

statu**S** **q**uaestionis●
language **t**ext culture●

24 (2023)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

status **Q**uaestionis ●
language text culture ●

24 (2023)



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 miscelanea –, SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzione

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

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*

Fabio Ciambella

Sapienza Università di Roma, Italia

Margherita Dore

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

Riccardo Antonangeli

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Dall'Olio

Sapienza Università di Roma, Italia

Tiziano De Marino

Sapienza Università di Roma, Italia

Sophie Eysette

Sapienza Università di Roma, Italia

Irene Montori

Sapienza Università di Roma, Italia

Davide Passa

Sapienza Università di Roma, Italia

Giovanni Raffa

Sapienza Università di Roma, Italia

Joanna Ryszka

Università della Silesia, Katowice, Polonia

Kamelia Talebian

Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Valleriani

Sapienza Università di Roma, Italia

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

The Imaginary Voyage: New, Other, Virtual Worlds *a cura di Francesco de Cristofaro e Riccardo Antonangeli*

- Francesco de Cristofaro – Riccardo Antonangeli,
*Introduzione. Il viaggio immaginario: le terre incognite
della scrittura tra epica, fantastico ed ecofemminismo* 13
- Bryan Brazeau, “Take me Down to the Paradise City”:
*An Ecocritical Approach to Paradise Spaces in
Italian Renaissance Epic* 21
- Laura Mattioli, *Insularity, Travel, and the Encounter
with Female Alterity in Cervantes’s Los Trabajos
de Persiles y Sigismunda* 47
- Isabella Maria Engberg, *Vegetarianism as a Mirror
of Human Morality in the Speculative Worlds
of H.G. Wells’ The Time Machine (1895)
and Charlotte Perkins Gilman’s Herland (1915)* 77
- Chiara Patrizi, *Breathing and Mourning Underwater:
A Black Journey Towards Identity in The Deep* 99
- Niccolò Amelii, *Oltre il vuoto dello spazio.
Il segreto indicibile del viaggio lunare in Cancroregina
di Tommaso Landolfi* 117

- Giuseppe Episcopo, *Oltre l'ultima Thule. Spazi domestici e viaggi per acqua in James Joyce, Thomas Pynchon e David Foster Wallace* 135
- Luigi Marfè, "Una storia di paesaggio". *Viaggio e visione in Orizzonte mobile di Daniele Del Giudice* 157
- Riccardo Antonangeli, *Rotismi infernali: i viaggi dentro l'orologio di Jules Verne e Dino Buzzati* 179

MISCELLANEA

- Ilaria Lepore, *Jeux identitaires et échanges intertextuels sur la scène de la Comédie Italienne des années 1720-1730. Le cas de Polyphème de L. Riccoboni et M.A. Legrand* 213
- Irene Montori, *Cultivating the Wild Garden: Vitality and Environmental Ethics in Paradise Lost* 231
- Cristiano Ragni, "[...] nostram solam ex tot linguis perfectam [...]". *Paul Greaves' Grammatica Anglicana (1594) between Latin Influences and Patriotism* 255
- Elisabetta Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati* 273
- Fabiana Russo, *L'Autore si dilegua: "morte dell'autore" e "libri latenti"* 299
- Francesco Vitucci, *Representation of masculine speech in the Japanese dub of the American series Never Have I Ever (2020): fictional idiolects or linguistic experimentation?* 329

RECENSIONI

- Niccolò Scaffai (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*
(Assunta De Nicola) 355
- Ernst Robert Curtius (a cura di Roberto Antonelli),
Letteratura europea e Medio Evo latino
(Gabriele Guerra) 361
- Maria Del Sapio Garbero, *Shakespeare's Ruins
and Myth of Rome*
(Alessandra Marzola) 365
- Raphaël Baroni, *I meccanismi dell'intreccio.
Introduzione alla narratologia funzionale*
(Filippo Pennacchio) 373
- Erich Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*
(Giulia Tramontano) 377
- Simona Corso, Florian Mussgnug, and Jennifer Rushworth (eds.),
*Dwelling on Grief. Narratives of Mourning Across
Time and Forms*
(Simona Vittonatto) 387

statu**S**quaestionis•
language text culture•

SEZIONE MONOGRAFICA

THE IMAGINARY VOYAGE:
NEW, OTHER, VIRTUAL WORLDS

a cura di Francesco de Cristofaro e Riccardo Antonangeli

Francesco de Cristofaro
Università degli Studi di Napoli Federico II

Riccardo Antonangeli
Sapienza Università di Roma

Introduzione.

Il viaggio immaginario: le terre incognite della scrittura
tra epica, fantastico ed ecofemminismo

Onore e gloria a questa moltitudine di viaggiatori e *gubernetes* dell'immaginazione, nocchieri e piloti sconosciuti, o conosciuti come profeti, filosofi, scrittori, poeti; quasi nessuno di loro ebbe a subire danni, essendo il solo incidente possibile una panne della fantasia.
(Daniele Del Giudice, *Meccanica per viaggi al limite del conosciuto*)

Sin dall'antichità, spedizioni fantastiche verso un altrove reale o immaginario, discese agli inferi e voli estatici nell'ottavo cielo, viaggi ai limiti del mondo conosciuto, sulla luna e giù negli abissi, oltre i confini del cosmo e del tempo, hanno stimolato l'immaginazione poetica della letteratura mondiale. Sono itinerari di conoscenza attivati dalla *curiositas* e dal senso di meraviglia dell'eroe, oppure sono percorsi utopici che sondano le possibilità di miglioramento del vivere collettivo. Possono, a volte, assumere la forma di viaggi allegorici, di pellegrinaggi oltremondani o di tragitti entro spazi mistici, arcani e sacri. Siffatti sentieri conducono spesso all'assunzione di un punto di vista straniante e satirico sulla realtà, sia che si tratti di viaggi nello spazio sia che il viaggiatore oltrepassi la quarta dimensione del tempo. In ogni caso, si situano sulla soglia tra verità e finzione, in quella zona ambigua e liminale dove prenderà il via l'avventura per territori fantastici conosciuta come 'fantascienza'.

Le esperienze di stupore e scoperta che caratterizzano il genere, lo rendono strettamente intrecciato alla pratica stessa della scrittura. Scrivere e viaggiare, infatti, sono entrambe attività che hanno origine da un atto di straniamento e ‘defamiliarizzazione’ che disorienta lettore ed esploratore insieme. La metafora significa, infatti, spostamento e ‘scambio di posizione’, *translatio* in latino. Essere testimoni di realtà mai viste prima, meravigliose e sconosciute, favorisce anche una nuova e diversa consapevolezza e ridefinizione dei limiti del linguaggio.

Lo spazio letterario aperto dai viaggi immaginari è sempre stato l’occasione ideale per la sperimentazione di direzioni alternative attraverso la forma estetica, e, quindi, per la rivelazione di nuove possibilità di contaminazione, intersezione e scambio tra generi letterari diversi e discipline in apparenza distanti tra loro. Le geografie leggendarie del mondo classico e di quello medievale e rinascimentale, dei miti degli Antipodi, di Atlantide o della *Terra Australis*, delle *mirabilia* di un Oriente favoloso, combinano scienza e mito, teologia e politica. Contro questo sfondo iconografico e letterario, l’Europa, e l’Occidente più in generale, ha proiettato via via i propri timori e sogni utopici, il desiderio di infrangere barriere e il potere di stabilirle. Il viaggio immaginario può rinforzare l’egemonia globale dell’Impero, allontanando l’Altro ai margini, ora come belva selvatica, ora come creatura mostruosa ed esotica; oppure può assumere la funzione perturbante di specchio negativo, restituendo l’immagine di un mondo alla rovescia.

In tutte le sue varianti, il viaggio è un’esperienza che mette in discussione visione del mondo e identità abituali dell’eroe, grazie alle conseguenze trasformative dello spostamento in terre incognite e dell’incontro con l’Altro. Può essere una ricerca con effetti negativi o positivi, risultare in un guadagno o in una perdita, portare a una nuova conoscenza di sé, a un’espansione della propria coscienza, oppure alla dissoluzione e alla morte.

Pertanto, attraverso la lente d’ingrandimento dei viaggi di fantasia e delle loro figure in movimento di metamorfosi e cambiamento, è possibile osservare come le nozioni antiche e moderne di soggettività si evolvano e vengano modellate da quello straordinario veicolo di *différence* che è partire, spostarsi, salpare per l’altrove. Dall’idea convenzionale del viaggio come distacco motivato da necessità ed esigenze di vario tipo, si arriva, così, a formulazioni postmoderne e postcoloniali che celebrano, invece, l’erranza nomadica e senza mete stabilite, l’opportunità, insomma, di girare il mondo abbandonandosi alla corrente di modalità dinamiche più relazionali e reciproche di dialogo e scambio, al di là di gerarchie statiche, categorie immutabili e ruoli prefissati.

In questo senso, i tropi delle mobilità femminili e *queer*, oltre che dei fenomeni migratori, possono suggerire un nuovo campo d'indagine al crocevia tra le parabole immaginate o reali di fuga, trauma, autodefinizione, diaspora, esodo, scontro e scambio culturale. Infine, i recenti e contemporanei cyberspazi, metaversi e mondi virtuali, sono l'occasione per incursioni nella post-geografia in cui sbiadisce ogni distinzione tra interno ed esterno, soggetto e oggetto, centro e periferia, spazio domestico e urbano, mappa e territorio inesplorato, tra l'ovunque e il non-luogo.

I saggi raccolti in questa sezione esplorano l'evoluzione del viaggio immaginario in letteratura da una prospettiva transnazionale e comparatistica, con metodologie critiche diverse ma complementari: ecocritica, studi di genere, critica femminista, *critical animal studies*, *critical race theory*, narratologia e teoria del romanzo. Le aree di ricerca vanno dall'epica rinascimentale alla letteratura odepica del XX secolo, con particolare attenzione al 'fantastico' otto-novecentesco, al modernismo, per finire con il romanzo post-moderno.

Bryan Brazeau esplora gli spazi paradisiaci dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, investigando il loro valore ecologico latente ed evidenziando la tensione tra ambienti naturali e artificiali. La lente dell'ecocritica è utilizzata dall'autore per illustrare come in Ariosto e Tasso gli spazi paradisiaci segnalino strategie umane impiegate per l'appropriazione culturale dello spazio fisico. Sono tracciati paralleli tra i giardini di Armida e Alcina e le *delizie Estensi*, tutti luoghi creati ad arte dall'uomo, con il contributo mistificante delle maghe, a imitazione del mondo naturale. A questo punto è chiamato in causa il concetto di 'eterotopia', con cui Michel Foucault aveva definito quei luoghi reali che raccoglievano in sintesi elementi, caratteristiche e funzioni sociali, anche incompatibili tra loro, di una moltitudine di altri ambienti tipici di una determinata cultura. I giardini magici si giustappongono, così, alle prigioni, e il soggetto che attraversa un *locus amœnus* s'illude di vivere un'esperienza di guarigione e purificazione della propria identità, salvo poi essere perseguitato da tormenti mentali tutti interni a memoria e coscienza. Particolare attenzione è rivolta alle iscrizioni con cui i personaggi segnano le cortecce degli alberi, innescando un meccanismo di appropriazione dello spazio naturale, modificandone, dunque, l'ecologia. Le parole di Medoro fanno del giardino un teatro della memoria, trasformandolo da eden terrestre in una sorta di inferno personale di Orlando. Come Medoro nel *Furioso*, anche Erminia nella *Gerusalemme* intaglia il tronco di un albero con la sua storia tra-

gica. La scrittura fa del *locus amœnus* un paradiso ingannevole che all'entrata promette un percorso di cura per poi rivelarsi una trappola memoriale fatta di paure, ansie, ricordi e desideri non corrisposti. Questi paesaggi, insomma, uniscono natura e arte e “are charged with significance insofar as they offer both natural and psychological resources to human inhabitants. Through acts of inscription these spaces are appropriated for personal and poetic ends”.

Al centro dell'indagine di Laura Mattioli c'è il *Persiles* di Cervantes. L'autore proietta sullo sfondo delle regioni ancora inesplorate del Nord la rappresentazione del *female other*, di modelli di femminilità alternativi. Attraverso l'esperienza del viaggio, che passa per luoghi sia reali che immaginari, i due principi e i loro seguiti incontrano tipi di donne che divergono dal modello ideale di Auristela. I territori remoti del Nord ospitano, così, donne animate da passioni che nell'universo casto e cristiano non possono trovare realizzazione, creature malvagie oppure guerriere coraggiose in cui maschile e femminile partecipano in egual misura nella costruzione di identità ambigue e ibride che eludono facili e definitive classificazioni. Il Nord diventa “il punto archimedeo, fuori dallo spazio e dal tempo, da cui osservare e giudicare il mondo”. Sono itinerari di passaggio dal familiare all'insolito, da uno stato d'inconsapevolezza e incoscienza, momento ‘femminile’ del viaggio, ad uno di risveglio della coscienza, momento, invece, maschile del processo di trasformazione individuale: “the female other must be discovered, found at the edges of the map and of human comprehension. Situated on the island, itself a liminal space, alterity escapes full rationalisation and remains suspended in the buoyant states of ambiguity and doubt”. L'isola sognata problematizza, pertanto, la dicotomia tra l'ideale di castità cristiano incarnato da Auristela, immagine della Vergine Maria, e la donna che, invece, definisce la propria identità a partire da desideri e passioni illecite, pericolose deviazioni dalla norma che formano il modello tipico della ‘puttana’ nella cultura rinascimentale.

Con approccio ecofemminista, Isabella Engberg propone un'interessante lettura del vegetarianismo in *The Time Machine* di H.G. Wells e *Herland* di Charlotte Perkins Gilman. Il regime alimentare di società utopiche e delle specie fantastiche che le abitano, funziona come strumento di straniamento e defamiliarizzazione che stimola nel viaggiatore proveniente dal vecchio mondo una critica e una rivalutazione delle abituali consuetudini sociali. L'idea di dieta s'intreccia, così, ad altre nozioni politiche, divenendo punto di riferimento attraverso cui misurare il grado e l'avanzamento del progresso umano. Nel

romanzo di Wells, l'apice dell'evoluzione è rappresentato dai vegetariani Eloi e dalla loro civiltà che ha trasformato il mondo in un giardino. L'abbondanza di nutrimento e l'assenza totale di ostilità e conflitti intestini ha, però, indebolito la specie, rendendo gli Eloi facili prede per i carnivori, cannibali e sotterranei, Morlock. Per Gilman, invece, il punto più alto del progresso è una società composta interamente da donne, per le quali il vegetarianismo ha funzionato come mezzo di liberazione dalla prigione domestica e via di fuga dalla cucina. Il cibo, dunque, influenza anche le relazioni sociali all'interno delle mura domestiche. La dieta vegetariana è poi il segno di un diverso rapporto con le specie animali. Disgustare la carne significa, infatti, riconoscere la natura condivisa tra uomo e animale, l'essenza in comune tra umano e non-umano. Donne e animali sono oggetto di un trattamento per molti aspetti simile. In *The Time Machine*, il viaggiatore nel tempo descrive i discendenti vegetariani dell'umanità come creature ibride, femminilizzate e bestiali insieme: "The narrator's representation of androgynous vegetarians is linked with domesticated animals, uncannily close but not fully human". Anche le abitanti di *Herland* subiscono la stessa disumanizzazione che le trasforma in esseri inferiori, al livello delle belve: "The inhabitants of Wells' and Gilman's speculative worlds blur notions of what is human and what is not, prompting questions on humanity's singularity".

Temporalità, viaggio e narrazione sono tra i temi principali indagati da Chiara Patrizi a partire da *The Deep* di Rivers Solomon. La novella è un recente esempio di *Afrofuturism* in cui itinerari metaforici e reali, di diaspora, memoria e resurrezione, entrano in conversazione l'uno con l'altro attraverso il *Black Atlantic*: "bringing black experience out of the depths of the ocean, giving it a voice to narrate its own (hi)story not from a marginalized position". Il passato traumatico non è soltanto una pesante e dolorosa eredità, ma anche e soprattutto esperienza necessaria alla comunità per costruirsi una coscienza condivisa, per interpretare il presente e immaginare il futuro. Dai corpi delle schiave gettate nell'oceano durante la traversata verso le piantagioni del Nord America si sviluppa il progetto di una Storia alternativa capace di liberare l'identità di "diverse black subjectivities" dalle profondità dell'oblio e dalla cronologia lineare, teleologica della storiografia ufficiale.

Niccolò Amelii individua nel viaggio lunare di *Cancroregina* uno spartiacque decisivo nell'opera di Tommaso Landolfi. A partire dal 1950, infatti, la cornice tradizionale del fantastico ottocentesco diventa per l'autore un genere obsoleto e anacronistico, ormai privo di qualsiasi pretesa gnoseologica nei con-

fronti di una realtà sempre più sfuggente ed evasiva. La letteratura non riesce più a restituire e a comunicare un'immagine coerente del mondo, lasciando campo libero a quella misantropia e a quella mancanza di fiducia nell'umano che diventeranno di lì a poco i tratti ricorrenti della *Weltanschauung* landolfiana. Il risultato è una deriva autobiografica e confessionale della scrittura che, persa la realtà come oggetto raggiungibile, non può che ripiegare su se stessa e abbandonarsi a meditazioni e riflessioni tutte interiori, prive di sbocco nella vita reale: "l'istanza diaristica prende il sopravvento sulla progressione narrativa, il viaggio ultraterreno [...] diviene pretesto, canale di sfogo privilegiato per una crescente proliferazione analitica dell'io narrante". Il viaggiatore si scopre prigioniero dei suoi spettri mentali e il volo sulla luna "assume le sembianze infernali di un vacuo e potenzialmente eterno peregrinare intorno alla terra". La luna e le stelle perdono l'antica pienezza di un altrove assoluto dove era possibile raggiungere una conoscenza perfetta sulle cose, e autore ed eroe sono condannati a trovarvi, invece, quella medesima vacuità esistenziale che aveva propiziato le loro spedizioni attraverso scrittura e spazio siderale. L'orbita ellittica tracciata dalla navicella diviene, pertanto, il simbolo "di una parabola diegetica decostruttiva che immobilizza l'ascensione conoscitiva in una stasi ripetitiva e in una forma chiusa". È l'ammutinamento del linguaggio a sancire la simultanea sconfitta di viaggiatore e narratore e, allora, ad entrambi non resta che accettare la totale assenza di luoghi dove fuggire e di alternative all'unica meta certa e inevitabile: la morte.

Grazie all'affascinante studio di Giuseppe Episcopo sarà possibile osservare, invece, lo sprofondamento del viaggio immaginario nel basso-quotidiano di gabinetti e fognature. Prima del modernismo, il romanzo settecentesco, ottocentesco e primo novecentesco si era dimostrato restio a sconfinare oltre "la soglia dell'intimità", in quegli spazi domestici più refrattari ad occhi indiscreti, dove l'individuo poteva allentare, non visto, il controllo sul proprio corpo, scatenando passioni romantiche e "tutte le sue diverse forme di secrezioni". Seguendo la figura pingue di Buck Mulligan nell'*Ulysses* e avendo ben presente l'esempio di Dostoevskij e Hugo, Joyce porta la letteratura a compiere viaggi attraverso territori urbani e domestici nuovi e inesplorati, come la cloaca, il postribolo, il gabinetto, le stanze di servizio e la cucina. È la rivincita del retroscena nei confronti della ribalta: la facciata perde valore di rappresentanza, mentre ora è il retrobottega a custodire il segreto valore delle cose, è qui che il lettore può cogliere il protagonista in rari momenti di vulnerabilità, transi-

zione e messa a nudo della propria identità. In *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon è nei meandri del *toilet bowl* che l'eroe Slothrop può farsi "mediatore tra il visibile e l'invisibile" e formulare addirittura una profezia. Nei romanzi di Pynchon e Foster Wallace il richiamo della profondità è invito irresistibile alla discesa nell'abisso e all'incontro con l'altro, l'itinerario dialogico di Orfei postmoderni accompagnati dalla "musicalità del flusso di scarico". Se in Joyce, infatti, il viaggio ctonio sotto la facciata della realtà, lungo i condotti fognari, dava accesso alla coscienza dei protagonisti, colti nel momento 'privato' per eccellenza, nella seconda metà del Novecento lo sconfinamento in regioni più intime e impudiche è diventato ormai fenomeno condiviso, ostentato e di massa: "luogo pubblico del bisogno in cui le compresenze altrui rendono manifeste – ma nella loro indistinguibilità – le opposizioni 'io-altro', 'dentro-fuori', 'privato-pubblico', 'gusto-disgusto'".

Il saggio di Daniele Marfè è un' esplorazione mozzafiato dell'intreccio metaletterario e del labirinto intertestuale con cui in *Orizzonte mobile* Daniele Del Giudice racconta di un viaggio in Terra del Fuoco e Antartide. La forma ibrida dell'iper-romanzo unisce alla riscrittura dei resoconti di due spedizioni reali della fine del XIX secolo, la relazione di un viaggio dell'autore che in realtà non ha mai avuto luogo. *Orizzonte mobile* è sia "memoria culturale dei luoghi attraversati" sia "esplorazione dell'io", viaggio in una temporalità alternativa in cui invenzioni, fatti storici, spazio geografico e spazio fantastico, ricostruzioni letterarie e orme autobiografiche sembrano tracciare una cartografia immaginaria fatta solo di deviazioni e priva, invece, di destinazione.

Viene prima il viaggio o la scrittura? Nel cortocircuito formale e nell'ipnosi che il paesaggio scatena nell'Io del viaggiatore, sguardo e visione giocano un ruolo decisivo. La contemplazione "delle perenni metamorfosi di uno spazio estremo", come l'Antartide, restituisce al soggetto una panoramica del proprio desolato paesaggio interiore: "[l]a formazione del viaggiatore, in questa prospettiva, non è somma di esperienze, ma alleggerimento, progressiva spoliazione". La ricerca dell'esattezza porta l'autore-viaggiatore a perdersi nell'oggettivazione rizomatica fino a farsi mondo egli stesso: "la 'mania' osservativa mira a sottrarre il luogo ai suoi tratti referenziali, e farne lo spazio di un'esplorazione mentale, pensata come interlocuzione tra il soggetto e il resto del mondo". La poetica dello spazio di *Orizzonte mobile* è "sfida del destino" e "attraversamento metafisico" dell'estremo Sud, il grande osservatorio da cui immergere il proprio sguardo nel perenne fluire in cerchio di sé insieme a tutto il resto delle

cose, passate, presenti, future, accadute, inventate, lette o scritte nella trama di quel dispatrio sublime verso una meta che è sempre stata, già e non ancora, l'inizio del ritorno.

Per concludere, l'intervento di Riccardo Antonangeli è dedicato ad un tipo particolare di viaggio nel tempo, quello nell'oggetto costruito per misurarne lo scorrere, nei meccanismi di orologi 'fantastici' che proiettano i protagonisti di Verne e Buzzati dentro una temporalità meravigliosa e perturbante. Mastro Zacharius, Mastorna e la vedova Maccardi vivono sulla soglia tra il tempo razionale e matematico di scienza e tecnologia – l'orologio è la macchina simbolo del *progrès* e della modernità – e il tempo irrazionale di religione e questioni metafisiche. Finitudine ed eternità, passato e presente, inferno e purgatorio s'intrecciano, così, in strani casi di deformazione temporale che acuiscono ancora di più la frattura tra tempo pubblico e privato, posticipando all'infinito la soluzione, sempre mancante, degli enigmi del tempo e della fine.

Bryan Brazeau
The University of Warwick

“Take me Down to the Paradise City”:
An Ecocritical Approach to Paradise Spaces in
Italian Renaissance Epic

Abstract

In 1966, A. Bartlett Giamatti noted that most earthly paradises in Renaissance Epic are dangerous imitations of the healing space of Eden as represented in Dante’s *Divine Comedy*, and are usually found wanting by some higher standard. This article revisits paradise spaces in the Renaissance epics of Ariosto and Tasso from a perspective informed by human geography and ecocriticism. How are these spaces informed by the broader “epic” geographies of the works that contain them? What can their deceptive designs and perceptible affordances (whether true or false) tell us about their authors’ and the genre’s underlying ecological values? The article demonstrates how such liminal heterotopic spaces are not only temporally or spatially inaccessible, but indeed also demonstrate an early modern version of the “Tragedy of the Commons” while excluding characters unable to escape their own selfhood.

1. *Introduction*

As Alessandro Scafi (2014, 100-5) has illustrated, the location of paradise has continually shifted from east to west in the western geographical imaginary; from the notion of a walled island to an inaccessible mountaintop; and – during the Reformation and the ascendancy of Ptolemaic co-ordinate based mapping – from a distant yet accessible site to a lost locale distant in time. Earthly paradises are also crucial sites in Renaissance epic. Prior to Scafi’s work, the most significant treatment of paradise spaces in the western imaginary was A. Bartlett Giamatti’s *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (1966, [repr.] 1989). Though reflecting an earlier critical moment, its central thesis merits a re-evaluation in light of recent ecocritical approaches to early modern

literature. As Ken Hiltner (2011, 4) has more recently argued, although such sites do not explicitly discuss the environment or feature extensive descriptions of nature, we should not for this reason simply dismiss their concern for literal landscapes. This essay revisits paradisaical spaces in Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* and Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* to explore the latent ecological values inherent in their depictions of the physical world. The essay will consider how such paradisaical spaces illustrate a tension between built and natural environments; how such spaces stand in opposition to the poems' dynastic and imperialist narratives by serving as heterotopias of deviation and crisis; and ultimately, how the physical and psychological appropriation of such spaces demonstrates an early modern version of the economic problem known as the "Tragedy of the Commons." Such paradisaical spaces reveal themselves not only to be temporally or spatially inaccessible, but also subjectively inaccessible to characters unable to escape their own selfhood.

2. *Ecocriticism and Early Modern Literature*

While "green" readings of literary texts date back at least to the 1980s, it is only in the past few decades that ecocriticism has gained significant momentum as a theoretical approach in literary studies.¹ Much of the work on early modern literature has focused on canonical authors in the English tradition such as William Shakespeare, Edmund Spenser, and John Milton, omitting the rich Italian literary traditions from which many of these authors drew.² Yet, in Italian Studies, ecocriticism has been a rather late arrival and has primarily focused on nineteenth- and twentieth-century cultural production, frequently ignoring early modern literature. Illustrative examples of the modern bias of Italian ecocriticism can easily be found in a range of important edited collections on

1 Notable examples are Berger Jr.'s title essay in *Second World and Green World* (1988) and Buell 1996.

2 General ecocritical studies on early modern English literature include Watson 2006; Borlik 2010; Hiltner 2011; and Knight 2014. For a significant review of works published prior to 2007, see Raber 2007, 151-71. On individual authors, see Hiltner 2006; and McColley 2007. Shakespeare has been, by far, the preferred author of ecocritical readings with a bibliography that is too vast to mention here. Recent works include Estok 2011; Brucker and Brayton 2011; and Brayton 2012.

the subject, such as in Benvegnù and Gilebbi (2022); Iovino, Cesaretti, and Past (2018); Iovino (2016); Verdicchio (2016); Armerio and Hall (2010); and Barron and Re (2003) – to mention a few.

Attention to the ecological has not, however, been lacking in non-literary fields. Although Appuhn's excellent monograph, *A Forest on the Sea: Environmental Expertise in Renaissance Venice* (2009), examines the relationship between early modern Venice's need for timber, forestry management, and policies of resource conservation, it does not discuss literary texts, adopting instead an approach akin to what D'Arcy Wood (2008, 3) has described as: "eco-historicism: the study of climate and environment as objects of knowledge and desire, analyzed through 'thick' description of specific episodes of ecological micro-contact."³ Similarly, attention to the ecological has recently extended to early modern Italian thought, such as the work of Lollini (2022), who explores eco-theology in the work of Giordano Bruno.

Ecocriticism, on the other hand, may be defined as "literary criticism informed by ecological awareness" that studies "the relationship between literature and the physical environment."⁴ This relationship may take many forms. For example, ecocritics may study the impact of local environmental issues on an author's literary production, or consider how a text fosters ecological awareness in its audience. Of course, such interactions are not, however, exclusive to the modern world; indeed, by turning serious interpretive and critical attention to how early modern literary texts articulate their relationship with the natural world and with physical space, new readings of such works and their relationship to the natural world become possible. As such, this essay proposes to extend the excellent work of ecocriticism in nineteenth- and twentieth-century Italian Studies to the early modern period, using an ecocritical lens to consider how both Ariosto and Tasso use paradise spaces to depict human appropriation of the physical environment.

One of the most familiar intersections between literature and the physical environment is the creation narrative of Eden in *Genesis*. While mankind is created in a paradisaical space and given dominion over the natural world, Adam and Eve's disobedience leads to their expulsion from Paradise in 1:3 and humanity's

3 Appuhn 2009; D'Arcy Wood 2008, 3.

4 Here, I have combined two introductory definitions of the field from Marshall and Glotfelty 1994.

failed attempt to restore this originary unity with the tower of Babel in 1:11. For poets and readers in Renaissance Europe, the story of this earthly paradise and its loss was well known, as was the projection and hope of a recovered Eden in the new world.⁵ Yet, Renaissance epics are populated far more frequently by false and illusory paradises than by truly edenic spaces. For Giamatti (1989), Dante's depiction of Eden in *Purgatorio* XXVII-XXXIII represents a way-station illustrating the transfer from the worldly poetic guidance of Virgil to the spiritual and theological guidance of Beatrice (Ibid.: 102). Yet, as he notes, there is a marked shift in the depiction of such spaces in Renaissance epics. After Dante, green paradisiacal spaces often become deceptive gardens where instead of Matelda, the *genius loci* of Dante's Eden, they feature a deceptive resident sorceress. While such Renaissance paradises portend an escape from martial or dynastic duty along with the healing offered by *Purgatorio*'s vision of Eden, they are ultimately "found wanting by some higher standard [Dante's Eden]" (Ibid.: 118-9). These spaces are also often dangerous prisons, from which wayward knights must be rescued. Indeed, much like the garden retreats of Ariosto's and Tasso's patrons, they represent a built environment that masquerades as an idyllic vision of the natural world.

3.1 *Paradise as Heterotopia*

The *delizie Estensi* were a series of hunting palaces and country estates frequented by Ferrarese nobles in the periods when Ariosto and Tasso were writing their epics. Among the most famous of these was the *delizia* on Belvedere island in the Po river, which featured a beautiful palace and sumptuous gardens where Tasso staged his pastoral play, *Aminta*, in 1573. The Belvedere has long been recognized as possible inspiration for both Alcina's and Armida's gardens of earthly delights.⁶ Less emphasis, however, has been placed on the nature of these gardens as a built environment. Agostino Steuco da Gubbio, a sixteenth-century Augustinian monk, biblical commentator, and polymath

5 For Giamatti (1989, 3-7), the term "paradise" may denote a conception of the afterlife, a prelapsarian golden age, a projected utopian future when such an age returns, a protected garden space, or a combination of these.

6 See, for example, Venturi 1979; Visentini 2005; Marchesi 2011; Yoch 1982; Galli Stampino 2005, 1-51.

creates an explicit parallel between the Belvedere gardens and the garden of Eden in his 1535 commentary on *Genesis, Cosmopoeia* (1535). He writes that both spaces are filled with flowering trees and all species of animals, and that the Paradise of God in Eden was just like this princely paradise today (Ibid.: 135). Yet, Steuco also recognizes a key difference: while the Belvedere gardens were built by the will of the prince, Eden was created by the will of God. Yet, the Belvedere gardens today allow one to understand how Eden may have been before the fall. In other words, such built environments come to serve as a stand-in for a lost state of mankind's union of nature.

Steuco's analogy also highlights a tension that would come to characterize both Alcina's and Armida's gardens. Much like the *delizia di Belvedere*, these paradisaical spaces present false ecologies: built environments that are imitations of the natural world created by resident sorceresses. Before arriving at Alcina's palace, Ruggiero is warned by Astolfo that many of the trees, rivers, and wild animals he will encounter are transformations of the witch's former paramours (Ariosto 1974, [repr.] 1982, 6.51). In Tasso's case, the depiction of Armida's island is riddled with mimetic anxiety; early in the canto, the narrator underlines how this space is an artificial human creation that closely mimics nature, but where "the art that makes it never seems like art" ["l'arte che tutto fa, nulla si scopre"] (Tasso 2009/1971, [repr.] 1993, 16.9.viii).⁷ Ecocritical reflections on these episodes become difficult as the "natural world" we encounter is a simulacrum built by Alcina's or Armida's magic, and thus inseparable from the broader metaphorical and allegorical significance of these episodes. One might, however, consider branching out beyond the earthly paradises discussed by Giamatti to consider other protected green spaces in Ariosto's and Tasso's poems that share paradisaical features but are characterized by a natural as opposed to a built environment.

Michel Foucault's idea of "heterotopia" is relevant here insofar as it brings together the physical features of paradise spaces with their social function. As we will see, it is also a useful concept when thinking about Renaissance earthly paradises as it brings together the false paradises of Armida and Alcina with the

7 English text from Tasso 2009; Italian text from Tasso 1971, [repr.] 1993. As several scholars have noted, Tasso's depiction of art that imitates nature so well reflects the poet's own anxieties concerning the mimetic nature of poetry and the role of beauty in human art. See Gough 2001, 530-1; Fuchs 2004, 30; and Migiel 1987, 161-2.

protected natural spaces we will later discuss. In a 1967 text published in 1984 prior to the author's death, and later translated into English in 1986, Foucault suggests the heterotopia as distinct from the more familiar concept of utopia, which he defines as: "sites with no real place [...] that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society." Heterotopias, on the other hand, are (Foucault 1986, 24):

places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which [...] all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality.

