*, a testimonianza di un impegno, da parte dei direttori del Seminario, a prestare la dovuta attenzione a percorsi di ricerca particolarmente attivi negli ultimi vent'anni. In queste pagine l'interesse dell'autore è concentrato soprattutto su aspetti della ricezione dei testi e, in particolare, sui diversi tipi di incertezza che le strategie di volta in volta impiegate nel racconto possono innescare nel lettore, con particolare riguardo alla tematizzazione del problema ambientale nel romanzo contemporaneo.

Nel complesso, questo primo risultato editoriale del Seminario Permanente di Narratologia – a cui presto faranno seguito gli atti in volume dei convegni successivi – rappresenta un passo importante se non già nella costruzione di una storia narratologica della letteratura italiana, come auspica Giovanni Maffei in apertura, quantomeno nella consapevolezza di quanto sia oggi necessario un rinnovamento e un ampliamento delle teorie alla luce degli studi più recenti, in ambito letterario e non solo, anche in relazione alla diffusa fluidità dei limiti della finzione letteraria che caratterizza sempre più il nostro tempo.

Valeria Rocco Di Torrepadula
Scuola Superiore Meridionale