Foucault provides a wide range of examples, classifying heterotopias into two main categories: crisis heterotopias – privileged, sacred, or forbidden spaces reserved for those who are traversing a state of crisis with relation to the social environment in which they live (examples include the boarding school or a honeymoon trip) – and heterotopias of deviation – spaces that house those whose behavior deviates from social norms (examples include prisons and psychiatric clinics). In both cases, heterotopias have the power to unite and juxtapose several incompatible spatial elements in a single space. Foucault gives the example of the ancient Persian Paradise garden: "a sacred space" that brought together vegetation from various parts of the world into a single microcosm (Ibid.: 25). Another principle of heterotopias is that they always presuppose a "system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable." These spaces either include compulsory entry, as in the case of a prison, or require submission to a set of purification rituals (Ibid.: 26).

Foucault's notion of heterotopia helps consolidate what is often perceived as an opposition in the earthly paradises we encounter in Renaissance epics. While a critic such as Giamatti emphasized the deceptive nature of these gardens as false paradises that secretly threaten ruin and oblivion for their lascivious inmates, the idea of heterotopia allows us to see that gardens and prisons share a number of physical features and stand in analogous relationships to society. Similarly, Alcina's and Armida's islands function as both paradisiacal gardens and prisons that prevent their heroes from escaping and stand in antagonistic relation to the martial plots of Ariosto's and Tasso's poems. The lens of heterotopia also refracts the social function that such spaces serve. Al-

cina's and Armida's "heterotopias of deviation" create highly gendered spaces designed for young male paladins drawn to sites where – to reference the Guns N' Roses song mentioned in the title of this essay – "the grass is green and the girls are pretty." As we have seen, though, such spaces do not readily lend themselves to ecocritical readings as they are primarily a built environment: an artificial construction of their resident sorceress. Yet, the *Furioso* and the *Liberata* also feature other examples of paradisiacal green spaces that are based in a natural environment. While the artificial paradises discussed above function as heterotopias of deviation, the natural paradises that this essay will discuss function instead as heterotopias of crisis.

Much like the earthly paradises of Alcina and Armida, Angelica and Medoro's pastoral interlude in Canto 19 of the *Furioso* and Erminia's time among the shepherds in Cantos 6 and 7 of the *Liberata* also offer physical, psychological, and generic refuge from the epic narrative. These episodes represent important counterpoints to the deceptive earthly paradises of Alcina and Armida; while the latter are illusory spaces, the *loci amoeni* frequented by Erminia and Angelica are real landscapes that also appear to be haunted by Dante's depiction of Eden, ultimately revealing themselves to be deceptive paradises of a very different nature. Moreover, both of these sites feature characters who are either passing through a crisis with relation to the society in which they live – such as the union of Angelica, princess of Cathay, with Medoro, a humble shepherd boy – or a crisis with relation to their role in the poem's broader narrative – such as Erminia, a pagan enamored of a Christian knight, Tancredi, who was once her captor.

3.2 The "Tragedy of the Commons" in Ariosto's *Orlando furioso*

In Canto 19 of the *Furioso*, Angelica, fleeing from the desires of prurient paladins discovers the wounded body of Medoro. The two are given shelter by an elderly shepherd couple, and while Angelica tends to his wounds, the two fall in love, holding a rustic wedding ceremony before consummating their relationship. In the words of Jane Tylus, this episode provides Angelica with a "more integral identity as she becomes an actively desiring protagonist, rather than solely an object of desire" (Tylus 1993b, 101). Such thematics of healing and the restitution of an integral subjective identity in a *locus amoenus* suggest

a site similar to Dante's Eden in *Purgatorio* XVIII-XXXIII.⁸ Further evidence of this association appears when we examine descriptions of the landscape. The forest into which Medoro and Cloridano take refuge at the end of Canto 18, and where Angelica will later find Medoro's body is described as "an ancient wood [...] thickly planted with shady trees and shrubs; it formed a labyrinth of narrow paths" ["una selva antica, / d'ombrese piante spessa e di virgulti, / che, come labirinto, entro s'intrica / di stretti calli" (Ariosto 1974, 18.192)].

This ancient forest is reminiscent of the labyrinthine "selva antica," into which Dante wanders and loses his way in *Purgatorio* XXVIII before finding Eden, suggesting a modeling of the Angelica-Medoro episode on Dante's vision of the earthly paradise. Ariosto emphasizes the wilderness of this space; it seems to only be inhabited by wild beasts, and indeed, even when Angelica meets the shepherd and his family, the narrator notes that he had built his humble cottage here quite recently (Ibid.: 19.27). The wilderness of this landscape is contrasted with Angelica and Medoro's interactions with the natural world. As they spend their days exploring green meadows, riverbanks, and even a cave – which, Ariosto notes, was not dissimilar from the cave that harbored Aeneas and Dido – the lovers carve their names into any shady tree or yielding stones they encounter (Ibid.: 19.36):

8 English text from Dante 2003, Italian text from Dante 1972. The motif of healing is present throughout the pilgrim's time in Eden where, as Matelda claims in *Purg.* XVIII.142-4, "the root of humankind was innocent, / [where] it is always spring, with every fruit in season. / This is the nectar of which the ancients tell" ["Qui fu innocente l'umana radice; / qui primavera sempre e ogne frutto; / nettare è questo di che ciascun dice"]. The pilgrim is reunited with Beatrice in Canto XXX who will chastise him for loving her mortal self, prompting the pilgrim's contrition, confession, and remission of sin in an example that emulates the sacrament of penance. Dante is immersed in the river Lethe in *Purg.* XXXI.91-9, removing all memory of sin, and later [*Purg.* XXXIII.27-9] in the river Eünoe to restore the memory of his good works and the promise of salvation, preparing him for his journey through Paradiso. As Giamatti (1989, 109) notes, this process emulates the pilgrim's progress throughout the *Commedia*: "In his progress upward through the poem, the pilgrim has been moving backward, in a sense, toward that state of radical purity and innocence which Adam and Eve possessed before the Fall." The garden encapsulates what Giamatti (Ibid.: 112) views as the doctrine of *Purgatorio*: "a place where you recognize and profit by past errors; where under the eyes of God but completely through your own will, you develop the potentialities to become a total human being."

Amid so many pleasures, whenever she saw a tree which afforded shade to a spring or limpid stream, she would hasten to carve it with a knife or pin; she did the same to any rock unless it was too hard. A thousand times out of doors, and another thousand indoors, all over the walls, Angelica's and Medoro's names were inscribed, bound together in various ways with different knots.

[Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi.]

Again, in this stanza, Ariosto underlines the untouched nature of this space, noting the refreshment provided by the shade of tall trees and pure streams. This depiction of natural beauty is juxtaposed with acts of inscription that transform this previously wild space into a memorial park commemorating the couple's love. The natural world in this episode initially appears as a space set apart from human action and warfare, but is rapidly appropriated by Angelica and Medoro's writing as a bespoke personal paradise.

While such writing on trees and appropriation of natural space are not unique to the *Furioso*, Ariosto's transformation of the topos breaks from the tradition and illustrates the environmental problem posed by humankind's appropriation of the natural world. The motif of writing on trees has a long history in pastoral literature; lovelorn shepherds would carve the names of their absent beloveds into the bark of a tree to console themselves or commemorate a past love.⁹ As Lee (1977, 12) has noted, Ariosto's most immediate models for this topos were a madrigal in the second book of Matteo Maria Boiardo's *Amorum Libri* (1499) – where the poet wishes that a tree on which he carved sad verses would grow to efface his words – and the fifth chapter of Jacopo

⁹ This rich tradition, as Lee (1977, 9-12) notes, goes back to Theocritus's eighteenth *Idyll*, being imitated in Virgil's tenth Eclogue, the fifth letter of Ovid's *Heroides*, and in Propertius's *Elegies* prior to its appearance in many late-fifteenth and sixteenth-century Italian texts and its later European manifestations. The motif was so ubiquitous in pastoral literature that it was mocked by Shakespeare in Act 2, Scene 1 of *As You Like It*.

Sannazaro's *Arcadia* (1504) – in which the elderly shepherd Opico leads the group to a pleasant site where he carved the name of his beloved in his younger days; now, he tells the shepherds he expects that the letters will have grown along with the tree, and prays to the gods that they conserve them for his beloved's glory.¹⁰ In both of these examples, the motif of writing on trees serves to reflect on the passage of time; the trees are presented as living objects that interact with the inscriptions carved upon them, either by effacing these or magnifying them with their growth. Both Boiardo's and Sannazaro's uses of the motif demonstrate a sensitivity to the interplay between art and nature; the growth of the trees contrasts the steady rhythm of the natural world with the turbulent emotions of the human heart, providing a sense of temporal perspective from which to reflect on one's past. Ariosto's depiction of Angelica and Medoro carving their names into trees together, notes Lee (1977, 30), was a break from this tradition insofar as it shifted the act of carving on trees away from an "expression of sorrow, loneliness or nostalgia" to one that testified of "intense, unalloyed, present happiness."

Yet, such happiness also has negative ecological implications where this episode breaks with traditional usage of the motif. While in Boiardo's and Sannazaro's texts such inscriptions on trees are contrasted with a natural cycle of arboreal growth that magnifies, distorts, or effaces human writing, in Ariosto these very inscriptions transform a pastoral refuge of healing into a deceptive earthly paradise for Orlando. In Canto 23, the paladin arrives at a *locus amoenus* replete with a crystalline stream, a blooming meadow, and shady trees (100.iv-viii). When he stops to rest from the noonday heat, however, Orlando discovers to his horror that this space is inscribed with a truth he cannot sanely bear. These words are inscribed on the trees and in the cave where Medoro and Angelica would rest from the noonday heat (Ibid.: 23.108-9). What was previously a space of healing for Medoro, and provided restoration of agency for Angelica, has become – in the words of Tylus (1988, 167-8) – a "pastoral 'paradis fermé'" for Orlando, prompting his descent into madness.

Angelica and Medoro's appropriation of this grotto as their own is evident in the verses Medoro carves in Arabic on the grotto's entrance (Ariosto 1974, 23.108-9):

10 See Boiardo 1962, 76; Sannazaro 1990, 5.4.

Happy plants, verdant grass, limpid waters, dark, shadowy cave, pleasant and cool, where fair Angelica, born of Galafron and loved in vain by many often lay naked in my arms. I, poor Medor, cannot repay you for your indulgence otherwise than by ever praising you, and by entreating every lover, knight, or maiden, every person, native or alien, who happens upon this spot by accident or by design, to say to the grass, the shadows, the cave, stream and plants: ‘May sun and moon be kind to you, and the chorus of the nymphs, and may they see that shepherds never lead their flocks to you.’

[Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:

e di pregare ogni signore amante,
e cavallieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia.]

Orlando, who understands Arabic as well as he does Latin, reads and re-reads these words, searching in vain for some other interpretation as the short poem triggers his unbearable sorrow and subsequent descent into a destructive and violent madness. The generic implications of Orlando's madness as that of a classical epic hero out of place in a modern romance have been noted by various scholars.¹¹ Tylus's perceptive reading (1988, 156) notes how Orlando attempts to destroy both the site of Medoro's and Angelica's love, along with a text that someone else had written, demonstrating the paladin's "desire to appropriate what is not his own." While this is certainly the case with relation to Orlando's desire to possess Angelica, and his attempt to violently appropriate the multi-

11 See, for example, Carne-Ross 1966, 232; Tylus 1988, 168; Ceserani 1996, 129-30; and Zatti 1990.

plivity of other generic forms, few have noted how Medoro and Angelica effect their own act of spatial appropriation with their inscriptions, transforming the ecology of the *locus amoenus*. Medoro's poem at the entrance to the grotto implores passing travelers to respect the sanctity of the space, and to wish for its preservation from shepherds and their flocks. What was once a pastoral paradise, offering respite for travelers and common grazing land for sheep, has now become a personalized space, a built environment set apart from the traditional world of the shepherds who hosted the couple. Unlike other instances of the writing-on-trees motif, which emphasize the rhythm of the natural world as separate and autonomous from human writing, here, Medoro de-natures the space through his use of lyrics that bear a striking resemblance to Petrarch's lyric fragment 126, "Clear, fresh, and sweet waters" ["Chiare, fresche, et dolci acque."] ¹² These echoes are typical of Ariosto's wit, as Petrarch writes of unrequited love and impossible longing, while Medoro's poem describes the consummation of his love with Angelica.

Irony aside, if Orlando's use of epic violence is an attempt to appropriate the multiplicity of romance, Medoro's use of Petrarchan lyric serves as a means to appropriate the natural world, transforming it into a static vehicle for memorializing his amorous triumph. From this perspective, one can see in the environmental costs of Orlando's destruction a resistance to Medoro's narcissistic wish for natural preservation, and a direct response to the Petrarchan source upon which he draws. It is for this reason that Orlando first returns to the grotto and begins by destroying the stone that bears Medoro's verses, before uprooting trees and polluting the clear waters of the stream in lines that further highlight the Petrarchan undertones of this episode through their repeated emphasis of the adjective 'chiara' (Ariosto 1974, 23.130-1.i-iv):

On impulse he drew his sword, and slashed at the words and the rock-face, sending tiny splinters shooting skywards. Alas for the cave, and for every trunk on which the names of Medor and Anglica were written! They were left, that day, in such a state that never more

¹² Both poems include apostrophes to the natural elements that make up the *locus amoenus*. They also recall the presence of the beloved in the space and look forward to a future moment – in Petrarch's case, when Laura will weep at his tomb and in Medoro's case, when future travellers will stop to praise this space. Harrison (2009, 98-9) has also noted such similarities, reading Orlando's destruction of the space as indicative of Ariosto's anti-Petrarchism.

would they afford cool shade to shepherd or flock. The spring, too, which had been so clear and pure, was scarcely safer from wrath such as his; branches, stumps and boughs, stones and clods he kept hurling into the lovely waters until he so clouded them from surface to bottom that they were clear and pure never again.

[Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, et ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Così restâr quel dì, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran più, né a gregge:
e quella fonte, già sì chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle,
che non furo mai più chiare né monde.]

Ariosto's narrator is sensitive to such environmental devastation, commenting that Orlando's actions will destroy all coolness and shade for both the shepherds and their flocks. Elizabeth Chesney Zegura (2012, 752) has remarked upon the ecological implications of Orlando's madness in this scene. She notes that the wrath of the peasants who attack Orlando with a "peasant war" ["vil-lanesco assalto"] at 24.8 is motivated by the ecological destruction he wreaks on their land; Orlando pollutes their stream with branches, trees, stumps, and earth until they "were clear and pure never again" ["non furo mai più chiare né monde"] (Ariosto 1974, 23.131). Orlando kills their livestock and uproots "age-old timber" ["piante antiche"] including oak trees that provide acorns and sustenance (Ibid.: 23.135, 24.4-14). His actions, Zegura observes (2012, 752), form part of a broader of an "allegory of seigneurial oppression" in this episode, which Ariosto uses to provide his readers with "a glimpse of the agricultural devastation visited on Italy by repeated invasions, marauding mercenaries and foreign troops" during the late fifteenth and early sixteenth centuries. Though such sociological implications and the memory of recent warfare could not have been far from the minds of Ariosto and his readers, within the plot of the poem itself the destruction wrought in this episode is neither the direct consequence of warfare nor of a lordly arrogation of peasant labor. Rather, the deva-

station visited upon this space is a direct result of Medoro's misguided attempt at natural preservation that excludes not only the shepherds and their flocks, but Orlando as well from the pleasant respite that the site ought to portend.

From an ecological standpoint, Medoro's wish to forbid shepherds from grazing their flocks in this space represents the "Tragedy of the Commons" problem formulated by the ecologist Garrett Hardin in 1968 as an explicit counterpoint to Adam Smith's maxim that those who act out of self-interest are led by an 'invisible hand' to promote the public good (Hardin 1968, 1243-8). The problem states that rational actors will use a common resource for maximum personal gain, acting against the common interest of the group, leading to the depletion of that particular resource. Hardin gives the example of unregulated grazing on common land, where a certain piece of land may be shared by a community for a length of time. Eventually, however, due to the growth of both human and animal populations, each shepherd or cowherd will attempt to use as much of the resource as possible for themselves, leading to the depletion or destruction of the common resource for the community (Ibid.: 1244). Medoro is not grazing his flocks in this *locus amoenus*; nevertheless, he appropriates this common natural resource as a quasi-sacred space that bears witness to his love for Angelica. Through this action he excludes the shepherds and local community from using the resources offered by this common space. He also excludes Orlando from any respite that this paradise space might offer, shifting Hardin's emphasis in the "Tragedy of the Commons" problem from the usage of common natural resources to the common therapeutic effects such spaces offer their guests. Acting out of rational self-interest and – one might add – as a perfect shepherd out of Petrarchan pastoral, Medoro commemorates this space as a memorial park celebrating his love for Angelica. Prior to this inscription, the space's function was ambiguous: it could serve as a common land for shepherds grazing their flocks, a *locus amoenus* that offered respite from the heat of the day, and as a site of refuge from the poem's martial action. Medoro's inscription destroys this ambiguity, appropriating the psychological benefits of the space and depleting their possibilities for others. While the protected green space inhabited by the shepherds functioned as a pleasant edenic retreat for Angelica and Medoro, the inscription of their love upon the natural world appropriated this space and circumscribed its usage, prompting Orlando's violent reaction as he is psychologically locked out of this *locus amoenus*. The transformation of this space from a pleasant grove

into a memorial park makes this earthly paradise into a personal hell for Orlando. Paradoxically, it is as if Medoro's Petrarchan praise of this landscape and attempts at preservation lead directly to its destruction.

3.3 *From Memorial Park to Mausoleum in Tasso's Gerusalemme liberata*

The relationship present in Ariosto's poem between the motif of writing on trees and environmental destruction as a consequence of human appropriation is also represented in Tasso's *Gerusalemme liberata* (1581). By representing ecological transformation through the consequences of resource appropriation such poems challenge their own epic narratives of dynastic succession and imperial expansion.¹³ In Tasso's poem, the forest of Saron on the outskirts of Jerusalem introduces the pastoral interlude of Erminia's time among the shepherds at the beginning of Canto 7, which also functions as a deceptive earthly paradise with Dantean echoes. Much like the *locus amoenus* that harbored Angelica and Medoro, this space functions as a heterotopia of crisis: a space through which Erminia passes as she traverses a crisis with relation to the social and generic values of chivalric epic: falling in love with her enemy and former captor, Tancredi. In the first octave of this Canto, Tasso's narrator tells us that Erminia continues her flight among the "ancient forest" ["l'antica selva"] (Tasso 2009/1993, 7.5). She continues to flee until she arrives at the banks of the Jordan, where she bathes before resting in a meadow. When she awakes, she seems to be in a paradisiacal space with chirping birds, a murmuring river, and a blooming meadow. Like Orlando, Erminia wakes in a *locus amoenus*, protected by a Dantean "selva antica" replete with the Petrarchan "chiare acque" of the Jordan and a gentle wind.

One might expect this space, like Dante's Eden or Angelica and Medoro's pastoral sojourn, to serve as a site of healing. Indeed, as Tylus (2012, 56) has noted, healing Tancredi was Erminia's original intention when she left the city. Yet, such expectations fail to materialize. Erminia chooses to live among the shepherds, dressing herself in pastoral garb and tending flocks, but cannot escape her impossible love for Tancredi. Much like Angelica and Medoro who

13 On the expansionist ideology underlying Tasso's poem, see Fuchs 2004, 25-34; and Tylus 1993a, 110-4.

appropriate the green space that provides them refuge, Erminia carves her woe-ful tale onto the trees, hoping that one day Tancredi himself will arrive at this site and mourn her dead body (Tasso 2009/1993, 7.21-22.i-iv):

‘Perhaps (if gracious Heaven deign to hear
a mortal’s fervent prayer) a time will be when he,
too, in this forest will appear
who now perhaps has never a thought of me,
and, when he sees my lowly grave, draw near
this weak and frail husk of mortality,
and to my pangs belatedly supply
the balm of a few teardrops and a sigh.

Thus, though my heart while living lived in pain,
at least in death my spirit may find grace,
and the cold embers of its flames may gain
the bliss I was forbidden to embrace.’

[‘Forse averrà, se ’l Ciel benigno ascolta
affettuoso alcun prego mortale,
che venga in queste selve anco tal volta
quegli a cui di me forse or nulla cale;
e rivolgendo gli occhi ove sepolta
giacerà questa spoglia inferma e frale,
tardo premio conceda a i miei martiri
di poche lagrimette e di sospiri;

onde se in vita il cor misero fue,
sia lo spirito in morte almen felice,
e ’l cener freddo de le fiamme sue
goda quel ch’or godere a me non lice.’]

Erminia’s lines are unmistakably Petrarchan, echoing the lyric poet’s desire to have Laura mourn at his future tomb in lines 27-39 of ‘Chiare, fresche, et dolci acque,’ the same poem that Medoro imitated in Canto 23 of the *Furioso*.¹⁴ She

14 Ferroni (2010, 65, n. 35) has also noted how Erminia’s poem imitates Petrarch’s wish to have Laura mourn at his tomb, but does not discuss its implications. The presence of Petrarchan allusions in the *Gerusalemme liberata* has been commented on by a number of

carves her story on beech and laurel trees [‘ne la scorza de’ faggi e de gli allori’] (Tasso 2009/1993, 7.19). The laurel further emphasizes the strong Petrarchan undertones of these lyrics, while the beech suggests Virgil’s first Eclogue, where Tityrus lay under the spreading beech’s shade. Erminia thus writes in both lyric and pastoral modes, finding refuge in neither genre. This *locus amoenus* functions as another kind of deceptive paradise; a space that initially portends healing, only for Erminia to realize the inescapability of her own selfhood with its attendant memories, anxieties, and unreciprocated desires. Unlike Medoro’s poem, however, Erminia’s lyrics contain a subtler prescription for how the space should be used. Rather than appropriating the space as did Medoro and Angelica, Erminia wishes for the space to appropriate her; she desires to be buried there in the hope that Tancredi will one day pass through and weep at her grave.

The forest of Saron is thus a common resource in the poem, used for various purposes by different communities. Yet, as Tasso makes clear at the beginning of Canto 13, the Christians’ desire to cut it down offends the local inhabitants sense of the wood’s sacred nature (Tasso 2009/1993, 13.5.i-iv):

[...] No native of the land
 from that fierce wood dared cull the merest bough,
 but the Franks despoiled it, since it stood at hand
 for building their high engines.

[[...] abitante alcuno
 dal fero bosco mai ramo non svelse;
 ma i Franchi il violar, perch’ei sol uno
 somministrava lor machine eccelse.]¹⁵

Ismeno charges the demons to become environmental protectors and ecological stewards: “Possess this wood, take of these trees control / that one by one I here consign to you” [“prendete in guardia questa selva, e queste / piante che

scholars, who often note the poem’s “lyricity.” See, for example, Della Terza 1963, 175-91; and Gibbons 2000, 83-98. More recently, Ramachandran (2007, 188) has noted how Tasso sought to “explore the lyric’s poetic potential and to rehabilitate its egocentric emphases within the national and historical concerns of the long poem.”

15 Tylus (1999, 123-4) has commented on how Ismeno’s enchantments represent local, cultic practices as opposed to the universalizing gods of epic.

numerate a voi consegno”] (Ibid.: 13.8.i-ii). Through the sorcerer’s enchantment, the forest is protected but remains inaccessible, surrounded by a wall of fire. His enchantment personalizes the space to reflect the deepest fears of each knight, causing Tancredi to imagine that he has struck and wounded his beloved Clorinda once again, and Rinaldo to see a simulacrum of the recently-abandoned sorceress Armida. This enchantment is not dissimilar from Angelica and Medoro’s appropriation of the *locus amoenus*; just as their writings transformed this paradisaical space into a personal hell for Orlando, so too does Ismeno’s enchantment of the wood transform a common resource into a site that excludes the Christian knights by individually reflecting their worst fears. Rinaldo is only able to disenchant the forest in Canto 18 once he has subordinated his personal desires to public duty.

Erminia’s inscribed trees will ultimately not be destroyed by a mad knight, but rather by the crusader army. The only other use of ‘antica selva’ in the *Liberata* occurs in 18.41 when the crusaders begin cutting down the forest to build their siege machines.¹⁶ Nevertheless, this destruction is markedly different than in Ariosto’s poem. While Orlando destroys the natural resources of the peasants and shepherds – polluting their river, ripping up old trees, destroying their cattle – the crusaders employ good judgment [“buon giudicio”] to select the timber they need to build their siege engines (Tasso 2009/1993, 18.41). Despite the offense that such actions may cause to the inhabitants of the forest who consider it sacred, the crusaders maintain a small degree of respect for the common resources offered by the forest, not depleting the resource entirely. The ambiguous and multifaceted nature of this forest in Tasso’s poem – which serves as a pastoral refuge, a sacred wood, an enchanted bespoke hell, and a natural resource crucial to the crusaders’ victory – demonstrates how this site functions as a commons, both in terms of its physical and psychological affordances. While Erminia’s writings nevertheless impose an anthropocentric interpretation on the landscape, they are shown to be but one of many possible uses of these resources.

16 Troy Tower (2013, 139-51) has convincingly argued that this episode demonstrates the artistic and personal costs of Tasso’s narrative theory and the instrumental use of the natural world in this process.

4. *Conclusions*

What, finally, we might ask, are the ecological values that undergird such paradisaical heterotopias of crisis? Initially, the protected pastoral spaces in these epics may seem to serve as an alternate model for the expansionist goals of empire. Yet, as discussed above, these spaces are much more than simple celebrations of pastoral life and natural husbandry, their landscapes are charged with significance insofar as they offer both natural and psychological resources to human inhabitants. Through acts of inscription these spaces are appropriated for personal and poetic ends: in the first instance, due to Angelica and Medoro's wish to memorialize their love and claim the site as their own; in the second, due to Erminia's Petrarchan desire to memorialize her pain, hoping for pity from future visitors or Tancredi's mourning of her dead body. While in Ariosto, we can see the appropriation of the natural world through Medoro's memorialization of love that triggers Orlando's descent into madness, in Tasso, Erminia's memorialization of her pain is destroyed by the broader resource needs of the Christian army. If these differences are mapped onto the level of genre, one could read these destructive encounters between lyric and epic modes as initially comedic – insofar as the insignificant Medoro's lyric *locus amoenus* mocks Orlando's status as an important paladin of chivalric epic; and then as tragic – insofar as the zero-sum agenda of domination, resource appropriation, and conquest of the Christian army (along with the analogous defense of Jerusalem by the Muslims) has no space for distracting lyric meditations or dalliances. The epic plot clear-cuts the forest that once contained lyric idylls and spaces of refuge, while Tasso's narrator and his characters can only stand idly by as they lament the costs of such losses and fragmentation.

Yet, as this article has attempted to show, the instrumental approach to nature taken by both Medoro and Erminia calls into question whether nature was ever neutral at all, and whether these lyric expressions are not equally forms of appropriation through inscription. In both cases, the natural world of the *locus amoenus* serves as a canvas for poetic self-expression. Such inscription, however, alters the landscape, framing it within the author's own subjective narrative, outlining who ought to be included or excluded from such spaces, and organizing the natural world in terms of prescriptive actions. The benefit of identifying such latent ecological values in these works demonstrates the nuanced power of imperial discourse as a form of dominion over

the natural world in early modern Italian epic. In other words, rather than serving as a counterpoint to the imperial ideology of epic, such spaces replicate the overarching expansionist goals of their respective poems through lyric appropriation.¹⁷

Moreover, through Foucault's concept of heterotopia, this article has also attempted to demonstrate how these pastoral interludes in Ariosto's and Tasso's poems may be considered as alternative earthly paradises in dialogue with those of Alcina and Armida, and within the broader development of the topos in Renaissance epic more broadly, as discussed by Giamatti. Both episodes gesture back to Dante's vision of Eden as a space of healing and refuge, but reveal themselves to be deceptive in ways different from the paradises of Alcina and Armida. While the latter heterotopias of deviation lead to a dissolution of self, these heterotopias of crisis initially promise the same escapism only to finally reveal that one is excluded from this refuge; such shelter becomes impossible due to one's own inescapable desires and memories. These episodes demonstrate the dangers inherent in an instrumental – one might even hazard to say Petrarchan – view of the natural world as a common resource to be appropriated either by its visitors' lyric expression or by the broader needs of the epic's resolution of plot. In sum, the "Tragedy of the Commons" problem appears to describe the finite potential that such spaces offer for psychological, generic, and physical appropriation, as one character's earthly paradise is another's hell on earth. Such an illustration in these texts, however, appears to be consonant with changes in thinking around earthly paradises in this period. Just as the location of earthly paradises on maps in this period shifted from a physically inaccessible location to one that was temporally inaccessible, so too do these episodes demonstrate a shift toward an earthly paradise that is subjectively inaccessible, yet bears traces of its potential healing function for others who came before.

17 Yet, as Richard Grove (1995) has demonstrated, imperialism and environmental consciousness were, historically, not as diametrically opposed as might be assumed, particularly in British, French, and Dutch colonies between 1600 and 1860. The idea of Eden animated early conservation efforts in island colonies and shaped early modern scientific thinking about the environment in several island colonies.

Bibliography

- Alighieri, Dante. 1972. *La Divina commedia*. Edited by Charles Hall Grandgent. Revised by Charles S. Singleton. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Alighieri, Dante. 2003. *La Divina commedia*. Translated by Robert and Jean Hollander. New York: Anchor Books.
- Appuhn, Karl. 2009. *A Forest on the Sea: Environmental Expertise in Renaissance Venice*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ariosto, Ludovico. 1982 (1974). *Orlando furioso*. Edited by Edoardo Sanguineti. Milan: Garzanti.
- Ariosto, Ludovico. 1974. *Orlando furioso*. Translated by Guido Waldman. Oxford: Oxford University Press.
- Armerio, Marco, and Hall, Marcus. 2010. *Nature and History in Modern Italy*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Barron, Patrick, and Re, Anna. 2003. *Italian Environmental Literature*. New York: Italica Press.
- Bartlett Giamatti, Angelo. 1989 (1966). *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. New York: W.W. Norton.
- Benvegnù, Damiano, and Gilebbi, Matteo. 2022. *Italy and the Ecological Imagination: Ecocritical Theories and Practices*. Wilmington: Vernon Press.
- Berger, Harry S. 1988. *Second World and Green World*. Berkeley: University of California Press.
- Boiardo, Matteo Maria. 1962. *Opere Volgari: Amorum Libri*. Edited by Pier Vincenzo Mengaldo. Bari: Laterza.
- Borlik, Todd. 2010. *Ecocriticism and Early Modern English Literature*. New York: Routledge.
- Brayton, Dan. 2012. *Shakespeare's Ocean: An Ecocritical Exploration*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Brucker, Lynne, and Brayton, Dan. 2011. *Ecocritical Shakespeare*. Farnham: Ashgate.

- Buell, Laurence. 1996. *The Environmental Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Carne-Ross, D.S. 1966. "The One and the Many: A Reading of Orlando furioso, Cantos 1 and 8." *Arion* 5: 195-234.
- Ceserani, Remo. 1996. "L'apparente armonia dell'Orlando furioso." *Cuadernos de Filología Italiana* 3: 125-43.
- D'Arcy Wood, Gillen. 2008. "Introduction: Eco-Historicism." *Journal for Early Modern Cultural Studies* 8, no.2: 3.
- Della Terza, Dante. 1963. "Tasso's Experience of Petrarch." *Studies in the Renaissance* 10: 175-91.
- Estok, Simon. 2011. *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia*. New York: Palgrave.
- Ferroni, Giulio. 2010. *Dopo la fine: una letteratura possibile*. Rome: Donzelli.
- Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces." Translated by Jay Miskowiec. *Diacritics* 16, no.1: 22-7.
- Fuchs, Barbara. 2004. *Mimesis and Empire: The New World, Islam, and European Identities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Galli Stampino, Maria. 2005. *Staging the Pastoral: Tasso's Aminta and the Emergence of Modern Western Theatre*. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Gibbons, David. 2000. "Tasso 'Petroso': Beyond Petrarchan and Dantean Metaphor in the *Gerusalemme liberata*." *Italian Studies* 55: 83-98.
- Gough, Melinda J. 2001. "Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman." *Renaissance Quarterly* 54, no.2: 523-52.
- Grove, Richard. 1995. *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardin, Garrett. 1968. "The Tragedy of the Commons." *Science* 162, no.3859: 1243-8.

- Harrison, Robert Pogue. 2009. *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hiltner, Ken. 2006. *Renaissance Ecology: Imagining Eden in Milton's England*. Philadelphia: Duquesne University Press.
- Hiltner, Ken. 2011. *What Else is Pastoral?: Renaissance Literature and the Environment*. Ithaca: Cornell University Press.
- Iovino, Serenella, Cesaretti, Enrico, and Past, Elena. 2018. *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Iovino, Serenella. 2016. *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, Liberation*. New York: Bloomsbury.
- Knight, Leah. 2014. *Reading Green in Early Modern England*. Farnham: Ashgate.
- Lee, Rensselaer W. 1977. *Names on Trees: Ariosto into Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Lollini, Massimo. 2022. "Anima mundi and metempsychosis in Giordano Bruno: Religion, Ethics, and Eco-Theology." In *Italy and the Ecological Imagination*, edited by Damiano Benvegnù and Matteo Gilebbi, 3-20. Wilmington: Vernon Press.
- Marchesi, Andrea. 2011. "Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense. Protagonisti e significati nel cantiere di Belvedere." In *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, edited by Gianni Venturi, 175-214. Florence: Olschki.
- Marshall, Ian, and Glotfelty, Cheryll. 1994. "Defining Ecocritical Theory and Practice: Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting: Salt Lake City, Utah; 6 October, 1994." *Association for the Study of Literature and Environment*. http://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf (accessed 16/04/2023).
- McColley, Diane. 2007. *Poetry and Ecology in the Age of Milton and Marvell*. Aldershot: Ashgate.
- Migiel, Marilyn. 1987. "Secrets of a Sorceress, Tasso's Armida." *Quaderni d'Italianistica* 8, no.2: 149-66.

Ostrom, Elinor. 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

Raber, Karen. 2007. "Recent Ecocritical Studies of English Renaissance Literature." *English Literary Renaissance* 37, no.1: 151-71.

Ramachandran, Ayesha. 2007. "Tasso's Petrarch: The Lyric Means to Epic Ends." *MLN* 122, no.1: 186-208.

Sannazaro, Iacopo. 1990. *Arcadia*. Edited by Francesco Erspamer. Milan: Mursia.

Scafi, Alessandro. 2014. *Maps of Paradise*. Chicago: University of Chicago Press.

Steuco da Gubbio, Agostino (Augustini Eugubini). 1535. *Cosmopoeia vel de mundane opificio*. Lyon: Sebastian Gryphius.

Tasso, Torquato. 1993 (1971). *Gerusalemme liberata*. Edited by Lanfranco Caretti. Turin: Einaudi.

Tasso, Torquato. 2009. *Gerusalemme liberata*. Translated by Max Wickert. Oxford: Oxford University Press.

Tower, Troy. 2013. "Naming Trees in the *Gerusalemme liberata*." *Romance Studies* 31, no.3/4: 139-51.

Tylus, Jane. 1988. "The Curse of Babel: The Orlando furioso and Epic (Mis) Appropriation." *MLN* 103, no.1: 167-8.

Tylus, Jane. 1993a. "Reasoning Away Colonialism: Tasso and the Production of the *Gerusalemme liberata*." *South Central Review* 10, no.2: 100-14.

Tylus, Jane. 1993b. *Writing and Vulnerability in the Late Renaissance*. Stanford. CA: Stanford University Press.

Tylus, Jane. 1999. "Tasso's Trees: Epic and Local Culture." In *Epic Traditions in the Contemporary World*, edited by Margaret Beissinger, Jane Tylus, and Susanne Wofford, 108-30. Berkeley: University of California Press.

Tylus, Jane. 2012. "Imagining Narrative in Tasso: Revisiting Erminia." *MLN* 127, no.1: 45-64.

Venturi, Gianni. 1979. *Le scene dell'Eden: teatro, arte, Giardini nella letteratura italiana*. Ferrara: Bovolenta.

Verdicchio, Pasquale. 2016. *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature: The Denatured Wild*. Lanham, MD: Lexington Books.

Visentini, Margherita Azzi. 2005. "Islands of Delight: Shifting Perceptions of the Borromean Islands." In *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, edited by Michel Conan, 245-90. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Watson, Robert N. 2006. *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Yoch, James J. 1982. "The Limits of Sensuality: Pastoral Wilderness, Tasso's *Aminta*, and the Gardens of Ferrara." *Forum Italicum* 16: 60-81.

Zatti, Sergio. 1990. *Il «Furioso» fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi.

Zegura, Elizabeth Chesney. 2012. "Uprooted Trees and Slaughtered peasants: The Savaging of Rural Space in Ariosto's *Orlando furioso* (1532)." In *Rural Space in the Middle Ages and Early Modern Age: The Spatial Turn in Premodern Studies*, edited by Albrecht Classen, 729-54. Berlin: De Gruyter.

Bryan Brazeau is Associate Professor of Liberal Arts at the University of Warwick, where he directs the SCFS Venice programme and teaches on a wide range of transdisciplinary modules ranging from *Science, Society, and the Media* to modules focussing on Beauty, Paradises, Underworlds, Heroism, Exile, and Homecomings. He is the editor of *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond* (Bloomsbury Academic: London, 2020), an editor for the Brill *Sources in Early Poetics* series, and has published a number of articles and book chapters on Torquato Tasso, Lucrezia Marinella, sixteenth-century chivalric epic, Counter-Reformation poetry, Dante, and early modern poetics. He obtained his MA and PhD from New York University in 2015.

Laura Mattioli
Durham University

Insularity, Travel, and the Encounter with Female Alterity
in Cervantes's *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*

Abstract

The *Persiles* exploits a dialectic of centre and periphery to mark the difference between the known, Christian world and the strange, “other” spaces situated on the margins of the euro-centric map. This paper argues that Cervantes knowingly exploits the still largely unexplored Northern regions to situate the portrayal of the female other. Through the experience of travel, the two princes and their companions meet types of women that diverge from the model of the idealised lady, represented by Auristela: desiring women, evil ones and courageous others populate the universe of the Far North. Although some of these representations flow into the monstrous and suffer condemnation from the narrator, Cervantes does not aim to deprecate alterity; instead, he uses the Northern settings to illustrate the varied facets of the female subject.

1. *Geography and alterity*

When setting off on a maritime journey, the early modern traveller must expect to find otherness. Strange creatures inhabit the exotic lands situated on the farthest corners of the map: outside the known, familiar space delimited by the Pillars of Hercules lies the realm of the unknown, the place where the dividing line between the real and the imaginary, the possible and the impossible, wears thinner. Since Antiquity, unexplored territories have exalted the imagination: they reverse traditional expectations of familiarity and normativity to become places of difference, home to all that is unacceptable or “other” to the known world. Hence monsters, utopias, paradises, infernal creatures and all that is objectionable to Western society and to Christian doctrine does not disappear from the imaginary but is decentralised, moved to the margins of the map.

The estranging experience of the encounter with alterity acquires even more fascination when “the other” is a woman: in its often rebellious and disturbing representation, the female other, the antithesis of what is deemed “normative” or “acceptable”, is also a stable and yet destabilising inhabitant of the places that can only be made sense of through the imagination. In Books I and II of Cervantes’s last novel, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, the two hereditary princes and their travel companions meet, either through direct experience or indirect mediation, the female other: werewolves, witches and Amazon-like figures populate the frozen islands of the exotic Far North. At the margins of the known world, female alterity makes its uncanny appearance, contrasting the representations of normative and idealised femininity incarnated by characters such as Sigismunda and Sinforosa. While models of divergent femininity populate the whole constellation of the *Persiles*, it is in the first half of the text, when the heroes are thrust from island to island in the Northern hemisphere, that the female other reaches its most disturbing representation. Insularity, then, becomes indissolubly linked with the condition of alterity, and travel through these unknown spaces fosters the encounter with divergent images of femininity. Starting from these assumptions, this paper aims to read the *Persiles* from a new angle by linking the maritime voyage and insularity with the representation of different prototypes of women that are antithetical to the model of the good Christian wife and of the idealised lady of early modern literature. It argues that Cervantes consciously exploits the settings of the still largely uncharted Northern lands to situate portrayals of femininity that are non-conforming to early seventeenth-century models of exemplarity. The first part of this study will overview previous critical engagement with the text, while the second part will analyse the examples of divergent femininity in relation to the spaces in which they are represented.

To the likely surprise of many contemporary readers, Cervantes deemed the *Persiles*, not the *Quijote*, his best work.¹ Published posthumously in 1617 by his bride Catalina de Salazar, the *Persiles* is subtitled a “historia septentrional” for the vast importance that Northern regions acquire in the development of

1 In the dedicatory epistle to the Count of Lemos, in the second part of the *Quijote*, Cervantes declares that the *Persiles* “ha de ser o el más malo o el mejor [libro] que en nuestra lengua se haya compuesto...y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque, según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de la bondad posible” (*Don Quijote*, II, Dedicatoria al Conde de Lemos).

its plot. Indeed, the two protagonists, who throughout the whole length of the book assume the pseudonyms of Periandro and Auristela,² are the hereditary princes of the Northernmost provinces of the world, the kingdoms of Thule and Friesland. Sigismunda, whose beauty is more divine than human, is set to marry Magsimino, Persiles's older brother and king of Thule, to end the terrible war that is ravaging both countries. However, Persiles's mother Eustoquia, who knows that her younger son is being consumed by sorrow as he too is in love with Sigismunda, suggests that he and his beloved embark together on a voyage to Rome, which they will justify to Magsimino as a pilgrimage to achieve Catholic illumination.³ The lovers, who had been separated by adverse fortune for a year, meet again on the Barbaric island – situated somewhere in the Northern hemisphere – at the opening of the text and, together with many other travel companions, embark on their long and perilous journey to the heart of Christendom, pretending to be brother and sister to protect their identities. The first two books that compose the text describe the heroes' journey through the frozen islands of Northern Europe, where thrilling encounters with pirates, cannibals and strange monsters abound. Books III and IV, instead, see the pilgrims disembark in Lisbon and continue their voyage to Rome via land, much to Sigismunda's contentment, who was tired of going “de puerto en puerto y de isla en isla, sujeta a la inconstancia del mar y a la movable voluntad de los vientos” (*Persiles*, 265).

The dynamic experience of travel across the whole span of the European map proves that Cervantes was not immune to the wave of fascination generated by the geographical discoveries, many of which occurred during his lifetime. Tales of faraway places bearing lush vegetation and populated by spectacular

2 Several studies have investigated the meaning of the protagonists' pseudonyms. Auristela, meaning “golden star”, builds a symbolic correspondence with her role within the novel: like a star, she illuminates the hero's way through his journey. Periandro, from the prefix “peri”, meaning “round”, “wide” or “very much”, seems to indicate a “very manly man” (Colahan 1994). The heroes' real names are also suggestive: if Persiles reminds of Perseo, the slayer of Medusa and, symbolically, of sexual temptation, Sigismunda may mean either “following the world” or “the hand of victory”, with the second meaning establishing a connection between her and the figure of the Virgin. See Colahan (1994) for a more detailed analysis.

3 This plot reproduces the conventional structure of the Byzantine romance, a genre to which the *Persiles* is greatly indebted.

creatures filled the popular imagination as an infinity of maps, travel accounts and mythical narratives began to appear with increasing frequency in Europe. Places unknown or newly discovered acquired mystical attributes as legends and superstitions filled the gap created by the lack of empirical knowledge. To the early modern traveller, the blank spaces on the map represented new worlds that subverted the ordinary and hosted difference: what was impossible in the known world became acceptable once displaced further away, into spaces that felt less than real. Islands, in particular, were places in which reality could be reversed, and where the strange creatures that populate our imagination could have their abode. Lost in the immeasurable and impenetrable space of the sea, itself a site of dangerous encounters, since ancient times the island represents a place of mystery, one in which conventions are overturned and normativity leaves room for images of difference. Unsurprisingly, early modern islands are home to both utopias and alternative worlds: in Lancioni's words, the island is "l'ostentazione del limite e allo stesso tempo spazio della totale alterità, svincolato dalle leggi della terra ferma: punto archimedeo, fuori dello spazio e del tempo, da cui osservare e giudicare il mondo" (1991, 3). In these spaces, magical or inexplicable occurrences that would be unfathomable to European society become not only possible but plausible: tales of wizardry and monsters, which would offend Christian morality if set in Western society, become acceptable when taking place outside the Pillars of Hercules.

Aware of the appeal that faraway spaces had on the popular imagination, Cervantes chose to develop the adventures of Periandro and Auristela⁴ in the most exotic of these spaces: the North. Starting from the once utopian *ultima Thule* and the less-than-real Friesland,⁵ the heroes travel through about fifteen islands, some of which are identifiable with real places, such as Hibernia (Ire-

4 From this moment onwards, I will be referring to the protagonists by using their pseudonyms, since those are the names that they adopt for the vast majority of the narrative.

5 Thule and Friesland are liminal spaces that used to appear on Renaissance maps in different locations depending on the cartographer who drew them: sometimes, Thule was identified with Iceland, but for many authors, it represented a different island located elsewhere. Knight (2003) argues that because Cervantes's characters expressly identify Thule with Iceland, Periandro is to be recognised as a European prince. Conversely, Lozano Renieblas (1998) reading the passage in which Seráfido links the mythical island with Iceland (*Persiles*, 446-7 and 451), argues that the phrasing is purposely confused to preserve the ambiguity of the island's location and, with that, the legendary connotations that the Far North possesses.

land), and imaginary ones, like the Barbarian Island or the Island of the Hermits. As Lozano Renieblas (1998) notes, among other scholars,⁶ in the early seventeenth century the still largely uncharted Northern hemisphere exercised a particular fascination among readers and armchair travellers, taking the role of spaces of wonder that the Orient and America had covered in the past. Indeed, while these other continents had been explored more extensively, the North still resisted full empirical knowledge and thus became the depository of the legendary monsters and populations that had previously been situated in the other corners of the world. Travel accounts, *isolarios* and geographical maps – all materials that Cervantes consulted extensively while writing the *Persiles*⁷ – contributed to establishing the North as a place in which the wonders that had disappeared from Western Europe could be localised.⁸ Images of difference, from simple variations of the norm to full incarnations of the monstrous, were thought to populate the frozen lands of these unknown territories. By situating the adventures of the two royal princes in this still vastly mythological region, Cervantes manages to write a story of magic and miracles without breaking the principle of verisimilitude to which he was so dearly attached.⁹ Geographical

6 Since the early years of the 20th century, scholarly interest in the geographical spaces of the *Persiles* has been vast. For a fairly exhaustive list, see Garrido Ardila (2016).

7 Among Cervantes's sources for the writing of the *Persiles* figure the *Carta Marina* (1539) by Olaus Magnus as well as his *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555), from which he derived some of the legends and myths that appear in the text (such as the fisiter, the serpentine monster that attacks Periandro's ship in his dream). Other geographical sources include the *Jardín de flores curiosas* (1570) by Antonio de Torquemada, the *isolario* by Tommaso Porcacchi, *L'Isole più famose del Mondo* (1572) and that by Alonso de Santa Cruz, *Islario general* (1539). See Lozano Renieblas (1998), Díaz de Alda Heikkilä (2001), Garrido Ardila (2016) for the main sources and Rouane Soupault (2004) and Hutchinson (2019) for the remarks on the *isolario*.

8 Lycanthropy is one of such wonders: since Antiquity, werewolves have been localised in the North. Olaus Magnus discusses this in his *Historia*, and the issue reappears in Pliny's *Natural History*, which was translated by Jerónimo de Huerta in 1599, who nevertheless lists lycanthropy as a medical condition. See Lozano Renieblas (1998, 27-31; 167-71) and Andrès (1995; 2018).

9 Heliodorus's *Ethiopics*, Lozano Renieblas (1998) explains, were praised by El Pinciano for their verisimilitude even though they incorporated tales of magic and miracles. However, because these were set in the remote margins of the world, they were considered credible. Cervantes adopts the same strategy: by setting inexplicable occurrences in the Northern

space thus overlaps with the ideological one: by exploiting the North's location at the margins of the map and on the brink between reality and the imagination, the author subtly suggests that the peculiar inhabitants of such lands may really exist, but only outside of the familiar boundaries of the known world. Thus, female alterity, when situated at the edge of reality, becomes an uncanny and yet acceptable possibility. By choosing the Far North, Cervantes makes the female other a possible alternative, though one that is only representable in the space of the unknown and at the antipodes of Christendom.

2. *The Persiles as a "split text"*

The rupture in geographical space that occurs at the end of book II lays the basis for a construction of a world of alterity that is opposed to that of normativity. Critical engagement with the *Persiles* has found consensus in regarding it as a "split" text, divided into an "idealistic" first half and a "realistic" second half (Navarro González in De Armas Wilson 1991, 81). Though more recent research, such as the work of Lozano Renieblas (1998) has attempted to amend the common critique that the *Persiles* lacks thematic unity by arguing for aesthetic homogeneity as opposed to division into two parts, the fissure between books II and III remains a crucial point for critical interpretation. Scholars who read the *Persiles* as a serious and edifying work recounting the spiritual purification of two perfect Christian lovers (Forcione, 1972) or their allegorical journey to Christian illumination (Avalle-Arce, 1990), have taken the change in geographical settings to signal the passage from vice to virtue, a "camino de perfección" (Arellano 2018, 13) through which the heroes leave behind the barbaric North to enter the Christian universe.¹⁰ The arrival on landmass is made to correspond with the triumph over lascivious desires: when the story moves to the Mediterranean provinces, readers' expectations change as the new space suggests a greater alignment with spiritual devotion.

islands, he manages to keep his story plausible, thus maintaining the principle of verisimilitude that was crucial to him also in the *Quijote*. Díaz de Alda Heikkilä considers that Cervantes exploits the Northern regions "[para] recrear un ambiente verosímil, pero que se mantenga en los presupuestos de la novela de aventuras fantástica" (2001, 882).

10 Forcione (1972) actually rejected the theory of the "split text"; however, his Christian interpretation is still built on the idea of progressive purification that occurs as the heroes get closer to Rome, the heart of Christendom.

Though devilish temptations accompany the pair all the way to their consecration in the illuminated city, they diminish consistently once they abandon the “dis-topías de las tierras nórdicas” (Martí 1995, 689). As opposed to Rome, the centre of Christendom -from which temptation, however, is not exempt¹¹ – the antipodal insular settings of the North are spaces of danger and deceit, in which the profane mixes with the barbaric and the uncanny. The shift in geographical spaces thus supposes a movement from different to similar, from “other” to “same” which is made explicit in the passage from lay to sacred that occurs as the heroes set foot in Southern Europe.¹² The contrast between part I and part II constructs a series of Aristotelian binaries that come to identify the isolated Far North with darkness, desire, paganism and barbarism, while the South is associated with light, rationality, religion and civilisation. If the maritime journey sees the heroes fighting pirates and running away from cannibalistic barbarians, in the land travel, now a pilgrimage, the lovers visit progressively more sacred sites, many of which are connected to the image of the Virgin Mary (González Rovira in Knight 2003, 28, note 2), until they reach the holy city of Rome.¹³ Travel and the experience of difference therefore break the text into two halves, tracing an itinerary that takes the heroes from the unknown and unfamiliar to the world of consciousness.¹⁴

11 Giving proof of his great concern for verisimilitude and compliance with historical reality, Cervantes depicts Rome as having a double identity: it is both the centre of religious faith and a place where prostitution thrived. Indeed, in Rome Periandro encounters the lascivious Hipólita, whose evil designs to seduce him will take her as far as to contract a Jewish sorceress to spoil Auristela of her divine beauty through a life-threatening illness.

12 Knight notes that in the passage from book II to book III, Periandro and Auristela also evolve “from adventurers to pilgrims” (2003, 28), which testifies to the devotional mission they embark on in the second half of the text.

13 The contrast between light and darkness is emphasised in particular at the very beginning, when the heroes travel through the first islands. Expressions such as “la noche oscura y tenebrosa” or “la noche oscura y temerosa” abound in the initial episodes, and they diverge from the description of the light that characterises Rome in book IV. See Andrés (1990) for an analysis of this light/darkness contrast in relation to the Barbaric island and chapter I of Forcione (1972) for a reading of this contrast within his Christian interpretation.

14 Lozano Renieblas contends that Cervantes consciously collocates the journey in the Far North to mark the passage from the unknown to the known: “Cervantes eligió el escenario septentrional por una razón esencialmente estética. Dicho en terminología bajtiniana, se dio cuenta del rendimiento estético de la extraposición, esto es, de las inmensas posibilidades de la tensión cognitiva que podía crear entre lo conocido y lo desconocido” (1998, 89).

Feminist criticism, more or less consciously, also took the “split” in the middle of the narrative as a crucial point to structure critical discussions. If the edifying interpretation recognised a movement from vice to virtue, some scholars concerned with the female characters of the *Persiles* similarly differentiated between the honest women (“mujeres dignas”) and the dishonest ones (“indignas”) that appear throughout the text. For instance, Sánchez Tallafigo (1999) proposes a taxonomy of women which divides them between exemplary characters, independent ones and the more lascivious others.¹⁵ Similarly, Esteva de Llobet (2019) – following Avalle-Arce’s contention that the novel is, among other things, an allegory of the Great Chain of Being¹⁶ – differentiates between women who aim high in the Chain and those who, having forgotten the Platonic Idea of Good, give themselves to less spiritual pleasures. The main criteria of separation for the different categories of women seems to be that of their attitude towards sexuality: although Sánchez Tallafigo also recognises strong women to make up a category of their own, the greatest mark of difference is that which separates virtuous and chaste characters such as Auristela and Sinforosa from their lascivious counterparts, the old Rosamunda and Cenotia, for example. Liberated sexuality and strong-mindedness are, therefore, the first defining traits that separate the divergent women from the “ideal” ones; in other words, these traits mark the first lines of demarcation between “the norm” and “alterity”. This division between chaste and honest women and sexualised, or “deviant” others (Laskier Martín, 2008), reproduces a majorly unnuanced attitude towards femininity at the time. In the early modern age, women still oscillated between the moralising views of scholastics, who deemed them inferior to men and sinful, and their idealisation as virtuous entities by far superior to man. As Cruz comments, Golden Age literature still had a tendency to view women as irremediably different: “Ya sea de condición diabólica o mala, o naturalmente angelical y pura, a la mujer se la con-

15 The categories she identifies are: 1) honest and exemplary women; 2) women freely giving themselves to their desires; 3) strong-willed women; 4) strong women. These prototypes are then linked to different forms of love, under the assumption that love is the backbone of the narrative of the *Persiles*.

16 To Avalle-Arce (1990), the *Persiles* is fore and foremost a Christian allegory. Though it is composed by many allegorical figures, the most prominent ones are the Great Chain of Being and the topic of the *peregrinatio vitae*. The journey goes from representations of “lower” beings, starting from the Barbarians, to higher ones, to culminate in Rome with Auristela kissing the feet of the pontiff.

sideraba “otra” – una criatura superior o inferior al hombre, pero nunca su igual” (1990, 255). While Petrarchan poetry and humanist philosophy elevated women to idealised and angelic standards, and saw them in their erotic quality as objects of desire, Christian moralising treatises advocated for women’s subordination to their husbands and defined feminine virtue in terms of chastity or loyalty, meekness, silence and obedience.¹⁷ From these considerations, the assumption that female otherness in the *Persiles* equals rebellion from patriarchal authority is a logical conclusion. On this line of argument, Patsy Boyer stated that “a guiding principle in the definition of the female character in this text is the need to bring her under, to subordinate her to, the patriarchal order; consequently “other” in this context refers to the unsubordinated, or the insubordinate, female character” (1990, 60). This contention, however, is somewhat contradicted by her previous claim that “in this work all women are perceived as different, as ‘other’” (Ibid.). As previously stated, Auristela and Sinforosa represent exemplary femininity as they possess the spiritual qualities of the “ideal woman” to early modern moralistic standards. Auristela, in particular, incarnates the female ideal of meekness as she lacks a will of her own. When Queen Eustoquia tries to persuade her to embark on a voyage with Periandro and to choose him over her older son Magsimino, she obeys without expressing preferences:

Sigismunda, muchacha, sola y persuadida, lo que respondió fue que ella no tenía voluntad alguna ni tenía otra consejera que la aconsejase sino a su misma honestidad que, como esta se guardase, dispusiesen a su voluntad de ella. (*Persiles*, 449)

17 Although the idealisation of woman and her constraint into a Christian frame of purity and devotion were part of the literary panorama of the Spanish Golden Age, they by no means represented the sole model for female characterisation. The period is filled with portrayals of women of different kinds and social standings, from wealthy aristocrats to prostitutes, from nuns to gypsies, and so on. Genre played a distinctive role in modelling these character-types: the picaresque, for example, contributed to expanding the social panorama as it depicted women of low social standings in their role as thieves. The chivalric and pastoral romance also created prototypes of women that stirred away from Christian morality as they portrayed high-born ladies overcome by their desires. To Hall Zetrouer (1994), these literary models provided Cervantes with examples to create female characters that do not necessarily fit in the paradigm of woman as a weaker creature or in that of the idealised beloved of Petrarchan poetry. Indeed, Cervantes’s literary universe presents an encyclopaedic variety of female characters, many of which, such as the duchess in *Don Quijote* or the iconic Dulcinea del Toboso, stir away from dogmatic representations of femininity.

Too young to have a will of her own and too obedient to disappoint the desire of her queen, Auristela accepts the pilgrimage on condition that her honesty, which she will later call “la mejor dote que puede llevar la mujer principal” (*Persiles*, 400), will not be offended. Whether this raises doubts about her desire to be with Periandro at all should be left to the reader’s judgement;¹⁸ what is important here is that Auristela, with her divine beauty, her devout chastity and great temperance, only once hindered by jealousy, represents an idealised, though realistic, image of femininity.¹⁹ She is “la encarnación de la pureza amorosa, la honestidad, la prudencia, la cortesía y la piedad cristiana” (Sánchez Talafigo 1999, 258), and “un ejemplo de representación de figura femenina que se relaciona con la filosofía humanista” (Marigno 2021, 304). “Otherness”, then, cannot be a quality attributed to all the women in the text but only to those who contrast this portrayal of the ideal woman, who is either the divine-like lady of humanist-Petrarchan tradition or the devout Christian wife of moralising treatises. Our definition of otherness, then, comes nearer to that which Patsy Boyer had employed for the female characters in Zayas’s short stories: “the “other” woman in this context is a female character [...] whose behaviour flagrantly transgresses socially accepted – patriarchal – values and literary conventions” (1990, 60). Thus, if moralising constructions of femininity relied on Aristotelian binaries to argue that women should be chaste, meek, loyal and silent, the “other woman” will be her sexually liberated, bold, brave and outspoken counterpart. And this counterpart is precisely that found in the remote islands of the North. The old and lascivious Rosamunda, the witch Cenotia, the seductive she-wolf in Norway and the new Amazons Sulpicia and Transilia are the incarnations of this alterity and the real opposites to the chaste heroine. The double liminality of the space of the island and that of the Far North represents the only setting in which this alterity can be safely expressed. By

18 Oddly, at the end of the text, when the pilgrims have finally reached Rome, Auristela suddenly expresses the wish to remain chaste and leave Periandro for a life in the convent. Her decision, later abandoned, comes at a curious time in the novel since the two heroes have finally completed their pilgrimage and face almost no more obstacles to be joined in marriage.

19 The episode of Auristela’s jealousy occurs on Policarpo’s island when the beautiful Sinforosa confesses her love for Periandro, whom she thinks is Auristela’s brother. Her bitter jealousy spoils the allure of perfection that had characterised her up until that point, making her a more life-like character since she proves not to be above human weaknesses.

situating them in places that escape full comprehension, Cervantes knowingly exploits the relationship between remoteness, insularity and alterity to illustrate a model of femininity that would be unacceptable if placed in a more familiar part of the world.

3. *Female alterity*

The *Persiles*, we just reiterated, is a text that emphasises difference using traditional dichotomies, and in which the split between two halves is fundamental for the appreciation of the overarching argument. The experience of space as distinct into North and South becomes crucial to the experience of femininity within it; in this sense, Massey's contention that "geography matters to the construction of gender" (1994, 2) may be expanded to argue that geography also matters to the construction of the specificities of gender. The leading voices in Cervantine feminist scholarship, however, have attempted to show that the *Persiles* bridges the very difference that it creates by reconciling, first and foremost, one of the greatest binaries of all: that of masculinity and femininity. For instance, El Saffar (1979; 1984) views the heroes' travel from unfamiliar to familiar spaces (which reverses the traditional scheme of narratives of discovery, in which heroes venture from continental Europe into the unknown) as a process of awakening from the unconscious to consciousness. To her, the earlier part of the text, in which the heroes travel through the unconscious, is associated with the feminine, whereas books III and IV – the "conscious" half – link to the masculine.²⁰ Exploiting the Aristotelian dichotomies discussed earlier, El Saffar links the divided structure of the text with the division between genders, and argues that the *Persiles* strives for a reconciliation of the two. This argument precedes the more elaborate one proposed a few years later by De Armas Wilson. In her largely acclaimed study *Allegories of Love*, Wilson calls the *Persiles* an "early poetics of sexual difference" (1991, xiii); this sexual difference is settled under the overarching figure of the

20 This distinction mirrors earlier discussions on the contrasts between light and darkness and reason and superstition that are implicit in Cervantes's construction of the Southern and Northern hemispheres. These associations point to the importance that gender has for the novel, since they reflect accepted distinctions between masculinity and femininity.

Platonic androgyne, which is the leading metaphor of the text.²¹ Like El Saffar (1979; 1984), Wilson sees in the *Persiles* a search for unity of the genders, which is achieved in Periandro's incorporation of "feminine" qualities that turn him into a "muy varonil" hero (Colahan 1994, 32). Similarly, female characters that diverge from the norm in that they own language and sexual agency (such as Transila), reject normative femininity as they integrate masculine traits. For Wilson, as Hildner summarises, "the structuring allegorical theme of the *Persiles* is the recognition and mediation of Difference in the Other" (1995, 458). Furthermore, the text's quest for a "recovery of the feminine" (El Saffar 1984), both scholars agree, begins in genre: the *Persiles*'s declared imitation of the Greek novel, a genre in which women characters gain great agency and that was presumably much enjoyed by female readers, dismantles hierarchical differences between the genders by placing them on an equal axis.²² Ultimately, Wilson and El Saffar contend for a poetics of the text that bridges the concept of gender by creating individuals who possess feminine and masculine traits alike. Sexual difference thus speaks mostly for the break between male and female; for Wilson, it also expands to alterity within a gender, when the subject, like those of the interpolated tales, defies expectations of feminine normativity by integrating traits of the opposite gender. Their views also echo the language of contemporary feminist geographers such as Massey (1994) or Shands (1999), who argue for a reconciliation of gendered spatial metaphors

21 De Armas Wilson contends that Cervantes extrapolated the metaphor of the Platonic androgyne from Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore* (1535) and used it "to hypothesize a kind of mutual, or nondominant, sexual difference that would displace hierarchy" (1991, 79).

22 Again, genre plays a role in the definition of gender. The Greek novel features different prototype of female characters, which include a heroine and other supporting secondary characters, such as a female antagonist and a female friend or confessor. Moreover, in the chivalric romance, the male hero is the true protagonist – the slayer of monsters and adventurous paladin – whereas the beloved lady merely sits in his shadow as a reward for his deeds. The titles of such romances, only featuring male names (such as *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Inglaterra*, etc.) confirm the hero's primacy in the text and the gender hierarchy. This is different, however, in the Greek novel, in which the lady normally travels through the Mediterranean with her lover and appears as an equal in the title of the text (some examples include *Callimachus and Chryssorrhoe* and *Libystrus and Rhodamne*). Cervantes, using the same structure, makes Sigismunda experience the same travails as her lover and includes her as an equal in the title. See Egger (1990) and Haynes (2003) for female characterisation in the Greek novel and De Armas Wilson (1990) for the comparison with the chivalric romances.

– such as the coding of space as feminine and static and time as masculine, dynamic and superior (Massey) and the spaces of the home (and of rest) as feminine and negative as opposed to the positive dynamism and movement associated to the male (Shands) – in favour of a new definition of space that bridges dichotomous differences.

Although the figure of the androgyne succeeds in disrupting gender hierarchies and bringing the feminine to the fore, alterity subsists in the varied universe of the *Persiles*. While the ideal woman, Auristela, stands by Periandro's side as a double and a complementary part of his personality, the female other must be discovered, found at the edges of the map and of human comprehension. Situated on the island, itself a liminal space, alterity escapes full rationalisation and remains suspended in the buoyant states of ambiguity and doubt. Hence this encounter is often mediated, either through third-person narration as opposed to direct experience – which is the case for the tale of the she-wolf, told by Rutilio and that of Sulpicia, told by Periandro – or through other cognitive devices, as happens with Periandro's "isla soñada". In this episode, which perhaps best exposes the break between gender normativity and difference, the female other is found in a space of complete liminality, as she inhabits an island that exists only in Periandro's sleeping mind. The dream, which features Periandro's encounter with the personifications of sensuality and of chastity on a lavishly beautiful island, allegorises the struggle between purity and erotic desire by presenting sensuality as the antagonistic "other". Emerging from a rock, "SENSUALIDAD" makes her appearance in the shape of a "hermosísima dama" sitting on a cart pulled by twelve vigorous apes, "animales lascivos" (*Persiles*, 231). While she reproaches Periandro for being her enemy and her damsels snatch seven or eight mariners to lead them back into the rock, another vision occurs: this time it is Auristela, followed by two ladies symbolically named Continnence and Modesty ("Continencia y Pudicia"), who inform Periandro that Chastity has decided to "disguise herself" as his sister.

The juxtaposition of the figures of sensuality personified and of Auristela as the bodily incarnation of chastity polarise the representation of femininity according to the traditional binary of Virgin/whore. Such distinction is supported by the geographical settings, which hark back to a tradition of literary imitation. Besides the obvious image of the Petrarchan *locus amoenus*, the idyllic island-garden recalls the sensual abodes of the evil enchantresses of epic poetry, in which their excessive sexuality extends to the garden imagery by vir-

tue of the age-long association of gardens with female bodies.²³ In particular, the eternal spring of Cervantes's island, in which the grass is green as emeralds, the flowing rivers are "de líquidos diamantes formados" and the cherries "parecían granos de rubíes" (*Persiles* 230), reminds of Armida's evergreen garden in Tasso's *Gerusalemme Liberata*, in which precious stones adorn the enchantress's palace and where lascivious pleasures are always readily available. Like the epic garden, the Dream Island delights the senses and intrigues the sailors with its seemingly unquestionable appearance as an idyllic space. Nevertheless, the presence of a sensual lady, or, like here, of sensuality herself, destabilises the tranquillity of the garden: as De Armas Wilson (1991, 70) notes, lapidary iconography constellates the episode, conferring an uncanny tone to the paradisiacal island. Sensuality is thus connected to images of death and peril, and, to an extent, also of monstrosity: indeed, Periandro and his companions have landed on the island following an attack from a serpentine sea monster, the *náufrago* (the mythological *fisíter*), whose image reappears in the garden with the analogy of its crystal-clear streams with "sierpes de cristal" (*Persiles*, 230). Like in epic poetry, the images that surround the lascivious lady are ambivalent: her garden both entices and threatens, and the voice of Sensuality, "entre airada y suave" (232), both allures and repels the hero.

The construction of the sexual other occurs alongside that of the normative and decorous woman. As chastity takes the shape of the already prudish Auristela, the heroine's ties with the figure of the Virgin Mary are reinforced. Although her affinity with the saint is already attested by her pseudonym – meaning "Golden Star", which echoes the Virgin's title as the "empress of the stars" and the *stella maris*²⁴ – Auristela's appearance in the garden consolidates that bond. In fact, since early Catholicism and before becoming associated with the temptress and her untamed sexuality, the garden, in its representation

23 Since the biblical *Song of Solomon*, the analogy of the female body with nature has expanded to an association of the female body with the garden; gardens become an extension of women's bodies. See Augspach (2004) for an exhaustive analysis of this correlation in Medieval literature and Giamatti (1969) for the trope of the evil enchantress in the garden in epic poetry.

24 Colahan (1994) notes the connection between the "Golden star" and the Virgin, who is Queen of Heaven. A shining star guiding sailors across their journeys, the Virgin is also known by the name *Stella Maris*; Auristela, who is repeatedly associated to the holy figure and who guides Periandro through his maritime journey, can be said to cover the same role.

as a *hortus conclusus*, was paired with the figure of the Virgin (Augspach 2004). Though the dreamed episode occurs in a garden that reflects the characteristics of the epic realm of the temptress, Auristela's incarnation of Christian chastity and her appearance in the garden alongside other personifications of virtue links her to the holy figure, and consequently dramatises her antithesis with the other, less holy dweller of the garden. Sensuality and Chastity are found inhabiting the same dream, one representing the temptations that the sleeping hero must overcome and the other functioning as a reminder of his beloved. The Dream Island thus creates a space that problematises the dichotomy between ideal femininity, chaste and devout, and the desiring woman, the "whore" of early modern culture. If the episode can be understood as the triumph of chastity over temptation, as Colahan (1994) read it, it also features the terrifying encounter with sexual difference, with the powerful and mysterious other who, in early 16th-century epic poetry, is confined to the remote shores of unreal islands. Though the experience is only imaginary, and it occurs after all the main encounters with female alterity have already taken place, it effectively counterposes the two main polarisations of the representation of the female subject. If Auristela will inhabit the space of reality once the hero wakes up, the temptress, dangerous and enticing at the same time, will remain confined to the dimension of the dream.

4. *Dangerous others: witches and seductresses*

Although the sensual lady of Periandro's dream remains a figment of his imagination, direct encounters with lascivious images of alterity appear in the text in the form of historical characters, witches, and creatures at the margins of the natural order. Thus Rosamunda, the legendary lover of King Henry II of England, the Moorish witch Cenotia and the mysterious she-wolf make their appearance as models of otherness that astonish for their sexual appetite. Nonetheless, these characters, who suffer criticism from the other travellers as well as from the narrator and eventually incur a regrettable death, are not reproached for being desiring subjects but for their disregard of honesty, "honestidad", which is so great to get associated to the diabolic. Their boldness and revengefulness when their unchaste desires are not satisfied establish them as disruptive models of femininity who, instead of being guided by honest desires, are led by baser passions.

Like the malignant Clodio, who represents unexemplary masculinity, these lascivious women present yet another face of femininity, a more dishonest and reproachable one. Of these characters, Cenotia is perhaps the most compelling. The encounter with her occurs on the telling space of Policarpo's island, where, like in Atlante's castle in *Orlando Furioso*, everyone chases unsuccessfully the chimera of their objects of desire. This ideal republic, in which only the most virtuous men are allowed to rule, crumbles over the uncontrollable desires of its inhabitants: in there, "todos deseaban pero a ninguno se les cumplían sus deseos, condición de la naturaleza humana" (*Persiles*, 168). Even the incorruptible old monarch is swept by a passion for the much younger Auristela, who, in turn, is consumed by jealousy for the fair Sinforosa, as she too is in love with Periandro. Ironically, the virtuous backdrop of Policarpo's city – the only urban setting that the heroes encounter in the first part of the text – becomes the theatre for the greatest manifestation of love and desire, placing itself as antithetical to the Island of the Hermits, in which spiritual devotion wins over passion. The island thus conceals a double nature as both a space of virtue and rationality and one in which uncontrollable desires become manifest. In this ephemeral space, men and women participate alike in this dance between love, desire and delusion: both are equally swept by their honest or dishonest passions.

Cenotia's episode of the failed seduction of Antonio *mozo* occurs while he is resting in his chamber: after a long premise on her magical arts and her offer of a great sum of money as reward for his services, the witch attempts to seduce the young barbarian with rather deadly results. In fact, Antonio, "llego de confusión, como si fuera la más retirada doncella del mundo y como si enemigos combatieran el castillo de su honestidad" (*Persiles*, 194-5) – a comparison that temporarily evokes Wilson's Platonic androgyne – responds by firing an arrow at her. Though he misses his target, the arrow plunges into the tongue of the maleficent Clodio, who had just stepped into the room, forever shutting his slanderous mouth. Like Rosamunda, who had also attempted to seduce Antonio with no less tragic outcomes, Cenotia personifies sexual desire and lasciviousness in the aged woman.²⁵ A fifty-year-old *dama*, "si en tantos

25 A 50-year-old lady, Cenotia would have been considered an old woman at the time. Sexual desire in old women became an object of ridicule in Golden Age comedies and burlesque poetry, and so did the parody of the female body, once desirable and later turned repellent by age.

años de edad es justo se le dé este nombre” (*Persiles*, 192) willing to seduce a young and inexperienced *mozo*, her attempt at sensuality is met with ridicule and outrage, and her humiliation by the enraged youth does not win much compassion from the narrator. As she approaches the unaware Antonio, she attempts to gain his trust by convincing him of her familiarity:

No te desvíes, sosiégate y no te alborotes, que no está hablando contigo algún monstruo ni persona que quiera decirte ni aconsejarte cosas que vayan fuera de la naturaleza humana; mira que te hablo español, que es la lengua que tú sabes, cuya conformidad suele engendrar amistad entre los que no se conocen. (*Persiles*, 192)

Cenotia’s attempt to establish herself as Antonio’s kin has the contrary effect of exposing her own otherness. Though she presents herself as a native Spaniard and addresses the *mozo* in Castilian, she soon confesses to being of Arab descent: “mi estirpe es agarena; mis ejercicios, los de Zoroastes” (192). Her attempt to appear as a Spanish lady to Antonio’s eyes – a citizen of the known world who should inspire no fear in a barbarian such as he – is defied by the revelation that she is really a Moorish witch, descending from a family of “encantadoras o magas”.²⁶ As Schmidt (2013) notes, her claim that she exercises Zoroastes’s arts links her to necromancy and the occult; her powers to agitate the seas or to alter the course of the winds are, therefore, the outcome of devilish abilities. By attempting to construct an image of familiarity that the perplexed boy can trust, Cenotia actually succeeds in situating herself as a marginal figure to Catholic Spain: as a Moorish enchantress endowed with potentially diabolic powers, she has no space in the designation of the familiar world and is in fact displaced to the margins, on the mysterious universe of the North where she got exiled by the Spanish Inquisition. As a liminal subject characterised by a strong libido, she may even border the line between the normative and the monstrous. In fact, as Gasior (2001) explains, the “monstrous feminine” often horrifies because of her sexuality: “as with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, [the monster] is defined in terms of her sexuality” (29). Cervantes, then, was aware of “el muy antiguo vínculo que se establece entre la

26 Schmidt (2013) studies Cenotia’s claim that she is not a “hechicera”, as she is sometimes called, but an “encantadora”. As opposed to the more feminine and domestic *hechicerías*, she appropriates the masculine practices of alchemy and astrology, thus associating herself to a kind of magic that was reversed to men of high social standing.

hechichería y la sexualidad, más concretamente la frustración libidinosa” (Andrés 1995, 74). Her libidinal offerings, her affiliation with diabolic arts and her own hint at monsters and other agents outside of nature confirm that Cenotia, far from being a part of the familiar world and an agent of normativity, is a dangerous agent of alterity.

Although she claims to have lived chastely during her last four years on the island, Antonio’s arrival has awakened her dormant sexual desire. The last part of her speech, in which she makes her attempt at seduction explicit, lists a series of promises to the beloved that remind, if not of Petrarchan conventions, at least of traditional love language: “para tus servicio sacaré las perlas que encubren las conchas del mar, rendiré y traeré a tus manos las aves que rompen el aire, haré que te ofrezcan sus frutos las plantas de la tierra, haré que brote del abismo lo más precioso que en él se encierra...” (*Persiles*, 194). The reward she asks for these miraculous services, presumably to be achieved through her occult art, is not for him to make her his wife but his slave, “que, para ser tu esclava, no es menester que me tengas voluntad como para ser esposa” (*Ibid.*). In a parodic reversal of Petrarchan tropes, Cenotia uses love language to claim sexual favours instead of marital devotion. Like the courtesan Hipólita who attempts to seduce Periandro in Rome, she places pleasure above the bond of marriage and seeks revenge when her will is humiliated, thus perverting the natural order. But if Hipólita’s motives are guided by lust and jealousy and she eventually repents, asking the Jewish witch to annul the spell that is killing both Auristela and Periandro, Cenotia behaves mischievously because her own nature inclines her to evil: “Pero, como la naturaleza parece que nos inclina antes al mal que al bien, no podemos tener tan a la raya los deseos que no se deslicen a procurar el mal ajeno” (193). The same evil disposition is what leads Rosamunda to communicate her illicit proposal to Antonio: as she admits moments before her death, “Yo desde el punto que tuve uso de razón, no la tuve, porque siempre fui mala” (139). Cenotia and Rosamunda suffer recrimination for being evil and dishonest; if Hipólita’s sexuality places her on the unfortunate side of the claustrophobic binary of virgin/whore, Cenotia’s old age and demonic powers make her a more uncanny “other”, less likely to fit in the tight space of the dichotomy. Exposing her decadent allure and her dishonest erotic desire, the enchantress becomes antithetical not only to the young and pure Auristela, but also to Catholic images of female decorum.

If Cenotia and Rosamunda represent lust in its most decaying form, the “mujer-loba” who flies Rutilio to Norway is a more direct incarnation of the dangers of erotic desire. As Rutilio is incarcerated for running away with his dance student, he is visited by a *hechicera*, who promises to free him on the word that he will then take her as his wife. Having no other choice, he accepts, and at night she leads him out of prison and accommodates him on a magical carpet, on which they fly all the way to a “tierra no conocida” (*Persiles*, 87). Once there, the witch begins to hug Rutilio “no muy honestamente”; as he pulls her away, he finds that her face is no longer that of a woman but of a wolf. Panic-stricken, Rutilio stabs her and as she collapses on the ground, she regains her original human shape.

Interestingly, among all the stories of marvellous encounters that are told in the novel, this is the only one that is met with scepticism from the other characters: Rutilio himself casts doubt on the witch’s transformation by saying that he stuck a knife into the chest of “la que *pensé* ser loba” (87, my emphasis). Later, Mauricio further discredits his account by explaining, in line with Huerta’s translation of Pliny’s *Natural History*, that lycanthropy is a medical condition and that the fact that Rutilio saw the witch turn into a wolf was probably just the product of a diabolic illusion: “la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores, que los hay, nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza” (128). Whether the witch turned herself into an animal figure or whether she appeared in that shape only to Rutilio’s eyes is a matter of open debate; in any case, her uncanny metamorphosis makes the dishonestly lascivious witch once again associated with the devil. The whole episode is codified in religious language: Rutilio first takes his saviour not to be a witch, but “[un] ángel que enviaba el cielo para mi remedio” (86). But as she murmurs “unas razones que yo no pude entender” and he finds himself flying above the ground, praying to the saints although she orders him to stop, Rutilio realises that his liberator is far from being angelic. Constructed on the axis of religious faith and devilish art, the episode makes explicit once again the rupture between familiar and unknown space through the characters’ magical flight. Indeed, while the rescue occurs in Italy, the supposed transformation takes place on a *terra incognita* of the North, which Rutilio later finds out to be Norway. Though she gains the unaware prisoner’s trust with the chaste promise of marriage, as soon as they reach Norway – a place in which “todo el género humano no podrá

ofenderte” (87) – she loses her semblance to embody, literally or figuratively, the shape of erotic desire. The depths of erotic longing are exposed through the veiled symbolism of the scene, through “la animalidad devoradora, la sexualidad femenina amenazadora y castradora, la bruja caníbala, la noche infernal y la muerte aniquiladora” (Andrès 1995, 173). Sexual desire becomes dangerously personified in a wolf-figure ready to swallow Rutilio in the dark Norwegian night. Whether the episode is a representation of feminine lust or masculine desire displaced onto a female agent,²⁷ the personification of dishonest sexual desire, of an excessive and very much non-Christian carnal urge significantly needs the mysterious settings of the North and the body of a female character to be explicitly expressed. Instead of uniting, this episode contributes to separating spaces and emphasising dichotomies: only far away from the centre of the Christian world can the uncanny female, the monstrously desiring woman or the incarnation of the men’s lascivious desire be collocated without destabilising norms.

5. *New Amazons: Transila and Sulpicia*

If Cenotia, Rosamunda and the she-wolf are defined by their explicit sexuality and dishonest desires, thus forming a group of “sexual others”, the dynamic characters of Transila and Sulpicia transcend even more the binary of virgin/whore and stand in a fascinatingly liminal place: although they represent positive models that are endorsed by both the narrator and their travel compan-

27 There is some ambiguity in the witch’s transformation into a wolf. De Armas Wilson notes that Rutilio first claimed that the witch initially metamorphosed into a “figura de lobo”, which presumes that she turned into a masculine wolf, but when he stabs her, he recognises her as a “loba”. From this, she deduces that Rutilio displaces his own lust on the witch, therefore turning her from male to female. Later, an Italian-speaking inhabitant of Norway informs Rutilio that in those countries there are many witches turning themselves into wolves: “Puedes, buen hombre, dar infinitas gracias al cielo por haberte librado del poder destas malélicas hecicheras, de las cuales hay mucha abundancia en estas septentrionales partes. Cuéntase dellas que se convierten en lobos, así machos como hembras, porque de entrambos géneros hay malélicos y encantadores” (*Persiles*, 87). The sentence remains ambiguous on whether it is witches turning into male and female wolves or enchanters of both genders changing their shapes. In any case, the importance of gender in the allegorisation of lust is asserted: extreme desire affects both men and women.

ions, they give voice to instincts and violent passions that sit uncomfortably with Christian virtues. Moved by anger and revenge, they both stand against patriarchal customs and abuses of power, defending their honour to the point that they turn into threatening warriors and female assassins. Sulpicia's episode constitutes one of the most disturbing moments in the narrative: as Periandro and his crew step on her boat, they are welcomed by the hellish sight of the bodies of forty hanged men fluttering in the air. Severed limbs and broken skulls swim in the horrifying mixture of blood, wine and vomit that covers the deck, on which food remains roll together with body parts. Past this gruesome vision, twelve beautiful women standing magnificently at the back of the boat and captained by princess Sulpicia of Bituania (Lithuania) claim responsibility for the nightmarish massacre, which they executed as revenge for the sailors' vile murder of Sulpicia's newly-wed husband and their attempted rape. Though considerably less brutal, Transila's tale is no less astonishing: a native of an island near Hibernia, she is subjected to the barbarian custom of her land, the *ius primae noctis*, which allows all the male relatives and friends of the groom to in turn force themselves over the bride on the night of her wedding.²⁸ As the first man enters her room to start the raping ritual, Transila comes out holding a spear and bravely threatens all her offenders; eventually, she escapes on a boat and is later sold to pirates, for whom she will work as an interpreter until her liberation on the Barbaric island.

To De Armas Wilson (1991), Transila, and, to a lesser extent, Sulpicia, represent the fusion of masculine qualities with femininity as they incarnate the image of the *virago*. Praised for her "varonil brío" as she escapes the barbarians, Transila's strength and bravery come as incorporations of masculine traits, which make her "a gendered, even a cross-gendered, subject" (De Armas Wilson 1991, 184) which diverges significantly from the meek Auristela. Sulpicia, draped as a modern Amazon, with a light armour covering her immaculate white vest, holding a lance adorned with precious stones that will reappear in the subsequent episode of the Dream Island (Ibid.: 180), compares to Transila for the great fury with which she executes her gruesome carnage. To Wilson, the image of the *virago* serves Cervantes to preserve verisimilitude: to make

28 Schevill and Bonilla (1914) identified the likely sources for the *ius primae noctis* in the *Comentarios Reales* by the Inca Garcilaso de la Vega (1609) and possibly in Cieza de León's *Crónica del Perú* (1553). See Lozano Renieblas (1998, 141, n. 49).

the tale plausible, he “had to create a tough heroine, one who could physically defend the proprietary rights to her own body. The solution was to represent Transila as a virago” (Ibid.: 185). The same occurs with Sulpicia and her squad of warrior women, who take down forty men alone, only with the help of four sailors who took their side. Other interpretations have read Transila and Sulpicia as models of exemplary chastity: Sulpicia’s episode, often compared to that of the Dream Island, has been taken by Colahan (2004) as, again, a triumph of chastity over lust modelled on Petrarch’s *Trionfi*.

Both Transila’s and Sulpicia’s tales reverse expectations of normativity as they feature them in the roles of female warriors, comparable to the heroines of epic poetry. Far from holding charitable sentiments or from responding to the virtue of temperance, the two women are led by the desire for vengeance and by uncontrollable rage to rise against their offenders. In Sulpicia’s case, fury flows into a murderous instinct, which, she claims, would have given her the strength to slay even more men if necessary: “cuarenta son los ahorcados, y si fueran cuarenta mil, también murieran porque su poca o ninguna defensa, y nuestra cólera, a toda esta crueldad, si por ventura lo es, se extendía” (*Persiles*, 226). There is no sign of Christian repentance in their words as they narrate their stories: in Transila’s case, the same wrath she experienced at the time of the attempted rape glares in her eyes as she interrupts her father to tell her own tale. The defence of virtue occurs following a code of honour rather than Christian principles: uncontrollable instincts emerge in the moment of danger, in a manner that markedly differs from the traditional tales on the offence of women’s purity. In fact, as De Armas Wilson (1991) notes, Sulpicia’s and Transila’s tales reverse the popular narrative, derived from the Roman myth of Lucretia, that suicide is a preferable option to the loss of honour: instead of seeking self-destruction after submitting themselves to the carnal offence, they fight and kill, threaten and embark on a lonely escape. Very differently from Auristela, who, dressed as a man on the Barbaric island, prefers to face death rather than revealing herself as a woman and therefore exposing herself to the danger of deflowering, Sulpicia and Transila courageously confront their offenders. Their act of self-defence does not throw them in “un papel que en principio no le corresponde, ya que se niega a ser una víctima sumisa”, as Arellano-Torres had argued for Transila’s case (2022, 23); instead, it revindicates their position as divergent, yet still valid, models of femininity. Hence, to allegorise the episode as simply a triumph of chastity over lust is to endow the

two women with a Christian significance that does not characterise them and to dismiss their agency in taking their own defence.

Although their rebellions have drastic outcomes, especially in Sulpicia's case, the raging heroines suffer no condemnation from the narrator or from their travel companions; instead, Sulpicia is praised for her good "razones" and Transila is later called an "ejemplo claro de honestidad" (155). The honest defence of their bodies and their uprising against men's lascivious desires are judged as more important than the fact that they were overcome by a murderous frenzy or a raging desire for vengeance. This way, the two heroines are presented as models of femininity that, though entirely divergent from the accepted norm, are deserving of high praise. Sulpicia and Transila break the Aristotelian binary that sees women as passive and submissive by proposing an image of femininity as active, rebellious and courageous; thus, they situate themselves outside of traditional representations of women to allineate with that of the female warrior, which subverts conventions and hierarchies. Their characterisation, then, becomes more complex than the model of the *virago*: by breaking ideological barriers and traditional conventions, Transila and Sulpicia demonstrate that women, like men, can be overcome by their most violent instincts. Rather than reducing divergent femininity to the incorporation of masculine traits, Cervantes exalts the female other in its most menacing form.

6. Conclusions

To describe the great variety of female characters presented in the *Persiles*, Esteva de Llobet has called the text a "great mosaic": "Cervantes nos ofrece, en el gran mosaico del *Persiles*, múltiples casos y situaciones diversas del mundo femenino" (2019, 126). This article has attempted to show that this astonishing variety of female characters is not complete without full recognition of women as other. Contrary to the strand of Cervantine feminist criticism, mainly represented by De Armas Wilson and El Saffar, and to theories by feminist geographers, this article has argued that the *Persiles* is built on a poetics of difference that, instead of uniting opposites, polarises them to fully recognise their diversity. The representation of otherness, which by definition presupposes a rupture of the norm, is expressed in the text through the rips and fissures that constitute its entire structure. Alterity thus exists in the dichotomies and

splits between the two parts: instead of joining them, the text exposes their difference in order to make the female other a visible and intelligible subject. The blunt division between North and South thus serves to create a space of representation that accommodates the displaced other; through the maritime voyage, the two worlds are temporarily brought together in an encounter that reveals but doesn't attempt to annul difference.

In the ephemeral space of the islands of the North, the female other can find representation and become a possible reality: outside the limits of empirical knowledge, woman can express herself as a subject who, in the same way as man, can be overwhelmed by passions and instincts and even be driven by evil intentions. The *Persiles*, then, is far from representing the division between the genders according to traditionally codified lines, as Arellano-Torres (2022) argued;²⁹ instead, femininity is explored as a full category of knowledge and represented in its various nuances. Difference is not to be circumvented but articulated and exposed: this recognition of various experiences of femininity earns Cervantes the same title he holds for the *Quijote*, that of a truly modern writer. Indeed, Cervantes's aim is not to judge but to show the different facets of the feminine world: characters such as Cenotia, who is reproachable for her lack of honesty and diabolic designs, nevertheless retain a human dimension as she trembles in the face of the older Antonio's threats. This way, the author does not mean to tell us that "Cenotia es, ante todo, una mujer como cualquier otra, y en su comportamiento amoroso criticable se pueden admitir atenuantes" (Andrès 1995, 174), but that her actions are part of the constellation of feminine human behaviour.

The "gradations of difference from the desired Catholic ideal" (Sawhney 2009, 1) displayed by the inhabitants of the Northern hemisphere raise a question regarding the overall interpretation of the text. Is the *Persiles* really a Christian romance? Does the fissure in the text sustain a negative evaluation of the Northern hemisphere as opposed to a positive one of Southern Europe? What is certain is that the construction of difference noticeable in the first half of the

29 Arellano-Torres observes that secondary male characters such as Arnaldo are characterised by their dynamism and their quest for adventure; female characters, instead, are placed in a hierarchical division according to their physical beauty. Taurisia's misadventure confirms the weaker place of women, since "el carácter subsidiario y pasivo de su aventura queda subrayado además por su condición de mujer" (2022, 18). With this division, the critic seems to adhere to a characterisation that respects traditional dichotomies.

text creates characters that are marginal to Christian standards, and as such become “amalgams of [non]conformist attitudes that could find no place in sixteenth-century Spain and Europe” (Ibid.: 2). The division between North and South brings to the fore the characterisation of divergent women based on a criterion that challenges Christian values. The constant appearance of the female other may be taken either as the overcoming of temptations as the heroes approach the unifying Catholic centre, or as a reminder that not all the experiences of subjectivity can fit into an idealistic frame. This study has clearly leaned for the second option. The portrayals of Sensuality and the she-wolf are explicit representations of lust and desire, both female- and male- originated; Cenotia and Rosamunda incarnate the devilish arts and evil desires, while Sulpicia and Transila embody the ideals of courage and fury in their desire for revenge or freedom. With these characters, Cervantes expands the horizon of femininity exposed by Auristela and her candid counterpart Sinforosa. The experience of the journey, therefore, becomes a fundamental tool for the discovery and integration of these forms of femininity that can only be represented at the antipodes of the Christian world. Through it, Auristela and Perianthro meet characters that contrast them but that do not necessarily function as “reflections of their higher and lower selves” (El Saffar 1984, 128). Instead of being merely an antithetical reflection of the heroine, as was the case in the Greek novel (Egger 1990), the female other is detached from the image of the ideal woman to represent another facet of femininity. Without any attempt to “bring [the female character] under” or to “subordinate her to the patriarchal order”, as Patsy Boyer claimed (1990, 60), Cervantes attempts to represent the multisided nature of the gender. In the kaleidoscopic universe of the *Persiles*, femininity is represented in every facet.

Bibliography

Andrès, Christian. 1995. "Erotismo brujeril y hechichería urbana en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Anales Cervantinos* 33: 165-75.

Andrès, Christian. 2018. "Hechicería, brujería y licantropía en el *Persiles* (Libro Primero)." *Hesperia* 21, no.2: 87-99.

Arellano, Ignacio. 2018. "Naturaleza y urbe: los escenarios del *Persiles*." Special issue of *Revista estudios*: 13-24.

Arellano-Torres, Ignacio D. 2022. "Aventura y personajes secundarios en el libro I de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*." In *La Edad de Oro de los Aventureros Españoles (tipos y figuras de la cultura hispánica)*, edited by Juan Manuel Escudero Baztán, 13-25. New York: Ulzama Digital.

Augspach, Elizabeth A. 2004. *The Garden as Woman's Space in Twelfth- and Thirteenth-Century Literature*. New York: The Edwin Mellen Press.

Avalle-Arce, Juan Bautista. 1990. "Persiles and Allegory." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, no.1: 7-16.

Cervantes, Miguel de. 2016. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edited by Isaías Lerner and Isabel Lozano-Renieblas. Barcelona: Penguin Clásicos.

Colahan, Clark. 1994. "Towards and Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14, no.1: 19-40.

Colahan, Clark. 2004. "Sulpicia y la Sensualidad: Un Caso de *Pentimento* Petrarquista en *Persiles y Sigismunda*." In *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisbon, 1-5 September 2003*, edited by Alicia Villar Lecumberri, 281-90. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas.

Cruz, Anne J. 1990. "Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro." In *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edited by Manuel García Martín, vol. 1: 255-60. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

De Armas Wilson, Diana. 1990. "Splitting the Difference: Dualisms in *Persiles*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, no.1: 35-50.

De Armas Wilson, Diana. 1991. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press.

Díaz de Alda Heikkilä, María del Carmen. 2001. "‘Ultima Thule’ y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." In *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de October 2000*, edited by Antonio Pablo Bernat Vistarini, 875-85. Palma: Universidad de las Islas Baleares.

Egger, Brigitte Maria. 1990. *Women in the Greek novel: Constructing the feminine*. Unpublished PhD thesis. University of California Irvine.

El Saffar, Ruth. 1979. "Tres imágenes claves de lo femenino en el *Persiles*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3, no.3: 219-36.

El Saffar, Ruth. 1984. *Beyond fiction: the recovery of the feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Esteva de Llobet, Lola. 2019. "La cosmogonía femenina en el *Persiles*: Presupuestos metafísicos y escala ontológica." In *Los trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas (XIII-CIAC)*, edited by Rafael González Cañal and Almudena García González, 123-32. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Forcione, Alban K. 1972. *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press.

Garrido Ardila, Juan Antonio. 2016. "Escandinavia y el *Persiles*: de la Geografía a la Historia." *Anales Cervantinos* 48: 221-42.

Gasior, Bonnie L. 2001. *Monsters, Transgression, and Female Corporeality in Spanish Golden Age and Colonial Spanish-American Theater*. Unpublished PhD thesis. Purdue University.

Giamatti, A. Bartlett. 1969. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton University Press.

Hall Zetrouer, Karen V. 1994. *Cervantes' Women: Toward the Modern Female Character*. Unpublished PhD thesis. University of Florida.

Haynes, Katharine. 2003. *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*. London and New York: Routledge.

Hildner, David J. 1995. Review of *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"* by Diana de Armas Wilson. *Hispanic Review* 63, n.3: 458.

Hutchinson, Steven. 2019. "El Septentrión marítimo del *Persiles* y sus posibilidades artísticas." In *Cervantes en el Septentrión*, edited by Randi Lise Davenport and Isabel Lozano-Renieblas: 135-47. New York: Idea.

Knight, Sharon E. 2003. *Beyond Iberian Borders: Islands in Cervantes's Persiles y Sigismunda*. Unpublished PhD thesis. The University of North Carolina at Chapel Hill.

Lancioni, Tarcisio. 1991. *Viaggio tra gli isolari*. Milano: Edizioni Rovello.

Laskier Martín, Adrienne. 2008. *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Lozano Renieblas, Isabel. 1998. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Marigno, Emmanuel. 2021. "La figura de la mujer en la literatura del Siglo de Oro. Representación, recepción, y ajuste crítico." In *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX*, edited by Cristina Taberero and Jesús M. Usunáriz, 299-320. New York: Idea.

Martí, Antonio. 1995. "Ecos de utopías de Platón en el *Persiles*." In *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, edited by Giuseppe Grilli, 681-97. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo.

Massey, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Patsy Boyer, H. 1990. "The "Other" Woman in Cervantes's *Persiles* and Zayas's *Novelas*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, no.1: 59-68.

Rouane Soupault, Isabelle. 2004. "Peregrinar por las islas: el relato insular en el *Persiles* de Cervantes." In *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisbon, 1-5 September 2003*, edited by Alicia Villar Lecumberri, 1001-16. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas.

Sánchez Tallafigo, Cristina. 1999. "El amor y las mujeres en el *Persiles*." In *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, El Toboso*,

23-26 April 1998, edited by José Ramón Fernández de Cano y Martín, 257-65. Toledo: Talleres Gráficos de la Editorial.

Sawhney, Minni. 2009. "Desire and its facilitators in Cervantes's *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Anuario de Estudios Cervantinos* 5: 295-304.

Schmidt, Rachel. 2013. "La Cenotia del *Persiles* vista por sí misma: maga en la tradición persa, y no hechicera." *eHumanista/Cervantes* 2: 19-38.

Shands, Kerstin W. 1999. *Embracing Space: Spatial Metaphors in Feminist Discourse*. Westport and London: Greenwood Press.

Laura Mattioli is an AHRC-funded PhD candidate in Italian studies at Durham University. She has a Master's degree in comparative literature from UCL and another Master's in Spanish literature from Ca' Foscari University of Venice. Her research explores the role and representation of women in the Italian Renaissance utopia from a perspective that encompasses feminist studies, architectural urbanism and natural philosophy.

Isabella Maria Engberg
University of Aberdeen

Vegetarianism as a Mirror of Human Morality in the Speculative
Worlds of H.G. Wells' *The Time Machine* (1895)
and Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915)

Abstract

By following the narrators travelling to the two fictive societies of H.G. Wells' *The Time Machine* (1895) and Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915), this paper considers how vegetarianism was perceived by socialist and feminist authors in the later nineteenth and early twentieth centuries. During this time, fearful concerns about humanity's future prevailed in human thought: the rapid increase in world population sparked fear of competition, starvation, and a decline in hygiene standards, while the relatively new theory of evolution suggested a closer-than-comfortable, even familial relationship to the rest of the material world. Assisted by ecofeminist critique, the paper then discusses how vegetarians have been presented by the two authors. It suggests that food reform serves as a device of defamiliarisation, prompting the 'old world' travellers to question and critique the society from which they depart as well as their own individual viewpoints.

The acuteness of the climate crisis has spurred many discussions about what we can do to change our contemporary lifestyles. The question of adopting a vegan or vegetarian diet, which emits less carbon and methane than a typical Western diet, has become an ever more present discussion in private and public life: in households, workplace canteens, and even across the public sector (Levitt 2020). On its webpage, the Vegetarian Society lists several videos explaining other reasons for a diet based on vegetables, arguing it is kinder to animals, may decrease chances of getting certain cancers, and could lower your cholesterol (Vegetarian Society 2022). In fictional vegetarian societies such as those we encounter in H.G. Wells' *The Time Machine* (1895) and Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915), the reasoning behind a vegetable

diet and its importance for how societies function are also very different. This paper discusses the occurrence of vegetarianism in Wells' and Gilman's imaginative worlds by analysing the theme of prophecy in the texts and its relation to late nineteenth and early twentieth-century streams of scientific and political thought in Britain and the United States. Assessing the narrators' interactions with vegetarians, I further argue that despite arriving at distinct sociobiological conclusions, Wells and Gilman both use dietary reform as a means of defamiliarisation in their respective works. I draw upon Spiegel's definition of defamiliarisation as "the formal-rhetorical act of making the familiar strange," which can create a cognitive effect not only on characters within the story, but also on the reader. (Spiegel 2008, 376). In Wells' and Gilman's writing, the defamiliarised portrayals of vegetarians prompt reflections on human nature and morality.

Since the mid-nineteenth century, vegetarianism has played a reoccurring role in transatlantic speculative texts and fiction (Gregory 2007, 7; 168; 183). Following its founding in 1847, the British Vegetarian Society increasingly took to the written word to promote the diet (Ibid.: 180). As members kept sending 'literature, pamphlets, and books' to their acquaintances across the Atlantic, the American Vegetarian Society was established only three years later (Shprintzen 2013, 60). Like the vegetarian slogans of today, such as the commonly used catchphrase "the future is vegan,"¹ nineteenth-century vegetarians prophesied a future without meat. Percy Bysshe Shelley, who wrote "A Vindication of Natural Diet" in connection with the utopian poem *Queen Mab* (1813), was called a "prophet" by later nineteenth-century vegetarians such as Henry Salt and George Bernard Shaw (Duthie 2019, 134; 200). In the early 1880s, Howard Williams, a prominent advocate of vegetarianism and eventual member of the London Vegetarian Society, wrote a historical anthology of vegetarianism. He prophesied how "the philosopher of the Future" would see "signs of the dawn of a better day in this last quarter of the nineteenth century" (Williams 1883, vi).

Williams based his understanding of vegetarianism and his vision of the future on political and moral authority as well as on recent evidence from the natural sciences. Where vegetarianism already shared a long history with religious and philosophical practices of asceticism, new evolutionary find-

1 See *Animal Outlook* 2017; Hullebusch 2019.

ings in the life sciences spurred ethical and social questions regarding human-animal relationships (Richardson 2019, 118-9). In *Evidence as to Man's Place in Nature* (1863), Thomas Henry Huxley was one of the first to postulate humanity's close kinship with other ape forms in relation to Darwin's *Origin of Species* (1859). The work's frontispiece shows the close resemblances of different skeletal ape forms, humans included (Huxley 1863). Williams included this knowledge of humanity's shared origins with animals in his *Ethics of Diet* and wrote that the 'principles of Dietary Reform are widely and deeply founded upon the teachings of 1) Comparative Anatomy and Physiology; 2) Humaneness, in the two-fold meaning of Refinement of Living, and of what is commonly called "Humanity;" 3) National Economy; 4) Social Reform; 5) Domestic and Individual Economy; 6) Hygienic Philosophy' (Williams 1883, viii).

These varied domains of interest reveal how food's presence in private and public life made it easy for scientists, politicians, and philosophers to appropriate food reform as a relevant topic of discussion. Perhaps due to the extensive reasons for a vegetable-based diet, many members of the still-young Vegetarian Society in Britain were also active in other liberal organisations, such as the Maternity Society or the Fabian Society, who viewed dietary reform from feminist or socialist standpoints (Gregory 2007, 157-63; Duthie 2019, 207). In fact, the Fabian Society was the political off-shoot of the Fellowship of the New Life, whose objective was to change society through 'clean living' and pacifist, vegetarian, and minimalistic futures (Spencer 1995, 283). Likewise, members of the Vegetarian Society in America were involved in abolition movements, women's rights groups, and medical research on nutrition (Shprintzen 2013, 60-1; 67). Depending on the temperament of the author presenting his or her vision for the future, vegetarianism could become a highly tangible physical manifestation of anything ranging from evolutionary progress or its opposite – degeneration – to a personal or political "higher existence" (Gregory 2007, 180). I will investigate similarities between *The Time Machine*, *Herland*, and late nineteenth-century advocacy for vegetarianism as exemplified by Howard Williams' *Ethics of Diet*. I will reveal how the diet was entangled with other political notions prevalent during the times that Wells and Gilman wrote. As will be seen, the vegetarians in their fictional worlds represent both hopes and fears associated with contemporary science and socio-political ideologies.

1. *Contextualising Prophecy and Vegetarianism in Wells' and Gilman's Writing*

In Wells' *The Time Machine*, prophecy and social-scientific conjectures are entangled in the author's representation of a far-off future world. An unnamed time traveller leaves the late nineteenth century to arrive in 802,701 AD. Here, he discovers two types of creatures with different diets that are recognisable as related to humans. This world of the vegetarian Eloi and their underground counterparts, the carnivorous Morlocks, is framed through the unreliable narrator: first, the time traveller tells his story to friends and colleagues in his living room. Through the help of a journalist, his story is retold to the reader of the text, adding another layer of narration. This adds ambiguity to the narration's authenticity.

Furthermore, the description of how society and humans have evolved is speculative. The time traveller's conjectures follow the same patterns of writing as some vegetarian propaganda from the latter half of the nineteenth century, which were based on political theories of his age, expectations of progress in society, and scientific discoveries concerning evolution and the theory of natural selection. Despite this 'rational' scientific focus, Wells alludes to the mythical element of prophecy through the first object that the time traveller sees on his expedition, the sphinx statue (Parrinder 1995a, 67; Parrinder 1995b, 15). While the sphinx smiles ominously at him in the rain, he ponders what this future will entail in a type of stream of consciousness that is based on his knowledge of the evolutionary sciences and his expectations of humanity's progress:

I looked up again at the crouching white shape, and the full temerity of my voyage came suddenly upon me. What might appear when that hazy curtain was altogether withdrawn? What might not have happened to men? What if cruelty had grown into a common passion? What if in this interval the race had lost its manliness, and had developed into something inhuman, unsympathetic, and overwhelmingly powerful? I might seem some old-world savage animal, only the more dreadful and disgusting for our common likeness – a foul creature to be incontinently slain. (Wells 1895, 22)

As will be revealed to him through the meeting with the Eloi and the Morlocks, his concerns about meeting "inhuman" killers are partly in the right regarding the murderous Morlocks, and partly in the wrong regarding the friendly, yet frail, Eloi. However, the scene provides a sense of the dire direction future events may take (Parrinder 1995b, 16). Lastly, at the end of his story, the

time traveller questions whether his entire experience of the future was “only a dream,” and the truth of his futuristic story is yet again marked as borderline unreal (Wells 1895, 88). In *Shadows of the Future*, Patrick Parrinder writes that a “futuristic novelist” must “claim some of the authenticity of prophecy while avoiding the penalty for being caught out” (Parrinder 1995b, 8). Fiction about the future involves a tensive balance between plausible social, scientific, and political forecasting and the author’s creative imagination. The narrator’s contemplation of the future arises from the tension between rational thought and the enigmatic presence of the statue.

The history of the future world is also situated in a realm of uncertainty where speculation and narrative creativity intersect. In a socio-biological manner, the quasi-scientific time traveller hypothesises and revises theories of how the world of the Eloi (and later the Morlocks) came to be (Wells 1895, 30-1; 58). Through the use of philosophical, political, and scientific “teachings” which Howard Williams referred to as “comparative anatomy,” “social reform,” and “hygienic philosophy,” the time traveller first deduces by comparison to “the sanitation and the agriculture” of his day that the diet of the Eloi is a symptom of communism and a “triumph of a united humanity over Nature,” whereby “the whole earth ha[s] become a garden,” and he considers the prospect of humanity fully “readjust[ing] the balance of animal and vegetable life to suit our human needs” (Ibid.: 30-1). Initially, he hypothesises that the gradual refinement of communism had led to vegetarianism. The diet thus serves as a marker of human progress. Such an easy lifestyle has resulted in an evolutionary drawback, however, making the descendants of the human race look comparatively frail, with “neither social nor economical struggle” (Ibid.: 32). This could appear as a critique of the ‘plenty-for-all’ and pastoral utopian future that some individuals envisioned for communism to strive towards.

There are also a few remarks by the time traveller that suggest a critique of William Morris’ communist utopia in *News from Nowhere* (1890), where a cicerone explains how the communist future has reached a type of balanced equilibrium (Ibid.: 49).² Seemingly inconsistent with the narrator’s critique in *The Time Machine*, Wells attended the Socialist League’s Hammersmith Meetings with Morris while he was a student (Cole 1974, 100; 112). In 1903, he entered the more reform-friendly Fabians, who were against violent upheavals

2 Cf. Parrinder 1995b, 43-4; Cole 1974, 100.

to reach their goal of state socialism, argued for a gradual transition, and promoted achievable political proposals through the strength of their arguments (but whom Wells left in 1908) (Parrinder 1970, 109; Cole 1974, 100-1). The time traveller's naive interpretation of the Eloi future may indicate Wells' changing stance on socialism. At the very least, it is a critique of the romantic utopias of some socialists, which lacked considerations of contemporary science, particularly concerning human biology and evolutionary 'deep time'.

Eventually, the narrator must revise his communist hypothesis as he discovers a different descendant of humans: the carnivorous – and cannibalistic – Morlocks (Wells 1895, 54; 58). He now reasons that the social and economic inequalities spurred by extreme capitalism in his own day caused the human species and its predominantly omnivorous diet to split into two, exposing humankind to the natural laws of competition and adaptation. This is a sociological interpretation of Darwin's theory of evolution, which claims that species evolve through small changes that depend on their specific living conditions (Lee 2010, 250). In the time traveller's old world, he witnessed the working class being pushed to live and work underground. The narrator infers that their descendants eventually became permanent subterranean residents, while the upper class remained aboveground to enjoy their world of abundance. (Wells 1895, 47-8). With light-sensitive eyes and pale complexion, the Morlocks seemingly adapted to life under Earth's surface; the Eloi benefit from the sun and have "flushed face[s]," "bright red" lips, and "little pink hands" (Ibid.: 23-5). The fearful herbivores with their healthy-looking skin are the most appealing to the time traveller. Still, their frail anatomy and general naivety regarding their predators make them the most disadvantaged of the two 'species'. The time traveller considers both degenerate in comparison to his own "ripe prime of the human race" (Ibid.: 58). In the time traveller's socio-biological speculations about the future world, Wells uses vegetarianism as one of several indicators of how humanity has changed. His interpretations, whether radically communist or capitalist, describe a future in which the human species has degenerated from its seemingly civilised state during the nineteenth century.

Although Gilman's utopian novel *Herland* is not explicitly set in the future and lacks direct references to prophecy like Wells' text, it employs tropes commonly found in futuristic fiction, such as scientific expeditions and otherworldly speculation. This serves as a reminder of the close relationship between utopian literature and science fiction, which share stylistic similarities

and an intertwined history.³ Like Wells, Gilman intentionally blends believable scientific speculation with deceptive storytelling to narrate the story. First, the three travellers describe the journey to the vegetarian women's world as a "scientific expedition," lending their descriptions a credibility akin to the legendary naturalist reports of Georges Forster, Alexander von Humboldt, and Charles Darwin (Gilman 1915, 2). The narrator Van, who describes himself as a sociologist, is deeply engaged in understanding how these women, secluded from the rest of the world in the early twentieth century, make their society function (Ibid.: 2, 46-7). The different academic disciplines of the other two men complement Van's inquisitive methodology: Terry, a hands-on engineer, represents the technical sciences, and Jeff, a biologist with a botanical interest (associated with bourgeois collectors of the late eighteenth and early nineteenth centuries),⁴ is a Romantic idealist to the core. As representatives of the different sciences of the 'old world', they should be considered authentic protagonists. However, lacking photographic as well as other material evidence, the reader is prompted to question the men's reliability, even when presented as scientists: the narrator states that nobody 'will ever believe' how the inhabitants of the mystical land look (Gilman 1915, 1). Speculation based on 'rational' scientific standards features strongly in the portrayal of the all-female society. At the same time, these characteristics are called into question by the narrator's lack of evidence.

In contrast to Wells' fictive world, the Herlanders' vegetarianism is a token of how the highly efficient community thrived following the disappearance of men (Malinkowska 2019, 275). With his background in the social sciences, Van investigates the land's historical records. He finds that with the rapid population increase caused by unrestrained parthenogenesis (asexual reproduction), the Herlanders "could not spare the room" for cattle (Gilman 1915, 47). Therefore, they created a highly efficient agricultural system only producing fruit and vegetables. Basing his Summary on books by Herlandic historiographers, Van's account adds another narrative layer to Gilman's book as a whole, adding ambiguity. Parrinder reminds us that narratives of "future history [...] are structured around a detailed anticipatory chronology; such claims as they make to prophetic status are surrounded by layers of ambiguity" (Parrinder

3 See Williams 1978, 204; 212.

4 See Secord 1994, 269-315.

1995b, 3). Although not alluding to prophecy directly, Gilman's detailed yet ambiguous presentation of Herland's 'alternative' history shares qualities with futuristic writing.

When Van finishes summarising the history of Herland, the detailed chronology finally aligns with what the narrator observes of the lands on the diegetic level. The men conclude that the women's cultivation of fruit-bearing trees outstrips Germany's most well-regulated forests (a nod to the stereotype of Prussian efficiency at the start of the First World War) (Gilman 1915, 67). Instead of competing like the Eloi and Morlocks, "the women grew together [...] by united action" in their sheltered land (Ibid.: 49; 51). Gilman presents a carefully considered vegetarian solution to the Malthusian population trap. This socio-economic hypothesis predicted food supply would be scarce when population growth outpaced agricultural development, resulting in starvation and greater competition for resources (and which contributed significantly to Darwin's theory of evolution).⁵

In the nineteenth century, it was common to advocate for vegetarianism as a socio-economic means to counteract the Malthusian population trap. In America, Reuben Mussey predicted that animals "will be substituted by the food of vegetable productions, on account of its greater cheapness and abundance" (Mussey 1850, as cited in Shprintzen 2013, 61). According to politically motivated societies such as the first-wave feminist Maternity Society in Britain, vegetarianism was further thought to offer women "liberation from the kitchen" (Gregory 2007, 12; 163; 170-1). Gilman, who was part of various feminist associations in America such as the Ebell Society and the State Council of Women, also saw food as one of the focal points in her study of how economic relations within the household influence social evolution (Davis 2010, 145). In *Women and Economics*, she employs Darwinian terms in her descriptions of sociological issues. She writes that just as men hunt, fish, keep cattle, or raise corn, so must women in their unwaged reciprocity "eat game, fish, beef, or corn" as "the female genus homo is economically dependent on the male. He is her food supply" (Gilman 1900, 9; 22). If both "parents are less occupied in getting food and cooking it [...], they may find time to give new thought and new effort to the care of their children," and so the "more we grow away from these basic conditions, the more fully we realize the deeper and higher forms of

⁵ See Macrae 2019 (last modified 2022).

relation which are the strength and the delight of human life” (Ibid.: 301-2). As Van understands more of Herlandic history, he comes to know that the women “had early decided that trees were the best food plants, requiring far less labor in tilling the soil,” and they could devote time to their collective community in other ways and take up any profession. Their work did not need to be domestic as in the world of the three visiting men (Gilman 1915, 52). In Gilman’s novel, vegetarianism signifies economic and personal growth as well as female emancipation. In contrast to Wells’ nightmare of regression, Gilman’s fantasy of abundance serves as a marker of socio-biological reflections on progress.

2. *Defamiliarising Vegetarians*

As stated earlier, Howard Williams suggests in his anthology that vegetarianism is founded upon teachings of the rather abstract notion of “Humaneness,” and can be perceived in a two-fold manner as a “refinement of living” (as opposed to ‘natural’, ‘barbaric’, or ‘uncivilised’ behaviour) and showing compassion towards animals (Williams 1883, viii). It can be regarded as self-contradictory that Williams stresses human resemblance to animals through comparative anatomy as a foundation for “humaneness” towards other people and species. Comparative anatomy was a branch of the natural sciences that was important for the development, acknowledgement, and popularisation of the theory of evolution, which also emphasises humanity’s shared history with other animals in a more ‘naturalised’ state.⁶ By putting the “refinement of living” next to comparative anatomy, Williams bases his vegetarian teachings on humanity’s distinction from and similarity to non-humans. Similarly, the anthropologist Nick Fiddes explains that humans often abstain from meat because they identify with animals. Of all food, meat is

the most feared and abhorred. The likeliest potential foods to nauseate us today are those recognisably animal – the gristle, the blood vessels, the organs, the eyes – unlike vegetable foods whose identity we rarely dread. (...) [M]eat is by far the most common focus for food avoidance, taboos, and special regulation. (Fiddes 1992, 17-8)

⁶ See Darwin 1859, 456-8; Haeckel 1868, 537-40.

A recognisable animal “identity” can elicit a moral response and prompt “humane” abstinence from meat. In her article on vegetarians and evolution in late Victorian Britain, Richardson argues that such moral reactions to humanity’s kinship with non-human organisms were, for some, a reinforcement of human exceptionalism (2019, 128). In the following, I reveal that the defamiliarised portrayal of Wells’ Eloi and Gilman’s vegetarian women makes the travellers reflect on their self-contradictory principles of right and wrong. To do so, I use and discuss ecofeminist ideas that highlight the similarities between the treatment of women and nature, particularly animals, by a society that prioritises male perspectives.

In *The Time Machine*, the narrator changes his view of the vegetarian inhabitants as the plot develops. At first, he confuses human/animal, cultural/natural, and masculinity/femininity in his anthropological assessment of the Eloi. He sees the “heads and shoulders of *men* running” towards him (Wells 1895, 22-33, emphasis added); on coming closer, one Eloi looks to be a “very beautiful and graceful *creature*, but indescribably frail” (Ibid.: 23, emphasis added). He notices how the sexes resemble each other with their “*girlish* roundness of limb” due to the lesser need for a “specialization of the sexes” in a plentiful world (Ibid.: 29-30, emphasis added). It does not take long before he calls their hands “tentacles” and observes how the Eloi are “flinging peel and stalks [from the fruit they eat] into the round openings in the sides of the tables” (Ibid.: 24; 27). He later realises that they feed like farm animals (Ibid.: 67).

The time traveller thus depicts the vegetarian human descendants as hybrid creatures with female and animalistic characteristics (these feminine features are taken to an eroticised extreme in the portrayal of the Eloi character of Weena in George Pal’s film rendition of *The Time Machine* from 1960). The only statues the time traveller encounters in this world, the sphinx and the faun, highlight the same qualities (Hume 1990, 243-4). Furthermore, Weena, the only creature of the future who is given a name, in several instances is passive and incapable of saving herself (Wells 1895, 42; 72-3). The time traveller likens the Eloi to Wells’ own thoughts on degenerated animals, which is evident in his essay on ‘Zoological Retrogression’, where he comments that sea squirts (Ascidians) have degenerated into “a passive receptivity” and a domestic “idyll of contentment” from their ‘higher descent’ related to “imperial man” (Wells 1891, 160-2). The Eloi seem to have weakened as a result of their adaptation to a safe environment. Now, they could only seek away from danger in big houses

and were “mere fatted cattle, which the ant-like Morlocks preserved and preyed upon” (Wells 1895, 33; 62; 80). Whereas the Morlocks remain agentic, the Eloi are distinctly passive (Hume 1990, 240). The narrator’s representation of androgynous vegetarians is linked with domesticated animals, uncannily close but not fully human.⁷

Initially, dehumanisation is also present in the three men’s portrayal of the Herlanders. Van describes the women as “deficient in what we call ‘femininity’” (Gilman 1915, 50). Terry especially blurs words usually divided into male/female and human/animal, saying: “Of course they can’t understand a *Man’s World!* They *aren’t human* – they’re just a *pack* of Fe-Fe-Females!” (Ibid.: 68, emphasis added). The modifier ‘just’ appears to mark his and the other men’s superiority over the women. Using a quantifying word commonly associated with animals such as dogs or wolves suggests a shared inferiority between women and animals, which is a common ecofeminist criticism of male behaviour.⁸ However, this dehumanisation relates to the fact that the Herlandic women have become much more like men and, as such, are unrecognisable. The Herlanders tasked with educating the men about their world are referred to as “a regiment of old Colonels” by the narrator and the other men. In the men’s first encounter with a large Herlandic group, the women are seen “marching steadily, shoulder to shoulder” and with “nondescript clothes,” just like male soldiers in the men’s world (Gilman 1915, 16-9). This indicates that the men cannot recognise typical values, traits, and gender roles that they would otherwise project onto women:

We looked for nervousness – there was none.

For terror, perhaps – there was none.

For uneasiness, for curiosity, for excitement – and all we saw was what might have been a vigilance committee of women doctors, as cool as cucumbers. (Gilman 1915, 18)

The men are experiencing defamiliarisation. First, the women’s capabilities in soldiering and doctoring are evident, which would have presented significant

7 For further reading on Wells’ linkage of “emphatic connections to nonhuman animals” with “abnormal sexual appetites” in his *Island of Doctor Moreau* (1896) as well as in *The Time Machine*, see Quinn 2021, 64-83.

8 See Adams 2010, 180; Warren 1997, 8-13.

challenges for them to pursue as professions in the men's world.⁹ Secondly, their equal confidence and young-but-mature look are uncanny for the men, making the women difficult to single out. Van's comparison of this Herlandic group to cows and cucumbers shares traits with how non-zoologically interested people cannot decipher individual animals within a species (Gilman 1915, 18-9). Like the Eloi and Morlocks, the unfamiliarity of the Herlanders is marked by their fungibility (cf. Malinkowska 2019, 267-8; 272-4). The inhabitants of Wells' and Gilman's speculative worlds blur notions of what is human and what is not, prompting questions on humanity's singularity.

3. *Vegetarian Mirrors of 'Humaneness'*

Eventually, the time traveller's view of the Eloi is changed. They are granted some sympathy after the time traveller discovers that they are the victims of flesh-eating. Their vegetarianism distinguishes the Eloi not only from the "in-human sons of men" of the future (the Morlocks) but equally from humanity's "cannibal ancestors of three or four thousand years ago" (Wells 1895, 62). Instead of attacking the time traveller like the Morlocks do, they warm-heartedly welcome him to their group by sharing their vegetable feast. Physically, he eats with them, and linguistically, he learns how to say "to eat" in the Eloi language (Ibid.: 28). Rudimentary language about eating is reminiscent of an idea proposed by the first "evolutionary linguist," August Schleicher. In 1863, he wrote that the evolution of species and languages are under similar influences, arguing that human speech was rooted in utterances found in other animals.¹⁰ These ideas helped shape Darwin's reflections on human language in *The Descent of Man* (1871). Although human speech had "justly been considered as one of the chief distinctions between man and the lower animals" because of its complexity, now it was evidence for the fact that man "developed

9 In North America, the first female doctors already obtained their degrees in the 1850s. However, it was still an unusual profession for women at Gilman's time. Two years after Gilman's novel, in 1917, the first woman officially enlisted in the US Army. See Boyd 2013; Myers 2017.

10 Cf. Schleicher 1863. Darwin read the later English version, i.e. Schleicher 1869. On the development of the human brain in relation to language as well as Schleicher's Lamarckian stance on the progressive hierarchy of languages, see Richards 2008, 259-65.

from some lower form” (Darwin 1871, 53-62). To Darwin, human languages were found on the large spectrum of sounds in organisms, and the distinction between humans and other animals was merely the “power of connecting definite sounds with definite ideas,” which depended on “the development of the mental faculties” (Darwin 1871, 54). In his essay “Human Evolution, an Artificial Process,” Wells considered human speech “the one reality of civilisation” (Wells 1896, as cited in Parrinder 1970, 9). In his future society, linguistic capabilities seem to go hand in hand with intellectual capabilities: the Eloi have lost some of their abilities to talk, and they are considered by the time traveller to be degenerate with their “soft cooing notes” and asking questions that show an “intellectual level of one of our five-year-old children” (Wells 1895, 76). The Morlocks, though still capable of handling machines and planning to trap the time traveller, have uncanny ways of “whispering odd sounds” and making “queer laughing noise[s]” (Ibid.: 55). Seen in connection with their welcoming vegetable feast, however, the Eloi’s linguistic abilities might be the most evident manifestation of “humaneness” in 802,701 AD.

The time traveller’s relationship with Weena is the only meaningful connection in the future world. Her “friendliness” affects the time traveller “exactly as a child’s might have done” (Ibid.: 42). However “great [the Eloi’s] intellectual degradation,” the affection of Weena is too human “not to claim [his] sympathy” (Ibid.: 62). This is further underlined by the time traveller’s journalist friend in the epilogue. He sees the white flowers given to the time traveller by Weena and is comforted that “gratitude and a mutual tenderness still lived on in the heart of man” (Ibid.: 91). Here, we see the ambiguity of the Eloi: they resemble animals but show compassionate ‘human’ behaviour. This is echoed in the time traveller’s killing of a Morlock, which has been influenced by his sympathy towards the Eloi:

Very *inhuman*, you may think, to want to go killing one’s own descendants! But it was impossible, somehow, to *feel any humanity in the things*. Only my disinclination to leave Weena, and a persuasion that if I began to slake my thirst for murder my Time Machine might suffer, restrained me. (Ibid.: 67, emphasis added)

Having to protect Weena by killing another human descendant, the time traveller is prompted to reflect on his old sense of humanity. Recalling his speculation at the statue of the sphinx, the time traveller has become precisely what he dreaded: “I might seem some old-world savage animal, only the more dreadful

and disgusting for our common likeness – a foul creature to be incontinently slain” (Ibid.: 22). The vegetarianism of the Eloi prompts a reflection of the less “humane” side of the time traveller’s existence and actions. Wells thus inverts the conclusion in his “Zoological Retrogression,” where he asserts that the “Coming Beast must certainly be reckoned in any anticipatory calculation regarding the Coming Man” (Wells 1891, 168). The “inhuman” aggression of slaying other organisms is as present in the visitor from the late nineteenth century as in the people of the future – despite considering himself the most civilised. Upon his arrival back in the past, the time traveller must first change his “disordered” look to be presentable to his guests; after that, he insists that he will not speak about his journey to the future until he gets “some peptone into [his] arteries,” exclaiming “[w]hat a treat it is to stick a fork into meat again!” (Wells 1895, 14-5). This reveals the superficiality of what Victorians considered civilised standards.

Like the part-humanisation of Weena and the rest of the Eloi, the three men’s view of the Herland women changes for the better. This is also dependent on the men “learn[ing] the language” of the women (Gilman 1915, 24). It “was not hard to speak, smooth, and pleasant to the ear” and had “an absolutely phonetic system, the whole thing was as scientific as Esperanto yet bore all the marks of an old and rich civilization” (Ibid.: 7). The softness of the Herlandic language sparks the same type of sympathy as the Eloi language. However, its richness also signifies the women’s ‘higher’ degree of civilisation (the “refinement of living” characteristic of “humaneness” in Howard Williams’ vegetarian anthology). Eventually, Van admits that

they certainly presented a higher level of active intelligence, and of behaviour, than [sic] we had so far really grasped. [...] We were more and more impressed that all this gentle breeding [of the women] was breeding; that they were born to it, reared in it, that it was as natural and universal with them as the gentleness of doves or the alleged wisdom of serpents (Ibid.: 66-7).

The two animals mentioned in these lines bear Christian connotations: the dove is associated with “gentleness and harmlessness,” and the serpent represents knowledge and guile (OED Online 2022). The women thus seem to transcend the dichotomies of passive/active, human/animal, and masculine/feminine (Malinkowska 2019, 274). Their “humaneness” is refined to the highest degree. In contrast to the Eloi, who have become frail, these ‘ultra-women’ have almost wholly mastered Nature through the selective breeding of plants, animals, and even themselves (Gilman 1915, 49, 66-8). This again refers to the

solution proposed by the women to overcome the Malthusian population trap, which involved disposing of the ‘inefficient’ elements in Nature. Indeed, upon seeing the carefully cultivated forests of Herland – free of dead branches or parasites – the males exclaim: “Call this a forest? It’s a truck farm!” (Ibid.: 11).

This way of breeding economically and morally valuable organic life reflects notions of scientific, social, and technological progress common to Gilman’s day and age, and it presents a vision of a higher existence that excludes the “lowest types” of life from the men’s world (Ibid.: 70). Such words carry connotations of eugenics, which is a topic that is even more pronounced in *Herland’s* sequel, *With Her in Ourland* (1916).¹¹ Ecofeminist critics such as Amanda Graham have compared domination over Nature to chauvinist behaviour, i.e. upholding systems of oppression (Graham 1998, 122-3). Gilman promotes egalitarian values associated with the progress of species, a common feature in much literature before the First World War and in feminist *fin-de-siècle* literature (Rose 1997, 8-9). Gilman’s writing supports Richardson’s claim that a vegetarian lifestyle can sometimes be seen to strengthen the idea of human exceptionalism, despite the female characters in the story sharing similarities with animals and being subject to the same processes of “breeding” as non-humans (cf. Richardson 2019, 128).

In many instances, the women’s similarity to animals prompts contemplations on empathy and “humaneness” which align with the ideas presented in Williams’ vegetarian anthology. In a dialogue between Van and his Herlandic mentors, the responses of the vegetarian women to the practices of milk production serve as an indirect critique of the men’s perspective on what constitutes ethical behaviour:

‘The farmer milks the cow,’ I said, and sketched a milk pail, the stool, and in pantomime showed the man milking. ‘Then it is carried to the city and distributed by milkmen – everybody has it at the door in the morning.’

‘Has the cow no child?’ asked Somel earnestly.

‘Oh, yes, a calf, that is.’

‘Is there milk for the calf and you, too?’

It took some time to make clear to those three sweet-faced women the process which robs the cow of her calf, and the calf of its true food; and the talk led us into a further discussion of the meat business. They heard it out, looking very white, and presently begged to be excused. (Gilman 1915, 41)

11 See Gilman 1916, 160-1. Cf. Malinowska 2019, 273-5; Weinbaum 2001, 295.

The passage offers a satirical commentary on commonplace agricultural practices. Van, a sociologist educated in America and therefore representative of ‘old-world’ societal norms, plays the role of a farmer milking a cow in pantomime. Upon being questioned by the women, the farmer is exposed as a ‘robber’ of cow children. The scene highlights the absurdity of the milking situation and draws attention to the inhumane treatment of cows. (A cow’s reproductive rights continue to play a role in vegan rhetoric today).¹² The women’s rejection of milk consumption, which stems from their empathetic identification with the cow’s maternal role, reveals the shared normative attitudes towards animal and human mothers alike. This is especially the case where “a sort of Maternal Pantheism” dictates morals, highlighting the sanctity of motherhood across species (Gilman 1915, 51). The Herlander’s disgust for animal cruelty makes the travellers confront the values of their patriarchal world.

The fact that the men’s love interests Ellador, Celis, and Alima ‘match’ their various temperaments suggests that the men are confronted with people who, in keeping with the utopian style of Gilman’s work, are their betters. All three women work as caretakers of the Herland garden, and the men’s initial jobs mirror the women’s work (Ibid.: 106). The women teach the men to work as part of the Herland culture, with careful cultivation of Nature to meet the needs of the population. Mirroring their female counterparts, the men embody Gilman’s feminist ideals of work, sustenance, and social structure that were unfamiliar to them before.

Terry, the most chauvinistic of the men and the least willing to adapt himself to Herland (not liking the lifestyle nor capable of much self-reflection), becomes just as dehumanised as he had perceived the Herland women to be. When Van tries to make sense of how the Herlandic women would feel entering into marriage, taking time to consider the fact that all they had ever known was the society in which they were never bound to the obligations or affections of just one person, he compares it to a male human trying to set up a household with a lady angel “accustomed to fulfilling divine missions all over interstellar space” (Ibid.: 105). Terry declares his preference for women not to hold a superior role to men (Ibid.: 106). Disgruntled and disappointed with his marriage to Alima, who has her own ideas of what marriage would entail for them, he finally employs “sheer *brute* force, in all the pride and passion of his

¹² See Francione 2016; Butler 2021.

intense masculinity, [...] to master this woman” (Ibid.: 113, emphasis added). Terry becomes dehumanised in the same bestial manner as the Morlocks in *The Time Machine*. Like a wild animal, he is “tied hand and foot,” anaesthetised, subjected to a trial before the local Over Mother, and thereafter kept “under guard [...] all the time, known as unsafe” (Ibid.: 113-4). This is exactly what he had promised would not happen upon his first encounter with his Herlandic mentors. Saying that he preferred not to fight the women, he argued to remain independent: “I’m not going to be – herded in – as if *we were in a cattle chute*” (Ibid.: 19, emphasis added). Terry’s descent into unwilling subjugation is ironic, as he had perceived the Herlandic women as anything but human. For his bestial act of violence, he is seen as a disgrace not only in the eyes of the Herland women but also the other men.

Herland and *The Time Machine* thus come to portray two different societies that conform to the vegetarian diet because of their authors’ interpretations of scientific and political streams of thought in the late nineteenth and early twentieth centuries. The vegetarian movement propagated itself through philosophical, scientific, and sociological considerations of human ethics and human relations to the rest of the organic world. These ideas are reflected in the fictional narratives, which combine social-scientific speculation with prophetic qualities. Ultimately, Gilman and Wells employ vegetarianism as a tool to question fundamental notions of human identity and humane behaviour. The discourses of the natural sciences during this time made the dichotomies between humans and animals appear less and less distinct. ‘Old world’ behaviour is confronted with vegetarian “humaneness” towards humans and animals in the speculative worlds. As exemplified by the time traveller and the three visiting men in *Herland*, vegetarians can make people question their conventional sense of humanity.

Bibliography

- Adams, Carol J. 2010. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum.
- Animal Outlook. 2017. "Seven Signs That The Future Is Vegan." Uploaded 30 January 2017. <https://animaloutlook.org/7-signs-future-is-vegan/> (accessed 13/02/2022).
- Boyd, Julia. 2013. *The Excellent Doctor Blackwell: The Life of the First Woman Physician*. London: Thistle Publishing.
- Butler, Justine. 2021. "Are You a Feminist Who Drinks Dairy? This Is Why You Need to Quit." *Vegan Food & Living*. Uploaded 12 February 2021. <https://www.veganfoodandliving.com/features/dairy-and-femism-why-milk-is-feminist-issue/> (accessed 28/11/2022).
- Cole, Margaret. 1974. "H.G. Wells and the Fabian Society." In *Edwardian Radicalism, 1900-1914: Some Aspects of British Radicalism*, edited by Andres J. A. Morris, 97-114. London/Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Darwin, Charles. 1859. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or, the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray.
- Darwin, Charles. 1871. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London: John Murray.
- Davis, Cynthia. 2010. *Charlotte Perkins Gilman: A Biography*. Stanford: Stanford University Press.
- Duthie, Sky. 2019. "The Roots of Reform: Vegetarianism and the British Left, c.1790-1900." PhD diss., University of York.
- Fiddes, Nick, 1992. *Meat: A Natural Symbol*. London: Routledge.
- Francione, Gary L. 2016. "A Plea to Feminists Who Are Vegetarian but Who Still Consume Dairy or Eggs." *The Abolitionist Approach*. Uploaded 7 September 2016. <https://www.abolitionistapproach.com/plea-feminists-vegetarian-still-consume-dairy-eggs/> (accessed 28/11/2022).

- Gilman, Charlotte Perkins. 1900. *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. London: G. P. Putnam's Sons.
- Gilman, Charlotte Perkins. 1998 (1915). *Herland*. New York: Dover Publications.
- Gilman, Charlotte Perkins. 1997 (1916). *With Her in Ourland: Sequel to Herland*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Graham, Amanda. 1998. "Herland: Definitive Ecofeminist Fiction?" In *A Very Different Story: Studies on the Fiction of Charlotte Perkins Gilman*, edited by Val Gough and Jill Rud, 115-28. Liverpool: Liverpool University Press.
- Gregory, James. 2007. *Of Victorians and Vegetarians: The Vegetarian Movement in Nineteenth-Century Britain*. London: Tauris.
- Haeckel, Ernst. 1868. *Natürliche Schöpfungsgeschichte: Gemeinverständliche Wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen*, 1st ed. Berlin: Georg Reimer.
- Hume, Kathryn. 1990. "Eat or Be Eaten: H.G. Wells's 'Time Machine'." *Philological Quarterly* 69, no.2: 233-51.
- Huxley, Thomas Henry. 1863. *Evidence as to Man's Place in Nature*. <https://www.gutenberg.org/files/2931/2931-h/2931-h.htm> (accessed 01/11/2022).
- Lee, Michael P. 2010. "Reading Meat in H.G. Wells." *Studies in the Novel* 42, no.3: 249-68.
- Levitt, Tom. 2020. "'Embarrassing': Denmark Forced to U-Turn on Meat Ban for State Canteens." *The Guardian*, 3 November, 2020. <<https://www.theguardian.com/environment/2020/nov/03/embarrassing-denmark-forced-to-u-turn-on-meat-ban-for-state-canteens>> (accessed 27/02/2022).
- Macrae, Donald Gunn. 2019. "Thomas Malthus." In *Encyclopædia Britannica*. Last modified 27 September 2022. <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Malthus> (accessed 19/12/2022).
- Malinkowska, Agnes. 2019. "Charlotte Perkins Gilman's Fungal Female Animal: Evolution, Efficiency, and the Reproductive Body." *Modernism/modernity* 26, no.2: 267-88.

Myers, Jessica. 2017. "Celebrating the First Enlisted Woman." *U.S. Department of Defense*. Uploaded 22 March 2017. <https://www.defense.gov/News/News-Stories/Article/Article/1127379/celebrating-the-first-enlisted-women/> (accessed 03/03/2023).

OED Online. 2022. "dove, n." & "serpent, n." *Oxford University Press*. Accessed 01 April 2022. www.oed.com/view/Entry/57148; www.oed.com/view/Entry/176538.

Pal, George (dir.). 1960. *The Time Machine*.

Parrinder, Patrick. 1970. *H.G. Wells*. Edinburgh: Oliver and Boyd.

Parrinder, Patrick. 1995a. "From Mary Shelley to *The War of the Worlds*: The Thames Valley Catastrophe." In *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, edited by David Seed, 58-74. Liverpool: Liverpool University Press.

Parrinder, Patrick. 1995b. *Shadows of the Future: H.G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*. Syracuse: Syracuse University Press.

Quinn, Emelia. 2021. *Reading Veganism: The Monstrous Vegan, 1818 to the Present*. Oxford: Oxford University Press.

Richards, Robert J. 2008. *The Tragic Sense of Life: Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*. Chicago: University of Chicago Press.

Richardson, Elsa. 2019. "Man Is Not a Meat-Eating Animal: Vegetarians and Evolution in Late-Victorian Britain." *Victorian Review* 45, no. 1: 117-34.

Rose, Anita. 1997. "Elizabeth Burgoyne Corbett's *New Amazonia*: Gender Equity, Science, Utopia." *English Literature in Transition, 1880-1920* 40, no. 1: 6-20.

Schleicher, August. 1863. *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft – offenes Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Haeckel*. Weimar: H. Boehlau.

Schleicher, August. 1869. *Darwinism tested by the Science of Language*. Translated by Alexander V. W. Bikkers. London: J. C. Hotten.

Secord, A. 1994. "Science in the Pub: Artisan Botanists in Early Nineteenth-Century Lancashire." *History of Science* 32: 269-315.

- Shprintzen, Adam D. 2013. *The Vegetarian Crusade: The Rise of an American Reform Movement, 1817-1921*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Spencer, Colin. 1995. *The Heretic's Feast: A History of Vegetarianism*. Hanover: University Press of New England.
- Spiegel, Simon. 2008. "Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory." *Science Fiction Studies* 35, no.3: 369-85.
- van Hullebusch, Ineke. 2019. "TEDxUHasselt: Why The Future Will Be Vegan." YouTube. Uploaded 9 May 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=OoGrxxe9Q68> (accessed 13/02/2022).
- Vegetarian Society. n.d. "Why Go Veggie." Accessed 14 December 2022. <https://www.vegsoc.org/info-hub/why-go-veggie/>.
- Warren, Karen J. 1997. "Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective." In *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, edited by Karen J. Warren, 3-20. Bloomington: Indiana University Press.
- Weinbaum, Alys Eve. 2001. "Writing Feminist Genealogy: Charlotte Perkins Gilman, Racial Nationalism, and the Reproduction of Maternalist Feminism." *Feminist Studies* 27, no.2: 271-302.
- Wells, H.G. [1891] 1975. "Zoological Retrogression." In *Early Writings in Science and Science Fictions*, edited by Robert M. Philmus and David Y. Hughes, 158-68. Los Angeles: University of California Press.
- Wells, H.G. [1895] 2005. *The Time Machine*. London: Penguin Books.
- Williams, Howard. 1883. *The Ethics of Diet: A Catena of Authorities Deprecatory of the Practice of Flesh Eating*. London: F. Pitman.
- Williams, Raymond. 1978. "Utopia and Science Fiction." *Science Fiction Studies* 5, no.3: 203-14.

Isabella Maria Engberg is a PhD candidate in Comparative Literature at the University of Aberdeen. She is interested in the intersection between literature and science as well as the environmental humanities, particularly fascinated by the ways in which literary works from the nineteenth century have left their marks on our conceptions of the environment, ecology, and the sciences in general. Her doctoral dissertation investigates the environmental imagination in scientific travel narratives from the nineteenth century (Alexander von Humboldt, Charles Darwin, and Ernst Haeckel), examining the relationship between the authors' scientific output and their journey encounters.

Chiara Patrizi

Alma Mater Studiorum Università di Bologna / Università degli Studi
di Trieste / Università Ca' Foscari Venezia

Breathing and Mourning Underwater: A Black Journey
Towards Identity in *The Deep*

Abstract

Afrofuturism has provided new means of reappropriation and subversion of white dominant discourses regarding society, history, and temporality. My essay examines how Rivers Solomon's 2019 *The Deep* deals with what Michelle M. Wright defines as "Epiphenomenal time" – which moves outward and forward, contrary to the bi-dimensionality of white narratives, which "erases" the experiences of the Other. Inspired by an experimental hip-hop song by clipping. (inspired, too, in turn, by electronic duo Drexciya), Solomon's novella narrates of an underwater civilization started by the descendants of the pregnant enslaved women who were thrown overboard from slave ships. By creating an imaginary world and an imaginary journey through the Black Atlantic and through different media and forms of storytelling, Drexciya, clipping., and Solomon work with and within Epiphenomenal time as a way to engage representations of blackness in the diaspora that do not depend on white-imposed linear narratives to define themselves.

1. *Introduction: Afrofuturist present(s)*

If black subjects, those who suffered the consequences of the Slave Trade, are to be considered, in Toni Morrison's words, the first moderns, because they "had to deal with 'post-modern' problems in the nineteenth century and earlier. These things had to be addressed by black people a long time ago" (Gilroy 1993b, 178), then the Black Atlantic might indeed be the cradle of (post) modernity – albeit disturbingly. Morrison's statement opens to unsettling yet necessary re-readings of modernity as a journey of the marginalized, a perspective that has been also shared by Kalí Tal, who contends that, "the struggle of

African-Americans is precisely the struggle to integrate identity and multiplicity, and the culture(s) of African-Americans can surely be understood as perfect models of the ‘postmodern’ condition, except that they predate postmodernism by hundreds of years, and thus contradict the notion that the absence of the (illusion of) unitary self is something new” (Tal 1996). At least since Du Bois’s “double consciousness,” (Du Bois 2015 [1903]; Womack 2013, 117-29) but perhaps even before, Black art and literature have been depicting such struggle with inventiveness, through experimental stylistic choices and groundbreaking philosophical and cultural aesthetics. In the last decades, this peculiar way of experimenting has found a fertile environment within sci-fi and the Afrofuturist movement. Although Afrofuturism still proves difficult to define – given the fact that it encompasses modes of aesthetic production, genres, political and social stances – it can be better understood if interpreted “as a moment and as a movement” (Lavender 2019, 1). Indeed, since Mark Dery coined the term in the 1990s (Dery 1994, 180-182), Afrofuturism has often explored the real and metaphorical journeys that merge and enter in conversation with each other in the Black Atlantic – and beyond – through different forms of storytelling and art production, from music to visual arts to literature.

Within the realm of literature, Rivers Solomon’s 2019 novella, *The Deep*, takes these intellectual and artistic exchanges one step further, since the story of the *wajinru*, the water-breathing merfolk descendent of the pregnant enslaved women who died after being thrown in the ocean from the slave ships, is born out of a collective effort. That is, *The Deep* constitutes the latest artistic step of an Afrofuturist journey – or a “game of artistic Telephone” (clipping. 2019, 157) – through the Black Atlantic initiated by Detroit-based electronic duo Drexciya and continued, among others, by LA experimental hip hop group clipping. and now by Solomon.

In the liner notes of their 1997 compilation album *The Quest*, Drexciya retraced the experience of the Middle Passage through the creation of a science-fictional historiography, inspired both by Paul Gilroy’s *Black Atlantic* (1993) and by African folklore, the Mami Wata in particular (Womack 2013, 70; 86-7):

Could it be possible for humans to breathe underwater? A fetus in its mother’s womb is certainly alive in an aquatic environment.

During the greatest Holocaust the world has ever known, pregnant America-bound African slaves were thrown overboard by the thousands during labor for being sick and disruptive cargo. Is it possible that they could have given birth at sea to babies that never needed air?

[...]

Are Drexciyans water-breathing, aquatically mutated descendants of those unfortunate victims of human greed? Have they been spared by God to teach us or terrorize us? Did they migrate from the Gulf of Mexico to the Mississippi river basin and on to the Great Lakes of Michigan?

Do they walk among us? Are they more advanced than us and why do they make their strange music?

What is their quest?

These are many of the questions that you don't know and never will.

The end of one thing... and the beginning of another.

Out - The Unknown Writer. (Drexciya 1997)

Drexciya's universe has crossed media and narrative forms to become, like any proper mythology (Eshun 2003, 300-1), a collective endeavor involving various songwriters and storytellers, as well as visual artists and painters, such as Abdul Qadim Haqq and Ellen Gallagher.¹ The result is a multifaceted work of art that belongs to a community rather than to a single artist. One of its most interesting metamorphoses was with clipping., who wrote the song "The Deep" for the #623 episode of *This American Life*, "We Are in the Future" (2017), dedicated to Afrofuturism, and who passed it on to writer Rivers Solomon, who turned into a novella that is explicitly "honoring a legacy of art that already exists" (Philpott 2019). With *The Deep*, Solomon acknowledges faer work as necessarily connected to and shaped by the others – in the past, in the present, and perhaps in the future. Nonetheless, the author manages to craft a story that enters the 21st century bringing black experience out of the depths of the ocean, giving it a voice to narrate its own (hi)story not from a marginalized position. In fear novella, embodied black history is not portrayed as the surfacing of something "undead" and hopelessly haunted by the past, but ultimately as the emergence of new life. In this process, remembering and forgetting find their balance and contribute to the representation of blackness today in a powerful way, reclaiming the past as an ally and not as a ghost to be feared or chased away. Particularly effective in this respect is

1 Abdul Qadim Haqq is the visual artist and illustrator who created the album covers of Drexciya's records; with Dai Satō, Haqq has recently authored a graphic novel titled *The Book of Drexciya, Vol. 1 & 2* (2020-2021). Artist Ellen Gallagher has explicitly declared that her work, in particular the painting series *Watery Ecstatic*, has been inspired by Drexciya's mythology (Gallagher 2011 [2005]).

Solomon's choice of focusing the narration not only on the exploration of the bottom of the ocean but, especially, of the shallow waters, as the meeting point of land and sea, both geographically and metaphorically. Furthermore, even if faer writing speaks from/to/of the same communal experience envisioned by both Drexciya and clipping., the novella departs from their lyrics and music in articulating the narration around one character in particular, Yetu, the historian. As clipping. recall, the group's usual lyric-composition process resembles a "Passover Seder" (clipping. 2019, 161)² and now, thanks to Solomon, "[they]'ve learned who is burdened with this ritual of remembering and retelling. Rivers has given [them] Yetu, and in so doing, shown [them] something that [their] song elided: the immediate and visceral pain inherent in passing down past trauma" (Ibid.: 161).

My essay argues that, contrary to what might initially be surmised by looking at its title and content, what *The Deep* is actually re-presenting is a journey through liminal encounters between spaces and temporalities. Such journey starts from a real *and* symbolic fall into the darkest depths of the Atlantic Ocean but eventually develops along the surface, where the encounter with "the Other" takes on perhaps unexpected significance. In doing so, *The Deep* places its story within what Michelle M. Wright has termed "Epiphenomenal time" (2015), a conception of temporality that subverts the standardized and Western-imposed chronological approach to time to reclaim the centrality of the experience of the marginalized communities within the Black Atlantic epistemology.

2 The Passover, or Pesach, Seder is a Jewish ritual. Seder literally means "order," a term which usually describes the ceremonial meal and retelling of the Exodus through songs, readings, and rituals – a ceremony that involve every member of the family, old and young. The three fundamental patterns of the seder are the family, the individual, and the nation. The national pattern of the seder symbolizes the first step toward the final redemption from slavery and the formation of the Jewish nation, while on the individual level, every participant contributes by feels as though they were among those who left Egypt. Interestingly but not surprisingly, the Exodus represents a key moment of identification also for the African American community, as many old and new artworks testify like, for instance, spirituals such as "Go Down Moses," scholarly works like W.E. B. Du Bois's *The Souls of Black Folk* (1903), as well as literary masterpieces such as Ralph Ellison's *Invisible Man* (1951) or, more recently, theater/movie productions like Antoinette Nwandu's play *Pass Over* (2018). For a more detailed examination of the influence of the Book of Exodus on African American experience see Kling 2004.

2. “*What does it mean to be born from the dead?*”

The Deep starts with a near-death experience at the bottom of the ocean, throwing readers in a dark realm, a dimension they are unprepared to meet – disoriented, lost, somehow much like the protagonist, Yetu, but ultimately differently. Yetu is seen bleeding, both physically and psychologically, equally hurt in her flesh and mind. She has just survived an encounter with the sharks in extremely unsafe waters, a danger she consciously put herself in, desperately trying to survive yet another type of destructive encounter, that with the remembering of the history of her entire people, the merfolk wajinru: “‘It was like dreaming,’ said Yetu, throat raw. She’d been weeping for days, lost in a remembering of one of the first wajinru” (Solomon 2019a, 1). These very first lines provide the initial clues on the type of journey the novella is about to explore: as the use of gerunds and of words related to suffering and remembrance aptly introduces, Yetu’s will be a peregrination through embodied memory, history, and pain, to find a stronger sense of community and hope nonetheless. Traumatic past will then be understood not only as a burden to be endured or as a memorial but as an experience to be internalized and shared, as a knowledge that can affect change, in order to go beyond mere survival.

Not surprisingly, therefore, even if the novella does not start ‘at the beginning’ of either Yetu’s or the wajinru’s story, as de Bruin-Molé has noted, “[i]n *The Deep*, there are multiple beginnings, from the memories of different historians of the *wajinru* people, and each is similarly grim” (2021, 4). Clearly, there is no mythical, idyllic past to retrieve or to long for nostalgically, as the first wajinru knew all too well. Instead, the past is understood as something unbearably painful but still necessary to the community’s consciousness, so that the task of carrying the burden of the single stories that form the collective history of the merfolk is assigned to one of them, the historian, who temporarily gives it back to all the others during the yearly ceremony of the “the Remembrance,” in which they all learn about where they come from and are guided through a sorrowful yet precious journey through time by the historian, in order to reinforce their bond as a people. Since “During the Remembrance mind left body [...] the wajinru people would be entranced by the History” (Solomon 2019a, 19-20) and not in control of their actions, they would first build a mud sphere to protect themselves as well as the ocean,

which they call “the womb,” a clear reference to the actual wombs they all come from and which symbolize a state of suspension between life and death.

Both Solomon and fear characters appear to be working with what writer Ishmael Reed has described as “necromancy,” that is, an approach to history in which the past is used to read and interpret the present and “to prophesize about the future” (1995, 51). Reed explains that necromancers are those who “go back into the past and get some metaphor from the past to explain the present or the future. [...] Necromancers used to lie *in the guts of the dead* or in tombs to receive visions of the future. That is prophecy. The black writers lie in the guts of old America, making readings about the future” (1995, 16; emphasis mine). This is precisely what Yetu, and the other wajinru with her, are going to learn: that the past should be used both to interpret the present *and* to imagine the future, so that the present is not solely a locus of remembrance but of agency, an act that is especially compelling “in a country where Americans assimilate corpses in their daily comings and goings” (Rankine 2015). In *The Deep*, the wajinru are literally born out of the dead bodies of the enslaved women thrown off from the ships which were crossing the Atlantic to reach the plantations of North America, an uncanny awareness that makes the historian wonder: “What does it mean to be born of the dead? What does it mean to begin? First, gray, murky darkness. First Solitude. Each of us is the only one of our kind, for we are spread apart and know not of one another’s existence” (Solomon 2019a, 42). At first, not all wajinru survived the apparently impossible birth underwater, but those who did, helped by the whales, their “second mothers” (Ibid.) were born free. The merfolk has built a peaceful community, and they live safe in the deep waters being at the top their ecosystem’s food chain. They have never reached America – the US South, the plantations – they have never experienced enslavement directly. However, they are also aware that they are supposed to stay away from and fear shallow waters, where encounters with the (white) “two-legs” might occur and turn into bloody wars, given the humans disregard for and ruthlessness toward the ocean and those who live inside it. Such blurred awareness becomes clearer during the Remembrance, when the historian shares with them the scattered and painful pieces of a past of enslavement, torture, and unmerciful death turned into a loving and caring present, step by step, over many generations of wajinru. The only bright encounter with a surface dweller is with Waj, a human they save and befriend and who, in turn, gifts them with a language to name themselves, and the world. The Remembrance brings about an

extreme manifestation of a duboisian double-consciousness (Eshun 2003, 298; Nelson 2002, 3-4), when the wajinru discover again that they are actually related to the two-legs: “It was too strange to carry both truths at once: the aliveness of their own bodies, and the deadness of the two-legs corpses. The conflict split their minds in half, threatened their own bodies” (Ibid.: 37), but they survive because the historian is there with them. When ceremony is over, only Yetu is left to remember, to be haunted by those past horrors as if they were present, as a belated witness of a never-ending trauma (Caruth 1995, 17-8, 157-8; 1996, 8) that no one has prepared her to process, as she recalls, “She’d discovered the History on her own, through out-of-order scraps and pieces. Silver slicing through her” (Solomon 2019a, 28).

Just like the dying bodies of the enslaved women painfully carried the future by carrying the bodies of the first wajinru, half-human half-fish creatures, so the burden of the past is so overwhelming for Yetu that she often feels like less than a living being, like “a cracked vessel” (Solomon 2019, 39) for the history of her people: “her own self had been scooped out when she was a child of fourteen years to make room for ancestors, leaving her empty and wandering and ravenous” (8). Her condition reflects Habiba Ibrahim’s speculation on how “black female age has taken on an archival function through abusive and liberating presumptions about who is likely to survive. [...] [T]he black female body – old, young, neither, both – is a site of speculative historiography, of epistemic renewal and preservation. She manifests an unfulfillable desire to make direct contact with the past. Thus, she turns our attention to the Ocean” (Ibrahim 2021, 87). In the novella, this archival function is represented by the metaphor of the vessel, which is both in connection and in contrast with that of the womb, as enclosed spaces of care and relics at the same time, preserving memories and bodies to carry them through the present. Yetu’s age is indicative of a fundamental dichotomy in this respect, since her young body, deprived of its personal memories to leave space for the ancient collective History, can be perceived as “the embodied remains of what no longer exists, and yet what brings us in closer proximity to what is now absent” (Ibid.: 107).

In what might seem a paradoxical choice, to the first wajinru forgetting a traumatic past – of enslavement, of drowning, of death – was a vital effort to be pursued, necessary to the survival of their community; and yet that same past was regarded as equally necessary to ensure that the wajinru perceived themselves as a community with a shared history, rather than separated individuals.

That would have destroyed them as much as being haunted by the History every moment. And that was the reason why the role of the historian was so important. Yetu, however, is not like the historians who preceded her. At the very least, she is a reluctant leader, one who perceives her role as a curse rather than a gift, as her cold words at the beginning of the Remembrance unequivocally show: “‘You are a blessing,’ said Nnenyo. ‘I am what is required,’ [Yetu] said, no warmth left in her even for Nnenyo. Everything tense, she just wanted this whole thing to be over. Fine. Let the Remembrance begin right here right now, for all she cared, womb or not womb” (26).

As the recurrent image of the cracked vessel, or “a vessel of [...] ugliness” (100) shows, being chosen to become the historian is something that has deprived her of her youth, dreams, and agency when she was still eager to find her own place in the ocean and within her community. And yet she could not refuse: the survival of all her people depended on her becoming the carrier of the past. When looking at US history, that same role has often weighted on black artists too, since it was often regarded as necessary that their work fulfilled a specific kind political and historical function with regard to the African American past. In a continuous negotiation between individual self and community, personal and public, center and margin, they fulfilled this role by providing an alternative historiography whose main feature is its non-linearity. According to such paradigm, black experience configures itself as an unconventional voyage, in which diverse moments and experiences intersect and at times overlap – not necessarily chronologically or vertically organized – and tend to revolve around the Black Atlantic and the Middle Passage. When it comes to defining blackness in the present, this can be both a powerful means of connection and a problematic framework, liable to exclude certain experiences and subjects; however, as Afrofuturism also shows, black artists and scholars have once again taken on the challenge of finding means of expressions that can include the different subjectivities that participate in depicting black identity now.

The Middle Passage in particular, as Michelle M. Wright contends, provides an epistemology and a historiography that is both suitable to a linear, progress narrative but, at the same time forces scholar to acknowledge the limitations of such narrative, calling for the need to combine vertical and horizontal narrative/historical frames in order to truly acknowledge the complexity of black identities through time (Wright 2015, 25-6). Wright’s “Epiphenomenal time” defines precisely this dimension, “the ‘now’ through which the past, present,

and future are always interpreted [... and which] denotes the current moment, a moment that is *not* directly borne out of another (i.e. causally created)” (4), thus representing an invaluable tool for a more inclusive understanding of blackness, which goes beyond the simple localization in time of blackness offered by a linear progress narrative to call the attention on how the now mediates and is mediated by the past. Ultimately, the notion of Epiphenomenal time both summons and defies the Middle Passage epistemology, to put forth a narration of blackness that is not subject to white-imposed modes of interpretation.

Similarly, Solomon’s work both dialogues with and challenges that same epistemology thanks to the stylistic and thematic elements fae introduces into the previously mentioned “game of artistic Telephone.” Not only faer story includes a female, first-person narrator, in fact, but *The Deep* also presents the wajinru as hermaphrodites, thus picturing black, non-male subjects as endowed with fundamental agency within the bigger narrative of the Black Atlantic, rather than being just passive recipients and/or victims of the events (Wright 2015, 52-4; 82-9; 164-6). Moreover, the fact that they are the descendants of those enslaved people who have never reached America places them on a timeline that is both tied to and divergent from the one usually identified with the Middle Passage. Being hermaphrodite, half-human and half-fish creatures whose blackness has been affected by slavery but whose present departs from the traditional timeline of the Black Atlantic, the wajinru embody, with their very presence, a symbolic and cultural threshold. They exist *in limine* between ‘human’ and ‘other,’ they carry both in their genes, and thus help redefine the boundaries between the two, to the point that they might also be defined as post-human – and not only because of their bodily appearance. Indeed, their very existence confronts readers with the need to rethink their assumptions and preconceptions regarding identification and othering, as processes and as instruments of power, with regard to the forced de-humanization that black bodies have endured and that black artists have confronted and fiercely rejected (Weheliye 2002, 26).

Moreover, Yetu’s role as historian, combined with her young age, allows her to deal with Epiphenomenal time, to embody it in some way: her struggle to come into being in the present, to exist “now,” at last, and not as an unnatural relic of the past, can be understood as a reclaim of the “current moment” (Wright 2015, 4). This might appear as a paradox, given that the term “historian” qualifies her as one who masters chronological time, and she does, but she also departs from it by “understand[ing] one spacetime: the moment of

the now, through which we imagine the past and also move into future possibilities (walking, thinking, talking)” (Ibid.: 145), a moment that is therefore able to welcome the intersections of all the other spacetimes that fall under the denomination of blackness, without forcing them into a linear timeline. Such constriction risked to be fatal for her as the historian and as an individual, since “Rather than capturing the full multidimensionality of Blackness, linear spacetime generates paradoxes that manifest through failed interpellation, or qualitative collapse, which can create an either/or Blackness according to which one must choose one interpretation over the other to reposition Blackness in that linear spacetime” (Ibid. 146). What first sparks her journey is precisely a qualitative collapse with regard to her identity which could not be contained within the restricted boundaries of the linear timeline she – the historian – was supposed to conduct like a perfectly harmonized orchestra of rememberings. As her thoughts suggest, “History was everything. Yetu knew that. But it wasn’t kind” (Solomon 2019a, 96), Yetu appears to be aware that “[t]o historicize an identity within a linear progress narrative provides ‘order,’ [...], origin, direction, and stability – but linear spacetime also complicates or even limits the historical fluidity of such an identity” (Wright 2015, 146), and this initially unconscious awareness may be the driving force that first draws her to swim upward, towards the shallow waters.

If, according to Wright, Epiphenomenal time needs chronological time first in order to be used profitably (2015, 14; 145), it is true that Yetu does certainly share a linear timeline with her fellow wajinru; but she also rejects it and, albeit still unconsciously, seeks to expand it when swimming away to look for shelter on the surface. Here, she meets stories and temporalities that intersects with hers, creatures who “in the contemporary moment, perceive and perform themselves as Black but do not share that linear timeline” (Ibid.: 14). When a starving Yetu finally reaches the surface, there she finds a “new world” to explore, a dimension she had traveled and experienced only as the historian and that now surrounds her: burning bright, “just water and sky” (Solomon 2019a, 70), unknown yet familiar like an eerie remembering, a déjà-vu difficult to understand, as she ponders when observing the landscape: “The vastness of the ocean looked so different from above, so much less comprehensible. Its murky blue waters were a dark veil separating her from her people. Cut off from them, she had trouble making sense of who she was. Without them, she seemed nothing more than a strange fish, alone. Absent the rememberings, who was she but

a woman cast away?” (Ibid.: 77). Removed from her homeland and, more importantly, for her people’s linear timeline, she is not yet aware that her journey will take her to truly become the “single individual [that is interpellated] as the point at which many collective identities intersect” (Wright 2015, 30).

She soon meets a group of surface dwellers, the notorious two-legs who, surprisingly, do not mean any harm and seem more interested and surprised by the fact that Yetu breathes and speaks, meaning that she looks less like a monster and more like a human (Solomon 2019a, 79-80). But it is a woman, Oori, who takes care of her, bringing fish so that Yetu does not starve. Apparently, Oori does so out of some sort of ethical duty and nothing more: when Yetu thanks her for the food, the woman hastily responds, “What should I have done instead? Not provide what is necessary? Don’t take it to heart. I fed my mother till the day she died, and I despised her. Good-bye” (Ibid.: 82). Like Yetu, Oori too presents herself as “what is required,” and perhaps this is what connects them at first, before they eventually fall in love with each other. Their bond develops before they discover that they might share a common ancestry. Apparently, Oori is the last of her people: when she finally agrees to tell her story, she explains that “I am from a dead place. [...] The land is dead. The people are dead. [...] All dead. I am the last of the Oshuben” (Ibid.: 92). Few words, but enough to convey the sense of “an unspeakable loss,” a pain that Yetu feels and experiences through her skin, as she has always done also with the History, and to which she can only respond “I cannot imagine a hole as wide as that” (Ibid.: 92). As her tragic story reveals, Oori, too, is a cracked vessel, but one who believes that “your whole history. Your ancestry. That’s who you are” (Ibid.: 95); what to Yetu is a dominating, oppressing presence that prevents her from developing a subjectivity that is truly hers, to Oori is a thin and distant voice that is bound to fade no matter how much she cherishes it. Given their seemingly opposite approaches, then, it is not surprising that, when their two solitudes meet, they clash at first but they eventually come together and provide each other with a way to carry and embrace their history in the present, without having their individual identities silenced. Their encounter contributes, in other words, “to [produce] many and varied kinds of Blackness through the intersection of linear and Epiphenomenal time” (Wright 2015a, 152). Their stories, and their responses to them, encapsulate the various and often contrasting ways in which blackness has been – and still is – experienced, performed, represented, lived and in which black bodies constantly negotiate

their relation with the past as something that is not fixed but necessarily subject to change, both as a physical, geographical “origin” and as a locus of the mind. By ultimately reading and mediating the past through the “now,” and not the contrary, *The Deep* reckons with Epiphenomenal time in a way that allows unexpected, non-conforming experiences of blackness to come to the surface, challenging the dominant narrative, the “canon,” to include them.

Even though Yetu and Oori are both haunted by the past(s), what ultimately connects them is the “now” through which their blackness can be understood “as the *intersection* of constructs that locate the Black collective in *history* and in the *specific moment* in which Blackness is being imagined – the “now” through which all imaginings of Blackness will be mediated” (Wright 2015, 14; emphasis in original). For different yet interconnected reasons, Yetu and Oori have been uprooted by their linear spacetime, either by their own will or due to external circumstances, a condition that allows them to inhabit Epiphenomenal time and thus to embody and represent those manifestations of blackness that might be excluded by chronological, vertical-only frames.

3. *Conclusions: troubling the water*

When Yetu leaves them alone in the womb, the wajinru seem to be bound to madness, lost in the Remembrance without any individual agency left, a condition that can only lead them to succumb to rage and hatred, as the historian fears when she thinks about them during her “momentary stay against confusion.” Worried about what might happen to them and to the entire ocean, Yetu swims back into the deep, determined to take the rememberings back from their fragile minds and bodies, but when she reaches the sacred waters, something unexpected happens: for the first time, the wajinru refuse to let her take the History back, and not because the prolonged trance has driven them mad, but because they care about her and believe that they need to really be together in order to be stronger. This time, when the wajinru look for Yetu is not for guidance only, but to tell her she does not need to be alone, that they *want* to share the History with her, not only during the Remembrance, but “now,” every day, which allows Yetu to think that “Maybe, instead of taking the History from them, she could join them as they experienced it” (Solomon 2019, 148), so that perhaps the History would be indeed less unbearable when

shared. Her archival function, therefore, finds a way out of the slave ship and goes from being “endlessly generative” in the sense that “it constantly reproduces the absence, inadequately filled with new ways of telling an untellable story” (Ibrahim 2021, 107), to being endlessly generative in the sense that it becomes also able to fill that absence with hope, to look at the retellings of the untellable story of the past as instruments that can build an actually tellable future. More importantly, that hope both stems from and nurtures a sense of belonging Yetu was unable to embrace before her journey. This revelation is symbolically represented by the two elements that are also evidence of a shared history between her and Oori: the comb that Yetu, through the previous historians, has inherited from the first mothers and, even more importantly, the fact that the wajinru word for *belonging* is “Tosha,” the same name of the island the wajinru’s first human friend, Waj, had said to come from. When Waj told the first wajinru she is about to leave them to go back home, because “We must each be where we belong” (Solomon 2019a, 49), the wonder what does *belonging* is. “Where loneliness ends” (Ibid.), she answers, implying a necessary distance between their two worlds. This distance, another mean of exclusion, is eventually overcome through Yetu’s and Oori’s experience, which constitutes a journey away from loneliness and towards belonging that joins multiple dimensions of blackness together. At the end, Oori literally becomes “a completely new thig” (Ibid.: 155), and Yetu does too, even if her transformation is not physically apparent. Together, they constitute “an intersecting site for a broad variety of other collective epistemologies” (Wright 2015, 30), without collapsing before them, swallowing up, losing, or expelling them, but engaging them in an ever-generative process of understanding and producing blackness.

In addressing the Middle Passage epistemology through speculative fiction, *The Deep* provides a compelling representation of black experience as the combination of liminal encounters which may or may not share common *roots* but in which participants ultimately contribute to the collective identity by learning to build common *routes* instead (Gilroy 1993a, 19-20; 190-1), that move horizontally to connect them together while they still retain their individual subjectivities intact. Thinking with Greg Tate (Dery 1993, 208) and, more recently, with Isaiah Lavender, Afrofuturism reiterates the idea that “Blackness is science fictional (Lavender 2019, 9; emphasis in original), for the way in which it embodies a condition and a series of experiences that have been narrated and represented as part of the realm of the imagination, of the non-real, by specu-

lative fiction, as Sanchez-Taylor also noted: “For peoples who are more likely to identify with the alien ‘other’ in traditional sf more than a white human narrator, sf becomes a space to where authors of color (who are typically fans of the genre themselves) can employ recognizable aspects of sf – tropes like the alien, time travel, and immortality – yet also re-work these tropes to make room for peoples of color” (Sanchez-Taylor 2021, 7). That is, Afrofuturism conjures up the tropes and narrative environment of speculative fiction “to understand the science-fictional existence that blacks have *always* experienced living in the New World – an unreality driven by economic demands, would-be science, and skin color” (Lavender 2019, 9). More importantly, this is not a passive understanding, but one that envisions agency, a way to subvert and dismantle traditional power-relations between dominant and marginalized subjects.

Solomon embraces this approach and takes it even further, so that fear novella includes many “others,” who slowly find their voice thanks to fear ability to present often contrasting embodiments of otherness by means of Afrofuturist theme and tropes (the Middle Passage, the symbolic value of water, non-human beings, womanhood, gender) reminiscent of historical and individual traumas.

Blackness has always entailed a complex and painful process of negotiation of identity, both in space and in time, which was deeply affected by slavery and indeed, as Christina Sharpe argues “African and Euro-American post-slavery subjects live in and with the sociohistorical and political positions and contradictions that black bodies embody” (Sharpe 2010, 121-2). This can easily be applied to contemporary black bodies, who keep inhabiting the “afterlife of slavery” (Hartman, 2007) and performing their blackness “in the wake of slavery” (Sharpe 2016) in the “now,” through the historical a geographical intersections that allow blackness to be articulated as an inclusive construct, which can go beyond traditional notions of identity and otherness. Looking at blackness from an afrofuturist perspective, as Lavender maintains,

unlocks the liberatory potential of blacks who see themselves at the fulcrum of contemporary life – as emotional, spiritual, and technological beings in the body politic. As we wrestle with slavery’s many legacies – oppression, racism, prejudice, stereotypes, segregation, colorism, and violence – in the twenty-first century of the United States, we dare to hope. By drawing strength and inspiration from this past, we imagine black worlds and identities differently. (Lavender 2019, 8)

In envisioning a liminal time and place in which diverse black subjectivities can converge to create hope for the future, *The Deep* works with that liberatory potential to project an inclusive future in which the boundaries between the so-called center and margins dissolve, to leave room for a textured historiography in which each of the interwoven elements is equally fundamental to the overall narrative.

Bibliography

- Caruth, Cathy. 1995. "Introduction: The Wound and the Voice." In *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, 1-10. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- clipping. 2017. *The Deep*. Single. Sub Pop, MP3 audio.
- clipping. 2019. "Afterword." In *The Deep*, by Rivers Solomon, 157-63. New York: Saga Press.
- deBruin-Molé, Megen. 2021. "Salvaging Utopia: Lessons for (and from) the Left in Rivers Solomon's *An Unkindness of Ghosts* (2017), *The Deep* (2019), and *Sorrowland* (2021)." *Humanities* 10, no.109: 1-11.
- Dery, Mark. 1993. "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose." In *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, edited by Mark Dery, 179-222. Durham and London: Duke University Press.
- Drexcia. 1997. *The Quest*. Submerge, MP3 audio.
- Du Bois, W. E. B. 2015 (1903). *The Souls of Black Folk*. New Haven and London: Yale University Press.
- Eshun, Kodwo. 2003. "Further Consideration on Afrofuturism." *CR: The New Centennial Review* 3, no.2: 287-302.
- Gallagher, Ellen. 2011 (2005). "Interview: Characters, Myths, and Stories." *Art21.org*, <https://art21.org/read/ellen-gallagher-characters-myths-and-stories/> (accessed: 30/01/2023).
- Gilroy, Paul. 1993a. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gilroy, Paul. 1993b. "Living Memory: A Meeting with Toni Morrison." In *Small Acts. Thoughts on the Politics of Black Cultures*, 175-82. London: Serpent's Tail.
- Glass, Ira. 2017. "We Are in the Future." Episode #623, *This American Life*. Chicago Public Media. Chicago: WBEZ.

- Haqq, Abdul Qadim and Dai Satō. 2020-2021. *The Book of Drexciya, Vo. 1 & 2*. Berlin: Tresor.
- Hartman, Saidiya. 2007. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, LLC.
- Ibrahim, Habiba. 2021. *Black Age: Oceanic Lifespans and the Time of Black Life*. New York: New York University Press.
- Kling, David W. 2004. "Let My People Go': Exodus in the African American Experience." In *The Bible in History: How the Texts Have Shaped the Times, 193-230*. Oxford: Oxford University Press.
- Lavender, Isaiah III. 2019. *Afrofuturism Rising. The Literary Prehistory of a Movement*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Nelson, Alondra. 2002. "Introduction: Future Texts." *Social Text* 20, no.2: 1-15.
- Rankine, Claudia. 2015. "The Condition of Black Life is One of Mourning." *The New York Times Magazine*, June 22, <https://www.nytimes.com/2015/06/22/magazine/the-condition-of-black-life-is-one-of-mourning.html> (accessed: 30/01/2023).
- Reed, Ishmael. 1995. *Conversations with Ishmael Reed*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Sanchez-Taylor, Joy. 2021. *Diverse Futures: Science Fiction and Authors of Color*. Columbus: Ohio State University Press.
- Sharpe, Christina. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham and London: Duke University Press.
- Sharpe, Christina. 2010. *Monstrous Intimacies: Making Post-Slavery Subjects*. Durham and London: Duke University Press.
- Solomon, Rivers. 2019a. *The Deep*. New York: Saga Press.
- Philpott, Lily. 2019. "The PEN Ten: An Interview with Rivers Solomon." by Lily. *Pen.org*, October 24, <https://pen.org/pen-ten-interview-rivers-solomon/> (accessed: 30/01/2023).

Tal, Kalí. 1996. "The Unbearable Whiteness of Being: African American Critical Theory and Cyberculture." <https://www.kalital.com/Texts/Articles/whiteness.html> (accessed: 30/01/2023).

Weheliye, Alexander G. 2002. "Feenin': Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music." *Social Text* 20, no.2: 21-47.

Womack, Ytasha L. 2013. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books.

Wright, Michelle M. 2015. *Physics of Blackness*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Chiara Patrizi (PhD) teaches Anglo-American Literatures at the University of Bologna, at the University of Trieste, and at Ca' Foscari University of Venice. Her research explores the interactions between human existence and time in terms of wilderness experience – the "wilderness of time" of contemporary US literature. In 2017 and 2023, she was Visiting Scholar at Duke University (Durham, NC). She participated in various international conferences and authored essays on contemporary US literature, on Black Studies, on the New African Diaspora, and on the relation between time and trauma in US literature. She is in the editorial team of *Jam It! Journal of American Studies in Italy* and she currently serves as co-chair of the AISNA Graduate Forum.

Niccolò Amelii
Università “G. D’Annunzio” di Chieti-Pescara

Oltre il vuoto dello spazio.
Il segreto indicibile del viaggio lunare in *Cancroregina*
di Tommaso Landolfi

Abstract

Published in 1950, *Cancroregina* is located on the ridge that separates the first part of Landolfi’s production, characterized by a preeminently narrative interest, from the second, in which the typical themes and central motifs of the author’s reflection veer towards more urgent existential questions, which will then find perfect manifestation and adherence in the diaristic construction of *LA BIÈRE DU PECHEUR*, *Rien va*, *Des mois*. The present contribution intends to examine the narrative modalities with which in the aforementioned works Landolfi elaborates, redefines and resemantises the classic topos of space travel, questioning the symbolic significance that has its main meaning. The aim is to illuminate the central passages of the progressive mental and existential degeneration and the consequent disease of language that affect the protagonist, paying attention to the contextual phenomenon of upheaval and formal implosion that works, within the text, to faithfully reflect the physical and moral annihilation of the main character.

1. L’“insufficienza” della realtà e l’impotenza dell’io

Cancroregina, pubblicato nel 1950, è il romanzo che rappresenta – come ha notato buona parte della critica, tra cui Sereni, Pampaloni, Sanguineti, Macrì – uno spartiacque decisivo nella parabola letteraria di Tommaso Landolfi, segnando una cesura, sia a livello tematico sia nell’architettura formale, rispetto alle precedenti prove narrative e al contempo una virata verso più urgenti interrogazioni esistenziali, che troveranno poi perfetta manifestazione e aderenza nella costruzione diaristica di *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953), *Rien va* (1963), *Des mois* (1967).

Se il “primo” Landolfi, pur nelle peculiarità tipiche del suo riconosciuto estro compositivo e nella costante rielaborazione in chiave ironica-sublimata dell’immaginario sussunto, lavora partendo da modelli fedeli al canone del racconto fantastico classico, innestando su rinnovati paradigmi ottocenteschi le angosce e le ansie figlie della crisi epistemologica, valoriale e artistica che contraddistingue la prima metà del Novecento, nonché le proprie trasfigurate ossessioni e nevrosi personali, a partire dagli anni Cinquanta lo scrittore nativo di Pico imbrocca una strada differente, all’interno di un perimetro poetico in cui alla pressante istanza autobiografica che ora preme per erompere sulla pagina si affiancano quelle fini operazioni manieriste che Stefano Lazzarin ha definito “metafantastiche” (Lazzarin 2002, 221), spie di una emergente insoddisfazione nei confronti di un bagaglio di forme, motivi, caratteri, sentito adesso anacronistico, esautorato, inservibile.

Dall’appurata obsolescenza dell’esempio fantastico tradizionale e dalla contestuale consapevolezza che nessun “percorso alternativo sia diventato, nel frattempo, manifesto” (Lazzarin 2008, 54) ne consegue una presa d’atto – poetica e, se vogliamo, esistenziale – che assume valore sintomatico, poiché segnala emblematicamente non solo come per il “secondo” Landolfi “il fantastico è ormai entrato a far parte dei generi ‘impossibili’” (Ibid.), ma altresì, allargando il campo a una speculare riflessione sul senso della scrittura, che lo stesso strumento letterario è destinato a “progressiva disgregazione” (Luperini 1994, 479), tanto più quando le ragioni intrinseche di una letteratura tutta intelligenza e rigore non trovano più rispondenza all’interno di una realtà fattasi evanescente e imprevedibile, in cui ogni tensione comunicativa pare votata ad un irreversibile decadimento e la scrittura viene destituita del suo fondamento conoscitivo.

Nei vivaci anni del secondo Dopoguerra, quando in Italia impera un neorealismo estroflesso, all’insegna dell’impegno ideologico e dell’attiva partecipazione dell’intellettuale al farsi collettivo della nazione, Landolfi, conscio dell’impasse in cui stagna il suo *background* fantastico e della progressiva inutilità della letteratura *tout court*, non può fare altro, invece, che ripiegare su sé stesso con fare quasi compassionevole, proprio perché la sua – come ha intuito Carlo Bo – è una letteratura incapace di restituire la realtà (Bo 1967, 377) o, almeno, la realtà fenomenica, quella che si espande e si perde nell’affastellamento quotidiano di fatti, azioni, speranze e meschinità.

Quest’incapacità deriva da un totale disinteressamento nei confronti del mondo, da una misantropia congenita, da un’ostentata mancanza di fede

nell'alterità umana, che si esplicano poi nell'autosufficienza del proprio sistema mitologemico, ancorato a nuclei simbolizzati – la casa, la madre, il gioco, il viaggio – e ad “archetipi parentali” (Macrí 1990, 8) continuamente ripresi, risemantizzati e declinati secondo le bizze di un animo romantico quanto insofferente, nonché nella perdita di fiducia in ogni compito positivo affidato alle parole – sia in sede di rappresentazione artistica, sia in sede di scambio affettivo-sentimentale –, che da guardiane fedeli di uno spazio d'immunità e di rigenerazione degli orrori e delle assurdità del quotidiano degenerano in “oggetti vischiosi, detriti già morti di una mimesi in disfaccimento” (Guidi 1987, 121).

La poetica dell'“insufficienza” della realtà, teorizzata da Sanguineti per descrivere lo scacco che sembra sempre minacciare la poiesi landolfiana (Sanguineti 1968, 1530), si rivela essere quindi innanzitutto una “filosofia” (Pampaloni 1969, 809), una visione delle cose disvelante parallelamente un'insufficienza dell'io a rendersi partecipe della realtà e a farne poi materiale narrativo. In questo senso l'esistenza sembra ora rifuggire ogni rivestimento semantico che Landolfi prova a tessere mediante l'artificio letterario, generando quell'aporia irriducibile che l'autore proverà a riempire con “la propria vicenda di scrittore” (Sereni 1973, 23), cioè abbandonando i panni del demiurgo, dell'*artifex*, per abbracciare quelli dello sconfitto, isolato e desolato, costantemente assillato da domande destinate a rimanere senza risposte, invischiato “nel vortice inesorabile e monotono della sua crisi” (Pampaloni 1969, 805), dedito ad approfondirne gli intimi sviluppi.

Nel gioco di simmetrie che ne consegue, l'impossibilità di scrivere su cui Landolfi andrà ragionando in special modo dagli anni Sessanta in poi si configura come una “derivata dell'impossibilità di vivere” (Ibid.: 805) per cui, dismessa la tensione contrappositiva ma fertile tra parola e vita, la riflessione landolfiana è destinata ad approssimarsi “ai margini del nulla” (Ibid.), in preda ad un sentimento di nichilistica resa. Il culto della parola che Landolfi coltiva sin dalla prima giovinezza nel tentativo di cambiare segno all'orizzonte arido di un'esistenza fatua, manchevole, fragile, ovverosia di costruire un'alternativa autentica, abitabile e potenzialmente fertile di significato che funga da compensazione e da surrogato “al mondo del fobico quotidiano” (Romagnoli 1981, 23), decade proprio nel momento in cui la realtà, avvertita negli anni sempre più come vuota di senso, oppressiva e frustrante, indica con spregio ed effertezza la grande illusione del linguaggio – personale e letterario –, vale a dire la

sua incapacità di fondo di sondare l'inattingibile, di riscattare l'insignificanza del vivere e di sublimare i rimossi psichici celati nell'inconscio.

Del resto, nel riverbero cerebrale e in fondo tragico che informa l'intero corpus landolfiano, il sistema simbolico attraverso cui il nostro tenta di riconfigurare narrativamente e di formalizzare poeticamente gli impulsi istintuali e inconsci che emergono estemporaneamente sulla superficie della psiche appare, pure nella sua studiattissima applicazione, sempre un poco deficitario, poiché – come ha notato Alvaro Biondi – Landolfi ha paura di liberare l'inconscio, vale a dire che l'autore laziale “si avvicina agli ingorghi della sua vita incosciente, ma tanto più ne resta vittima quanto meno accetta (ovviamente per inconscia costrizione) di conoscerli e di dominarli attraverso la pratica razionale e liberatoria del loro aperto manifestarsi” (Biondi 1981, 78).

Appare dunque evidente che la frattura originatasi agli inizi degli anni Cinquanta, seguita alla “crisi del mondo fantastico e ‘surreale’ giovanile” (Cortellesa 1996, 78), produca “due mondi espressivi e simbolici, due strategie scritte, in definitiva due dimensioni autoriali” (Ibid.: 78) capaci di problematizzare e ispessire il portato dialettico che sottintende l'intero corpus narrativo landolfiano, oscillante tra due antitetici poli: uno – di ascendenza visionaria e tardo-romantica – gravitante intorno a una “letteratura impossibile” (Lazzarin 2002, 229) basata sul soprannaturale, sull'onirico, sul surreale, sulla mistificazione; l'altro – posto all'ombra di “una più scoperta pietà” (Pandini 1975, 39) – calamitato, invece, da una “letteratura *sull'impossibile*” (Lazzarin 2002, 229), ovvero una letteratura impotente e sempre in perdita, che ha introiettato in sé le ragioni della propria intima sparizione, del proprio graduale silenziamento e deve allora appoggiarsi all'autobiografia, alla riflessione, alla meditazione, al “recitativo interiore” (Pampaloni 1969, 800) all'elzeviro, alla disamina metalinguistica e metaletteraria.

Specularmente iscritto in questa “letteratura *sull'impossibile*” vi è il “fallimento del tradizionale eroe romantico” (Pandini 1975, 98), che una volta dimessi i suoi ideali furoreggianti e di espressività sublime, decade in uno stato di abulia e irretimento. Ecco perché i personaggi landolfiani appaiono sempre bloccati, affranti, incapaci di penetrare nella vita reale, sentita più come un limite, un ostacolo da superare, che come una risorsa da godere appieno. È lo stesso Landolfi, agli inizi degli anni Cinquanta, a riconoscere la malattia che imperversa nelle membra segrete delle sue opere, sia in quelle di matrice finzionale che in quelle di maggior ispirazione autobiografica:

Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché...la vita. Dove dunque, in quale desolata regione ha corso la mia esistenza, visto che non c'è altre parole da designarla? Un tempo avevo persino dichiarato guerra, alla vita, perché da lei mi sentivo escluso. Ma ora! Ora non ho più neppure questo stupido orgoglio. Non ho più forza né ali. (Landolfi 1953, 18)

2. *Il viaggio lunare tra allegoria e risemantizzazione del topos*

È stato Vittorio Sereni il primo a rintracciare tra le pagine di *Cancroregina* le potenzialità tipiche di un libro “di trapasso e di avvio” (Sereni 1973, 19), capace di inaugurare, in virtù di “quanto presenta d'imperfetto e di provvisorio” (Ibid.), una nuova fase nella produzione di Landolfi, in cui il rivestimento allegorico-metaforico dei fatti narrati lascia a poco il posto alla “matrice istintuale-coscienziale” (Macrí 1990, 14), alla confessione pura e alla dimensione “diaristico-dialogica” (Ibid.). Tale svolta, la cui natura è però – ribadiamolo – graduale e non improvvisa, si consuma, infatti, proprio all'interno della dimensione diegetica in cui è inscritto il testo, suddiviso nettamente in due diverse sezioni: la prima parte dell'opera corrisponde alla rievocazione dettagliata e lucida che l'io narrante fa del suo incontro con Filano – un pazzo fuggito dal manicomio –, della proposta di quest'ultimo di seguirlo in un viaggio spaziale diretto a bordo della sua astronave – chiamata, appunto, “Cancroregina” –, dell'organizzazione della spedizione lunare e delle fasi iniziali di questa avventura fantascientifica; nella seconda, invece, dove l'istanza diaristica prende il sopravvento sulla progressione narrativa, il viaggio ultraterreno, implose le sue premesse iniziali dopo la morte di Filano e dissolta l'inaugurale matrice figurativa, diviene pretesto, canale di sfogo privilegiato per una crescente proliferazione analitica dell'io narrante, adesso interessato, nel suo graduale impazzimento, a rimettere in prospettiva i sommovimenti cruciali della propria esistenza e a riflettere sulle ragioni principali che hanno da sempre incrinato verso un assoluto pessimismo la sua visione della vita e della realtà.

In questo modo l'andamento via via sempre più frammentario del racconto – la cui trama si sfalda assurgendo a vero e proprio dramma dell'inazione – accompagnato contestualmente da un fenomeno di implosione linguistica e di disarticolazione sintattica del discorso, intende restituire fedelmente il processo di disgregazione dell'io e di dis-identificazione che caratterizza il protagonista dal momento in cui da viaggiatore si trasforma in prigioniero – delle

proprie schizoidi elucubrazioni mentali e altresì della navicella che lo trasporta – e l’ascesa alla luna assume le sembianze infernali di un vacuo e potenzialmente eterno peregrinare intorno alla terra. Lo scioglimento conclusivo della vicenda permette di inquadrare meglio l’ambiguità costitutiva di un’opera come *Cancroregina*, che, pur aderendo apparentemente ai dettami della nascente *science-fiction*, ne corrode dall’interno i dettami principali, incrinando il valore orientativo di un *topos* secolare come quello del viaggio per renderlo congeniale alle urgenze interrogative che ne muovono la direzione.

Il testo, giocato tutto sul presente scandito dalla ricognizione diaristica, non presenta, infatti – come ha sottolineato Fernando Amigoni –, alcuna reale proiezione nel futuro (Amigoni 2004, 78), sia essa utopica o distopica, così tipica, al contrario, delle narrazioni fantascientifiche, né prevede estemporanei spostamenti cronologici in avanti o immagini premonitrici sulle sorti del genere umano. Pertanto, sebbene sembri volersi inizialmente collocare sulla scia di una tradizione nobile che vede nell’esplorazione avventurosa dello spazio un movente preferenziale per la *Bildung* romanzesca e per l’orchestrazione diegetica di testi apparentabili al genere fantastico – sulle tracce di Verne o di Villiers de L’Isle-Adam – Landolfi se ne distacca immediatamente attraverso una strategia di risignificazione che rientra nella più ampia categoria di “usure thématique” (Finné 1980, 158), per mezzo della quale il portato simbolico codificato attribuibile al viaggio viene cortocircuitato dall’interno.

Evocando sulla pagina i deliri e le nevrosi di un vagabondaggio senza meta intorno alla terra, in *Cancroregina* Landolfi riduce lo spazio siderale a scenografia de-naturalizzata, in cui la luna e le stelle paiono meri residui di un’antica pienezza mai più raggiungibile, ideale per la *mise-en-scène* della sparizione di un uomo, vittima di inclinazioni autolesioniste e autodistruttive, che crede illusoriamente di poter emanciparsi dall’artificialità, dalla vacuità e dal feticismo della società che lo circonda, nonché da un destino apparentemente segnato dalla grigia monotonia del sempre identico, fuggendo nell’assoluto altrove alla ricerca di un vuoto più grande che accolga il proprio malessere interiore e che possa in tal modo rinfrancare o, almeno, collocare nella giusta prospettiva, le paturnie, le tribolazioni, gli interrogativi che infestano il suo quotidiano vivere.

Il motivo del viaggio lunare, discostandosi fortemente dai modelli nostrani del “folle volo” dell’Ulisse dantesco e dell’incursione di Astolfo per recuperare il senno del povero Orlando, diviene perciò vettore preferenziale per portare a combustione ciò che già freme latente nel sostrato psichico del protagonista

del racconto, prefigurando “una situazione estrema” (Pandini 1975, 59) che nel suo dipanarsi rovescia gli assunti ipotetici iniziali, problematizzando i confini già incerti tra malattia e sanità mentale, tra reale e immaginario, tra normale e anormale. Dal momento che per Landolfi la letteratura non può spiegare nulla se non sé stessa, la tensione formativa che storicamente contraddistingue l’anelito lunare, l’evasione astrale e il processo di maturazione canonicamente insito nell’immagine letteraria del viaggio e dell’allontanamento dalla casa familiare vengono rovesciati all’insegna di una parabola diegetica decostruttiva che immobilizza l’ascensione conoscitiva in una stasi ripetitiva e in una forma chiusa – simbolizzata dall’orbita circolare su cui si avvita senza sosta la navicella, dopo aver smarrito la rotta lineare verso la luna –, per cui l’unica briciola di conoscenza, così come l’unico filamento di verità accessibili alla fine di questa avventura più mentale che fisica, sono dati per disgregazione definitiva del soggetto, anzi, dei soggetti – Filano e il protagonista –, entrambi sottoposti, seppure in passaggi non sincronici del testo, a un progressivo fenomeno di corrosione e manomissione delle strutture sintattiche e semantiche dei loro discorsi.

In *Cancroregina* la sola consapevolezza raggiungibile – ovvero che l’uomo non solo è costretto a rimanere estraneo agli altri, alla realtà che lo circonda, ma anche a sé stesso e che l’esistenza è un “continuo sperpero, negazione del momento da parte di quello successivo” (Castelli 1988, 28) – può essere acquisita unicamente nel solco della crisi, nel momento in cui la scrittura “vacilla di fronte a varie apparizioni, che non possono essere ricondotte all’alveo tranquillo della dissimulazione verbale” (Carbone 1988, 51), dunque durante lo stadio ultimo dell’impazzimento, lambendo l’autodistruzione, quando il tempo cessa di scorrere e si riduce a pura serialità dell’identico, il linguaggio smette di funzionare secondo gli abitudinari paradigmi ostensivi per assurgere a entità a sé stante e la ciclicità eternamente ripetitiva e anti-progressiva dell’orbita dell’astronave si fa correlativo della stagnazione mentale dell’io narrante, nonché dell’impossibilità di proiettarsi oltre sé stessi, oltre il proprio luciferino senso di colpa.

Quest’ultimo è generato dal fatto che il protagonista, temendo gli impeti di follia sempre più frequenti nel comportamento di Filano, dopo una violenta colluttazione, lo ha estromesso dalla navicella da lui stesso costruita artigianalmente, consegnandolo al vuoto nero dello spazio. Tuttavia, Filano, a causa dell’attrazione esercitata nell’atmosfera dalla massa dell’abitacolo, continua, pure da morto, a seguire imperterrito “la sua sposa espropriatagli” (Macrí 1990,

58). Letta allora in chiave allegorica, la vicenda dei due cosmonauti si apre a interpretazioni polisemiche, tutte però accomunate dalla messa in rilievo dello sdoppiamento dell'individualità del personaggio principale, che oggettivizza i propri conflitti interiori proiettandoli al di fuori di sé e fornendo loro consistenza corporea, all'interno di una dinamica antagonistica destinata a rimanere senza lieta risoluzione.

Se per Macrì Filano è immagine del "Padre assoluto" (Ibid.: 59), che il figlio – l'io narrante – vuole sostituire, eliminandolo per prendere infine possesso della nave-madre, per Sereni – la cui interpretazione ci pare più convincente – l'uomo-Landolfi, rappresentato dall'io narrante, si libera del Landolfi-scrittore – Filano –, cacciandolo via dalla navicella, scena che funge da apogeo centrale del racconto, in cui l'architettura allegorica si illumina e si scopre funzionale per la complementare confessione del triste vittorioso, che occupa la sezione conclusiva del testo. In tal modo – sempre secondo Sereni – "l'uomo ha spento la presunta parte superumana di sé, quella che l'aveva illuso d'attuare la vita oltre la vita col fornirgli i mezzi dell'ardua attuazione: quella durezza, quello splendore, in definitiva quella crudeltà" (Sereni 1973, 22).

L'avvicendamento tra i due doppi alla guida della navicella si rivela però fallimentare. In viaggio, infatti, nel ventre meccanizzato di "Cancroregina", un'astronave-donna, il protagonista del racconto dimostra, dopo la dipartita del suo compagno, la propria inettitudine non solo nel gestire i comandi dell'apparecchio-organismo, ma anche nel costruire un valido auto-racconto del sé capace di emanciparsi dalle sue spoglie passate che, come il cadavere di Filano, continuano a rimanere visibile oltre il vetro della navicella. Constatato con certa facilità l'appaiamento simbolico che accosta l'interno della navicella all'utero di una donna, sulla scia di un'operazione di antropomorfizzazione del veicolo che ispessisce i dati connotativi per cui "Cancroregina" diviene, appunto, una singolare creatura vivente, dispotica, aggressiva e dominante, è altrettanto intuitivo notare come l'impossibilità dell'io narrante di manovrarla e farla rispettare la rotta stabilita corrisponda, nel più ampio sottotesto allegorico, all'incapacità del protagonista – comune, del resto, a molti dei personaggi landolfiani – di capire il mondo femminile e di interagire serenamente con l'altro sesso, che si rovescia, come tipica risposta passivo-aggressiva, in atteggiamenti di cattiveria e in sproloqui accecati dall'ira.

Tuttavia, a ben vedere, l'"infernale macchinario" (Landolfi 1991, 519), più simile ad un essere senziente che ad un agglomerato di fili, leve ed elementi

di acciaio, presenta uno statuto identitario ancora più complesso e articolato, “intermedio e composito” (Lazzarin 2007, 323), perché, oltre ai già citati connotati fisiologici femminili, accoglie in sé – nel corpo sussultante e nei rumori con i quali si esprime – anche caratteristiche animali, come quelle della gatta o della balena, e persino culinarie. D'altronde – come ha brillantemente fatto notare Stefano Lazzarin – “Cancroregina”, così come molte altre definizioni landolfiane, è un nome parlante, che “non si limita ad alludere al cancro, ma ne riproduce il funzionamento” (Ibid.: 326). Ecco perché essa si ingrandisce, si moltiplica e prolifera incontrastata “alla maniera in cui le cellule tumorali si diffondono in tutte le parti dell'organismo malato” (Ibid.), dando vita a sue diramazioni infestanti che sembrano invadere non tanto e non solo lo spazio dell'astronave, ma soprattutto la mente involuta del narratore. Il protagonista del racconto, ormai in stato allucinatorio, alienatosi dal suo stesso baricentro intimo, affronta l'assedio di queste “metastasi linguistiche” (Ibid: 327) sprovvisto di qualsiasi ancoraggio razionale, condannato a sopperire di fronte a un miraggio tanto affascinante quanto pericoloso, quello di una “pura e assoluta verbalizzazione del mondo” (Pandini 1975, 84):

Morirò presto, me lo sento.

Morirò, e allora, fra l'altro, ha voglia lei a dire, ce la vedremo con Cancroregina, Cancrore, Cancroprincipessa, Cancrofamigliareale, Cancroecceteraeccetera; Cancrocancero. Si è messo forse in testa, questo Cancro, di dominare l'universo? (Landolfi 1991, 565)

3. *Il mondo esiste solamente se visto dallo spazio*

Il peggioramento della stabilità mentale dell'io narrante di *Cancroregina* va di pari passo all'esplosione incontrollata di queste masse extralinguistiche “dall'insopportabile intensità psichica” (Amigoni 2004, 82), che poco a poco ossessionano il farsi quotidiano delle sue giornate tutte uguali, spese ad inseguire il tepore di una verità ultima che sembrava illusoriamente insita nelle premesse inaugurali della spedizione sulla luna, assurta, nella prima fase del racconto, ad insperata fuga dall'eterno presente del reale, sostitutivo di una morte terrena repulsiva quanto attraente.

L'atavica e drammatica inquietudine che muove l'io “solo e sconcolato” (Landolfi 1991, 520) di *Cancroregina*, scrittore fallito e pieno di debiti di gioco, – proiezione finzionale dello stesso Landolfi così come lo sono tanti altri

personaggi della sua opera, tutti accomunati dall'accidia, dall'umoralità, da più o meno esibite velleità artistiche – lo spinge ad imbarcarsi in un'avventura improbabile e dalla dubbia riuscita per lasciarsi alle spalle la terra, la vita fino a quel momento vissuta, le noie del reale, per inseguire il sogno di un altrove salvifico e chiarificatore, per verificare – e magari sbugiardare – l'assolutezza del tragico assioma per cui l'uomo sarebbe fatalmente condannato al nulla. I presupposti fondanti del viaggio spaziale risultano però ampiamente frustrati dal momento che si risolvono nell'inseguimento paranoico e solitario del vuoto eterno, così come appaiono disperatamente negativi, a livello più vasto, i risultati raggiunti sul piano “della ragione antistorica e metafisica” (Pedullà 1963) che soggiace all'intera opera.

La palingenesi tanto agognata si dissolve tanto più quanto emerge, nel prosieguo tormentato del vagabondaggio spaziale, l'amara e ineluttabile verità per cui è inutile, alla fine, cercare sé stessi all'infuori di sé, sperando di trovare, o, almeno, di intuire la traccia di un ordine autosussistente nel disordine cosmico e misterioso che ogni cosa sovrasta, non sottostando ad alcuna legge immanente. L'acquisizione di tale consapevolezza condanna l'io narrante di *Cancroregina* alla follia, alla dissociazione psichica e ad un'emorragia di deliri inconsci reificatisi, sintomi di una latente deformazione mentale che si oggettiva poi nella figura del “Porrovio” (Landolfi 1991, 564) non solo animale-parola-viticcio dai connotati indefinibili, ma anche creatura emblematica, “perfettamente rappresentativa del fantastico come scandalo, irruzione dell'impensabile” (Lazzarin 2007, 318):

Il porrovio! Che bestia è il porrovio? Mi duole dire che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirusa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola. (Landolfi 1991, 564)

Il “Porrovio” – così come la “mancuspia” cortazariana o il “Colombre” buzzatiano – rappresenta non solo, se volessimo attenerci prettamente a una valutazione teorica sugli sviluppi del fantastico novecentesco, l'evoluzione post-freudiana del patrimonio di mostri e animali immaginari tipici della cultura

ottocentesca gotica e post-gotica, vale a dire l'esponente di un nuovo bestiario irriducibile ad ogni univoca lettura interpretativa tanto è divenuto stratificato e oscuro il complesso allegorico-psicologico che lo sottende, ma soprattutto l'epicentro della degenerazione e della proliferazione linguistica che coglie l'io narrante nella fase inaugurale del suo imbarbarimento cerebrale, una sorta di presenza fantasmatica dai connotati indescrivibili racchiuso interamente nel suo nome – al contempo significante e significato, o meglio, significante che si afferma a prescindere dal significato –, un frammento di magma pre-conscio (Amigoni 2000, 78) che, sfibrati i tessuti della censura lessicale e allentati freni inibitori, ha raggiunto la superficie dell'io e spinge per manifestarsi in quanto corpo autonomo e indipendente.

Il "Porrovio" assume così le fattezze di capobranco di quelle parole-animali che, invece di lavorare per accorciare lo spazio separativo tra il soggetto e la realtà, lo acuiscono, rendendolo incolmabile, perché catalizzano su di sé, come fossero parassiti fonetici, tutto il pensiero dell'io, lo ingurgitano con forza per poi risputarlo fuori sfranto e completamente disgregato. La ricerca e la sistemazione ossessiva di parole nuove attraverso cui risemantizzare una realtà fenomenica sentita come porosa e difettosa conduce Landolfi – il "Landolfi" qui assai contiguo all'io narrante –, per una paradossale quanto feroce eterogenesi dei fini, in balia di lessemi che non solo contribuiscono ad opacizzare ulteriormente le griglie assiomatiche attraverso cui provare a leggere il circostante, ma altresì divergono dalla loro natura primigenia, trasformandosi in strumenti non più dominabili, cioè visioni, apparizioni, escrescenze malevoli, capaci, in virtù di un meccanismo entropico, di non farsi nuovamente inghiottire, esautorando così il loro stesso creatore, lasciandoselo alle spalle per accedere a vita propria, sfuggendo a ulteriori tentativi di controllo.

In questo senso, tali "parole-vitici" (Landolfi 1992, 765), nate per provare a penetrare nel noumeno originario e primigenio delle cose, si rendono intransitive, vale a dire inglobano a sé il referente insieme ai suoi segreti, senza però rivellarli al soggetto parlante, occupando prepotentemente il crescente vuoto di un presente oramai in ritirata senza però renderlo davvero riconoscibile, senza farsi "ponte", e divorano, nella loro moltiplicazione sfrenata, l'impotente demiurgo, che proprio ad esse si era affidato per alleviare il cronico malessere esistenziale ed evadere dallo stato splenetico di noia e apatia che da sempre lo attanaglia.

Cancroregina si configura allora come la sofferta diagnosi di una sconfitta, l'accettazione di una resa, il discioglimento di ogni aspirazione ultraterrena, di

ogni tensione proiettiva e direzionale. L'ammutinamento del linguaggio viene restituito testualmente mediante il progressivo "impazzimento" dei dispositivi retorici, l'implosione interna della tramatura diegetica e l'involuzione dell'istanza diaristica, in una sorta di *mise en abyme* formale che restituisce plasticamente gli stadi dell'avanzante follia del protagonista, avvinghiato dai fantasmi della sua mente vulnerabile e da quelli della scrittura, anch'essa tramutatasi in cadavere persecutore. Il dettato delle ultime pagine si fa talmente intricato e complesso nella volontà di rispecchiare l'involuzione psichica del soggetto scrivente e il suo collasso cerebrale da mettere in dubbio lo stesso statuto di veridicità sino ad allora concesso al narratore, una volta riconosciuto il patto finzionale insito necessariamente in un racconto che si presenta sin da subito fantascientifico. E se tutto il resoconto di questa avventura spaziale non fosse altro che lo sproloquio di un pazzo o la descrizione sussultoria di uno stato di trance onirica?

Landolfi, ben consapevole che il fantastico più inquietante si genera tramite una "deviazione parziale" (Landolfi 1992, 285) della norma, ossia un leggera incrinatura del "paradigma di realtà" (Lugnani 1983, 54), non scioglie le riserve prodotte dal "buco epistemologico" (Amigoni 2004, 70) venutosi a creare in quello stadio di esitazione finale tra l'allucinazione e la realtà (la realtà interna all'universo diegetico, s'intende) che Todorov ravvisa quale elemento essenziale del fantastico "puro", discriminante fondamentale per delimitarne i porosi confini. Non sorprende allora che egli abbia deciso di eliminare nelle riedizioni successive a quella del 1950 l'ultima sezione del racconto, in cui, utilizzando uno stratagemma abusato, riduceva l'intero testo a trascrizione di un manoscritto composto da un pazzo internato in clinica perché persuaso di essere stato sulla luna. Accortosi che tale espediente retorico veniva a disciogliere l'effetto finale, ad annullare lo snodo cruciale e interrogante, tradendo lo stato di sospensione del giudizio che avvolge fittamente la seconda parte dell'opera, Landolfi ci ha rinunciato (fortunatamente), lasciando ampio margine alle fertili contraddizioni dell'io narrante (Lazzarin 2002, 211).

Nonostante "l'impossibilità" di continuare a fare letteratura che, come abbiamo visto, Landolfi promulga a partire dagli anni Cinquanta come una sorta di mantra oracolare, il personaggio principale di *Cancroregina*, seppur conscio della vacuità dello scrivere, soprattutto quando è esclusa ogni potenziale comunicazione con gli uomini, non riesce a farne a meno, per inerzia e per disperazione, perché in essa vede l'unico risarcimento per una morte-in-vita che ha raggiunto il suo acme nel perimetro astorico e atemporale dello spazio siderale,

l'unica possibilità di tenere insieme i frammenti sparsi dello specchio che gli ha rimandato un tempo la sua immagine ancora indivisa, di provare a dire il segreto indicibile del viaggio lunare, di fronteggiare cioè in un estremo spasimo la maledizione della pagina bianca e occupare il silenzio venefico, almeno fino a quando l'oscurità più imperscrutabile prenderà il sopravvento:

Ebbene, ora che tutto quanto poteva avvenire è avvenuto da un pezzo, io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. A chi, e perché? Per giustificarmi forse? E di che? A chi, dico, dovrei inviare questo messaggio? E supposto anche che raggiungesse gli uomini, quale utilità potrebbero essi ricavarne? Non lo so, non mi importa saperlo. Forse, perché dovrò pure fingermi un lettore, sarò così meno solo, e tanto basta. Forse lo sarà di più, e meglio ancora: ciò affretterà l'inevitabile fine, ciò mi darà il coraggio di... (Landolfi 1991, 519-20)

Risiede in quest'aporia costitutiva la preziosità di un racconto come *Cancroregina*, che tematizza, all'interno di una cornice ibrida fantastico-fantascientifica e sul crinale che dall'allegorico scivola verso il confessionale, le contraddizioni fondative del moto poetico landolfiano e della sua contestuale filosofia negativa, dipanantesi in un doppio movimento speculare di agognato avvicinamento al vuoto esistenziale e successiva esorcizzazione letteraria di quello stesso dissolvimento, sempre oscillante tra fascinazione per le parole e consapevolezza delle deficienze del logos, "tra la necessità della segretezza e il desiderio della proclamazione, tra la volontà distruttiva e l'affermazione personale, rivelando nella morte, presente e temuta, non solo il suo tema ossessivo, il suo ultimo approdo, ma anche l'origine dell'unica pulsione vitale" (Dolfi 1981, 189).

Ed è proprio in nome di una letteratura che assume su di sé consapevolmente, nelle sue drammatiche ascese e cadute, le stigmate della sua imminente evaporazione e dunque "sceglie di rivelare le aporie dell'idea stessa di letteratura" (Marx 2015, 217) che Landolfi può essere legittimamente considerato uno scrittore di "dopo la fine della letteratura" (Ibid.). Nel momento in cui non ci si può più fidare della propria *parole*, di un linguaggio privato che era stato cucito su misura, in maniera perfettamente rispondente alle proprie intemperanze e ai propri sommovimenti dell'animo, viene meno non solo il piacere sottaciuto della compensazione e del differimento, così come il segretamente agognato contatto con l'altro, ma anche il dialogo portato avanti intimamente con sé stessi. Resta perciò solamente il crudo affresco della propria angosciosa limitatezza, della propria caducità, della propria incapacità di vivere e di morire.

Non sorprende più di tanto allora riscontrare in *Cancroregina* un momento nostalgico e malinconico, che inaugura il passaggio iniziale in cui la consapevolezza degli illusori ideali d'unicità e isolamento comincia a stagliarsi netta sull'orizzonte buio dello spazio, facendo vacillare antiche convinzioni, cominciando a far sorgere nella mente in pericolosa espansione del protagonista una flessione del pensiero, un primo rammaricato voltarsi indietro. Dato che la coscienza del nulla erode l'intero spettro delle possibilità presenti e future, s'impone cristallina, come una chimera dal volto impassibile, la verità desolante della condizione umana, in alcun modo riscattabile, eternamente fissa, persa in un labirinto da cui è impossibile uscire. La vulgata sartriana per cui l'uomo non è altro che una passione inutile sembra aleggiare sullo scioglimento tragico del romanzo. L'uomo, essere "destinato allo scacco" (Ghetti Abruzzi 1979, 305) al dolore, alla sparizione, conserva e cova dentro di sé la propria sconfitta, anche se smania per non avvedersene e tenta in tutti i modi di dibattersi contro un destino già segnato. Quando ci si accorge che non c'è più nessun luogo da raggiungere, nessuno spazio verso cui poter fuggire, o sperare ancora di poter fuggire, non resta che interiorizzare la maledizione, isolarsi nel proprio simulacro, accettando inermi la morte quale intima essenza della vita stessa, "unica certezza che tutto inquina e tutto inverte" (Dolfi 1981, 190).

Il mondo torna allora ad essere un ambiente felice e accogliente – persino nella sua più abietta e banale quotidianità – solamente nel ricordo travaiato e mistificato dalla mancanza e dalla convinzione di non poterne mai più fare esperienza:

Laggiù sul mio continente natale scende la notte. Laggiù c'è la notte, che io non conosco da mesi. E c'è anche il tramonto, coi suoi gradualità, coi suoi delicati e ricchi passaggi, con tutti i suoi mille colori. [...] Ci sono gli animali che prendono la via del caldo covone o del nido, ci sono...C'è anche uno, un uomo come tanti (un mio simile!), che s'avvia verso casa, dopo una giornata di lavoro; e a casa lo aspettano la sua compagna, i suoi figli e, perché no, la nota minestra fumante sulla tavola...[...] Gli uomini possono essere amici tra loro, si riuniscono in famiglie, in società; gli uomini si affratellano, si sposano, fanno figli; ecco quanto, prima, più mi faceva rabbia e nausea, più sdegnavo, di ammettere e di fare. (Landolfi 1991, 552)

L'io narrante di *Cancroregina* torna a rivolgere uno sguardo pacifico, seppur virtualmente, ad una realtà da sempre rifuggita, sentita come estranea, che egli stesso ha abbandonato per poi scoprire che l'esistenza quotidiana condanna solo chi se ne fa beffe aprioristicamente, fregiandosi del proprio ostentato di-

stacco. Il conclusivo rimpianto per la vita prosaica che tutta l'umanità condivide, pur nelle sue infinite variabili, si attua proprio nel punto di massimo allontanamento fisico e spirituale dal presente, quando il viaggio sta per terminare con la più cocente sconfitta interiore e la morte incombe oramai prossima. Questo crudele paradosso segnala esemplarmente come nelle opere di Landolfi non vi sia in realtà nessuna tensione metafisica, ma semmai «l'opposto movimento di chi parte, o vorrebbe distaccarsi, dal dato iniziale di una condizione già iperuranica per raggiungere la fisicità del mondo» (Guidi 1987, 105), senza però mai riuscirci.

Bibliografia

- Amigoni, Ferdinando. 2000. "Putting Ghosts to Good Use: Savinio, Bontempelli, Landolfi." *Italica* 77, no.1: 69-80.
- Amigoni, Ferdinando. 2004. *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Biondi, Alvaro. 1981. "L' 'Italie magique', il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi." In *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di Sergio Romagnoli, 28-88. Firenze: Nuovaedizioni Enrico Vallecchi.
- Bo, Carlo. 1967. *La religione di Serra*. Firenze: Vallecchi.
- Carbone, Rocco. 1988. "Dialogo dei massimi sistemi." In *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, 47-53. Alatri: Hetea.
- Castelli, Silvana. 1988. "'Sono un vuoto, una lacuna, una dimenticanza'. Da Faust '67." In *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, 27-32. Alatri: Hetea.
- Cortellessa, Andrea. 1996. "'Caetera desiderantur': l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani." In *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, 77-106. Firenze: La Nuova Italia.
- Dolfi, Anna. 1981. "Tommaso Landolfi: 'ars combinatoria', paradosso e poesia." In *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di Sergio Romagnoli, 169-227. Firenze: Nuovaedizioni Enrico Vallecchi.
- Finné, Jacques. 1980. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Ghetti Abruzzi, Giovanna. 1979. *L'enigma Landolfi*. Roma: Bulzoni.
- Guidi, Stefano. 1987. "Gli infortuni della retorica: Landolfi e il linguaggio 'en abîme'." *Studi Novecenteschi* 14, no.33: 99-126.
- Landolfi, Tommaso. 1953. *LA BIÈRE DU PECHEUR*. Firenze: Vallecchi.
- Landolfi, Tommaso. 1991. *Opere 1937-1959*, vol. 1, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.

- Landolfi, Tommaso. 1992. *Opere 1960-1971*, vol. 2, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Lazzarin, Stefano. 2002. “‘Dissipatio PH. G.’ o l’anacronismo del fantastico.” *Studi Novecenteschi* 29, nos.63-4: 207-37.
- Lazzarin, Stefano. 2007. “Parole-viticci: bestiaro e onomastica di Tommaso Landolfi.” *Studi Novecenteschi* 34, no.74: 307-37.
- Lazzarin, Stefano. 2008. “Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di ‘fantastico’.” *Italianistica* 37, no.2: 49-67.
- Lugnani, Luciano. 1983. “Per una delimitazione del ‘genere’.” In *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani et alii, 37-73. Pisa: Nistri-Lischi.
- Luperini, Romano. 1994. *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Loescher.
- Macrí, Oreste. 1990. *Tommaso Landolfi: narratore poeta critico artefice della lingua*. Firenze: Le Lettere.
- Marx, William. 2015. “Tommaso Landolfi, scrittore di ‘dopo la fine della letteratura’.” *L’illuminista* 22-3: 213-23.
- Pampaloni, Geno. 1969. *Storia della letteratura italiana IX. Il Novecento*. Milano: Garzanti.
- Pandini, Giancarlo. 1975. *Tommaso Landolfi*. Firenze: Il Castoro.
- Pedullà, Walter. 1963. “Il suggestivo diario di T. Landolfi”. *Avanti!*
- Romagnoli, Sergio. 1981. “Per Tommaso Landolfi.” In *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di Sergio Romagnoli, 7-27. Firenze: Nuovaedizioni Enrico Vallecchi.
- Sanguineti, Edoardo. 1968. *Letteratura italiana. I contemporanei*. Milano: Marzorati.
- Sereni, Vittorio. 1973. *Lecture preliminari*. Padova: Liviani Editrice.

Niccolò Amelii è dottorando in 'Lingue, Letterature e Culture in Contatto' presso l'Università 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara, ora visiting scholar presso il CRIX-Etudes Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni narrative della metropoli nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di non fiction, modernismo e neomodernismo, rapporti tra scrittura e immagine. Ha partecipato a numerosi convegni e seminari. Suoi articoli saggistici sono apparsi su *Diacritica*, *Scenari*, *Arabeschi*, *Fillide*, *SigMa*, *Kepos*, *Enthymema*, *Studi pasoliniani*, e in diversi volumi collettivi. È membro dell'ALUS (Association for Literary Urban Studies) e di Fringe Urban Narratives.

Giuseppe Episcopo
Università Roma Tre

Oltre l'ultima Thule. Spazi domestici e viaggi per acqua in James Joyce, Thomas Pynchon e David Foster Wallace

Abstract

With an allusion to the Greek literature travelogs in the reference to “Thule”, the essay explores the transformation of the domestic spaces. Novels get familiar with private rooms such as water closets and loos progressively and start presenting them to the scene toward the end of the Eighteenth century. The discovery – and therefore the use – of toilets in Joyce’s *Ulysses* plays a role in giving the reader access to the consciousness of the characters. In the second half go the twentieth century, Thomas Pynchon, on the other hand, gives to the scene set in the toilet bowl a particular meaning in revealing the underworld of the novel, and David Foster Wallace confirms the inversion between “stage” and “backstage”, inhabiting the private spaces becoming main settings for some of his short stories.

1. *Corporeità e spazi domestici: viaggio per una terra ignota*

Che con l’*Ulysses* James Joyce faccia entrare il romanzo in un territorio inedito e quasi blasfemo rispetto alla tradizione romanzesca antecedente e circostante, lo mostra con tracotante irriverenza l’atto perpetrato ai suoi danni da Buck Mulligan. Quelli che reca in mano, disposti ostentatamente come oggetti sacri della religione cristiana ma implicitamente recanti il valore di paramenti dei dispositivi narrativi canonici, sono dei quotidiani e prosaici strumenti d’igiene personale: il romanzo è una ciotola, della schiuma, un rasoio e uno specchio. La presenza non solo della religione ma anche del romanzo è testimoniata poi, a livello strutturale, dai fortunati schemi joyciani che associano “la scienza” del primo episodio alla *teologia* nel modello Linati e all’*arte* in quello Gorman. Oggetti sacri, da un lato, che sono quindi dall’altro paramenti narrativi da recidere, da lavar via, in cui non specchiarsi più.

Eppure, prima ancora che venga intonato l'*Introibo* è già chiaro che quel territorio nuovo, benedetto da Mulligan in chiusura di scena assieme alla torre e alle montagne appena sveglie, è caratterizzato in modo determinante dal grado di corporalità dei personaggi. La figura che a inizio di romanzo ruba la scena a Stephen Dedalus, uno dei tre protagonisti principali, lo vediamo apparire, prima ancora di sapere il suo nome, annunciato da due aggettivi: “statuario e pingue”. Il primo aggettivo indica la posa e ha un valore denotativo, il secondo invece ne possiede uno connotativo: attiene a Mulligan, gli si appiccica addosso come un moderno epiteto epico. Non solo, l'aggettivo pingue si giustappone al primo aggettivo anche per la qualità della composizione materiale, opponendo all'idea del marmo, ispirata dal riferimento alla scultura, l'immagine, caratterizzata da una consistenza del tutto discordante, del grasso. È in questo grasso che restiamo immersi, continuativamente: dalla pinguedine che appartiene a Buck Mulligan, primo officiante delle nuove terre, fino all'episodio conclusivo, con il trionfo della corporeità espresso da Molly Bloom ad attirare nella forza gravitazionale esercitata della propria massa il mondo circostante. Come per l'*incipit*, anche qui per l'*explicit* torniamo al sistema Linati, nel quale si legge che “l'organo” dell'intero episodio è *il grasso*, e a quello affidato da Joyce a Gorman, dove la figura di riferimento è *la carne*. Lo aveva intuito, tra i primi, E.M. Forster con l'affermare nel 1927 che il romanzo di Joyce (e in modo preponderante Leopold Bloom, l'Ulisse dell'*Ulysses*) intende condurre un'esplorazione della vita attraverso il corpo.¹

La carne, il grasso, gli organi con il loro funzionamento ben in vista, il corpo con tutte le sue diverse forme di secrezioni rappresentavano una terra straniera per il romanzo settecentesco, quello ottocentesco e finanche primo novecentesco. Per tutta la sua tradizione moderna l'audacia del romanzo dei confronti del corpo si fermava alle soglie dell'intimità domestica. Gli sconfinamenti nei territori intimi, che in gran parte derivavano dallo scatenamento delle passioni

1 Riporto il passo nella sua interezza: “Ulisse è l'ebreo convertito Leopold Bloom, avido, lascivo, timido, privo di dignità, volubile, superficiale, bonario e sempre al fondo della bassezza proprio quando finge di avere delle aspirazioni. Tenta di esplorare la vita attraverso il proprio corpo. Penelope è la signora Marion Bloom, una soprano ormai sfiorita e tutt'altro che severa verso i suoi adoratori. Terzo personaggio è il giovane Stephen Dedalus che Bloom, in maniera assai simile a quella con cui Ulisse riconosce Telemaco come figlio carnale, riconosce come figlio spirituale. Stephen si sforza di esplorare la vita attraverso l'intelletto” (Foster 2016, posizione ebook: 165).

dell'amore romantico, erano esplorati solo attraverso delle forme di indicazione allusiva. Il caso più emblematico, nel panorama romanzesco italiano, è costituito da quella ben nota frase che nella forma finita del verbo al passato remoto indica l'adempimento del compito della figura subalterna di dar seguito alla domanda. L'oggetto della risposta, invece, manca. Il riferimento è, non sarebbe neanche il caso di esplicitarlo, alla frase "La sventurata rispose", con cui Manzoni sottrae alla versione dei *Promessi sposi* quanto presente nel *Fermo e Lucia* del 1821.² Casi simili sono riscontrabili in altre tradizioni nazionali: è l'"ella si abbandonò" flaubertiana in *Madame Bovary* (1856); sono le tecniche elusive del romanzo *of manners* inglese. Alle soglie dell'intimità si ferma anche Balzac che pure ci conferisce il diritto di accedere in ambienti in cui la seduzione gronda di una fisicità aggressiva (basti pensare, ad esempio, a *Una passione nel deserto*, 1830; *La duchessa de Langeais*, 1834). Chi, nel corso del secolo serio,

2 È importante tornare sulla ricostruzione di tutta la scena, che varrà come momento privilegiato rispetto agli esempi che seguono. Mi affido al ricco e circostanziato commento che nel capitolo X Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi hanno fatto seguire al passo in questione: "L'entrata in scena del complice criminale (si tratta della figura storica di Gian Paolo Osio, su cui effettivamente il Ripamonti è reticente; ma parlano le carte processuali) dà luogo, nella riscrittura dei *Promessi Sposi*, a un cospicuo lavoro di rastremazione e di limatura: il risultato è una sintesi funzionale e una delega all'immaginazione del lettore, le cui implicazioni estetiche e morali appariranno di grande momento. Seguendo probabilmente i suggerimenti di Fauriel, legati a "ragioni di proporzione e di estetica", vengono eliminati moltissimi aggettivi e dettagli sui costumi di Egidio, tra cui il rimando, dal *Don Giovanni* mozartiano, alla "passion predominante"; ma viene soppressa anche la ricostruzione della sua adolescenza educata al vizio e alla violenza, traumatizzata dall'omicidio del padre, coronata e segnata per sempre dalla sua vendetta. Infine, Manzoni taglia – e stavolta il sacrificio figurale è di quelli consistenti – la scena, con annesso richiamo mitologico alla romanità (Annibale che giura davanti all'altare secondo la narrazione di Livio), della promessa solenne fatta dal figlio al padre, e destinata ad essere tradita: la promessa, cioè, di non abusare della visuale sul convento che l'abbaino (qui tradotto in "finestrina") concede. Né la riscrittura riguarda il solo comprimario; le mutazioni dei sentimenti di Gertrude, dalla disapprovazione all'"occupazione forte, gradita, continua", occupavano nel Fermo tre pagine fitte, con scialo di monologhi (e di rivolgimenti) interiori, e con l'ornamento di una metafora significativamente animale, quella del "pettirosso sbadato [che] saltella di ramo in ramo senza pure immaginarsi che in quella macchia vi sia dei panioni, e nascosto dietro a quella il cacciatore che gli ha disposti". Nei *Promessi Sposi* l'intera relazione scabrosa viene contratta, e come interiorizzata, entro una sola frase che diverrà presto canonica" (Manzoni 2014, 370-1).

borghese,³ sarà in grado di dare seguito alle risposte troncate delle “Gertrudi”, di scoprire gli abissi dell’abbandono sensuale à la Bovary, di abbattere le buone maniere a colpi d’ascia e di pestello, di stringerle in nodi scorsoi è Dostoevskij. Questo ci fa rientrare nel discorso sin qui delineato perché è quanto dice esplicitamente Joyce nelle conversazioni con Arthur Power. Dostoevskij è:

l’uomo che più di chiunque altro, ha creato la prosa moderna, e l’ha sviluppata fino ai risultati di oggi. È stata la sua potenzialità esplosiva a distruggere il romanzo vittoriano con le sue fanciulle smorfiose ed i suoi ben ordinati luoghi comuni: libri che erano senza immaginazione e senza violenza. (Power 1980, 67)

Nelle case, nelle strade, nelle “sue” fanciulle, Dostoevskij proietta immagini di una letteratura ancora a venire: “i motivi della sua opera, violenza e desiderio” – è ancora Joyce a parlare – “sono il respiro stesso della letteratura”. La letteratura a venire compie viaggi di esplorazione alla conquista di luoghi urbani nuovi, accede in ambienti domestici inediti e nessuno di questi ha una funzione meramente decorativa, è sfondo, è momento da riempire con la descrizione, è una occasione utile alle transizioni tra ambienti. Sono bensì attori che trasferiscono il loro colore sugli avvenimenti, sulle scene, sui personaggi, sulle loro intenzioni: sono specchio e motore, il momento in potenza (la sua immagine) di ciò che figure come, ad esempio, Raskol’nikov, Stavrogin, Svidrigajlov trasformeranno in atto.

Lo scrittore nato a Mosca non è certamente il solo a far sprofondare i romanzi in luoghi non già perimetrati dalle opere contemporanee. Non è però solo questo il punto e infatti, per fare un confronto tra i ruoli svolti delle ambientazioni nei romanzi, si pensi al bordello di San Pietroburgo in cui si svolgono le scene delle *Memorie del sottosuolo* di Fëdor Dostoevskij (1864) e alla corsa nelle fogne di Parigi nei *Miserabili* di Victor Hugo (1862). Tutti e due, bordello e fogna, sono posti estremi, non compatibili con le ambientazioni di un genere che sta facendo della medietà, della neutralità, del rispecchiamento tra mondo e pagina la propria cifra estetica. Anche se i romanzi condividono questo dato,

3 Negli aggettivi riposano due, evidenti, allusioni alle categorie interpretative, critiche e storiche, messe a punto da Franco Moretti e discusse ripercorrendo o, più correttamente, ricostruendo il racconto della modernità attraverso l’analisi dello stile, delle categorie romanzesche, dell’emersione dei ritmi quotidiani e delle loro relazioni con la vita sociale (Moretti 2001, 689-725; 2017).

sebbene i fatti si svolgano in luoghi estremi, la funzione che bordello e fognario svolgono nelle due opere è diversa, se non opposta. Nei passi sul sistema fognario di Parigi, che sono giustamente leggendari, come leggendaria era la rete stessa nel Medioevo (così si legge nel romanzo), le strutture narrative tendono alla costruzione di un racconto di stampo enciclopedico: la grande descrizione appartiene – come scrive Victor Brombert – alle “rivendicazioni monumentali dell’io del poeta-romanziero”; la digressione esprime la visione totale del narratore onnisciente che non solo tende alla monumentale ricostruzione della città ma fa della cloaca parigina un meccanismo coesivo nella storia di Jean Valjean, nel suo “viaggio dalla perdizione alla salvezza” (Brombert 1998) e nella storia delle speranze degli ideali rivoluzionari. Per indicare quanto faccia il bordello nelle *Memorie del sottosuolo* basterà invece rimettersi alle parole di Bachtin:

L’autocoscienza del personaggio è inclusa nella solida armatura, a lui inaccessibile dall’interno, della coscienza dell’autore che lo determina e lo raffigura ed è data sul solido sfondo del mondo esterno.

Dostoevskij rifugge da tutti questi presupposti monologici. Tutto ciò che l’autore monologista ha riservato per sé, utilizzandolo per la creazione dell’unità ultima dell’Opera e del mondo in essa raffigurato, Dostoevskij lo cede al suo personaggio, trasformando tutto questo in momento della sua autocoscienza [...] Poiché in quest’opera [*Memorie del sottosuolo*] la dominante della raffigurazione coincide nel modo più adeguato con la dominante del raffigurato, questo compito formale dell’autore trova un’a chiarissima espressione di contenuto. L’“uomo del sottosuolo” pensa soprattutto a ciò che di lui pensano e possono pensare gli altri, si sforza di precorrere ogni coscienza altrui, ogni pensiero di altri su di lui, ogni punto di vista su di lui. In tutti i momenti essenziali delle sue confessioni egli cerca di anticipare il giudizio e la valutazione, che gli altri potranno dare di lui, di indovinare il senso e il tono di questa valutazione e cerca accuratamente di formulare queste eventuali parole altrui su di lui, interrompendo il proprio discorso con le immaginarie repliche altrui. (Bachtin 2002, 70-1)

Lo sfondo del mondo esterno è la base della polifonia in *Memorie del sottosuolo*, ci dice Bachtin, e il luogo in cui la lunga confessione di un uomo malato s’impregna di tutte le altre voci – e da queste si fa accompagnare – è un postribolo.

Luoghi inediti, dicevamo, impensabili, abbiamo ripetuto. Torniamo a Joyce. Nell’*Ulysses*, lo scrittore irlandese ci porta nelle case, ci fa entrare non già nei saloni di rappresentanza o nelle camere in cui si accolgono gli ospiti. Invece ci apre le porte delle stanze di servizio, nascoste: in cucina mentre si cucina, in bagno quando si è al bagno. È, di fatto, quanto osserviamo in “Calipso”, l’episodio che inaugura la parte dell’*odissea dublinese* dedicata al suo protagonista,

Leopold Bloom. Mr Bloom che “mangiava con soddisfazione gli organi interni di bestie e volatili da cortile. Amava la densa zuppa di frattaglie, ventrigli speziati, un cuore arrosto ripieno, fegato a fette impanato e fritto, uova di merluzzo fritte. Più di tutto amava i rognoni di montone ai ferri, che regalavano al suo palato un fine sentore di urina lievemente odorosa” (Joyce 2012, 168);⁴ Mr Bloom che raggiunge la latrina in giardino, ne spalanca la porta assestandole un calcio, si accovaccia e fantastica di inviare un racconto al settimanale che ha tra le mani, il *Titbits*:

Asquat on the cuckstool he folded out his paper turning its pages over on his bared knees. Something new and easy. No great hurry. Keep it a bit. Our prize titbit. *Matcham's Masterstroke*. Written by Mr Philip Beaufoy, Playgoers' club, London. Payment at the rate of one guinea a column has been made to the writer. Three and a half. Three pounds three. Three pounds thirteen and six.

Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently, that slight constipation of yesterday quite gone. Hope it's not too big bring on piles again. No, just right. So. Ah! Costive one tabloid of cascara sagrada. Life might be so. It did not move or touch him but it was something quick and neat. Print anything now. Silly season. He read on, seated calm above his own rising smell. Neat certainly. *Matcham often thinks of the masterstroke by which he won the laughing witch who now*. Begins and ends morally. *Hand in hand*. Smart. He glanced back through what he had read and, while feeling his water flow quietly, he envied kindly Mr Beaufoy who had written it and received payment of three pounds thirteen and six.

Might manage a sketch. By Mr and Mrs L. M. Bloom. Invent a story for some proverb which? (Joyce 2000, 84-5)

Semiaccovacciato sul seggio defecatorio aprì il giornale girando le pagine sulle ginocchia nude. Qualcosa di nuovo e di facile. Non c'è fretta. Trattienila un po'. La nostra storia vincitrice. *Il colpo magistrale di Matcham*. Scritto da Mr Philip Beaufoy, del club degli Spettatori di Teatro, Londra. L'autore ha ricevuto il pagamento di una ghinea a colonna. Tre e mezzo. Tre sterline e tre. Tre sterline tredici e sei.

4 A completamento della citazione fornisco anche l'originale: “Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod's roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine” (Joyce 2000, 65).

Trattenendosi, lesse con calma la prima colonna, poi arrendevole e resistente allo stesso tempo, cominciò la seconda. A metà racconto, con le ultime resistenze che cedevano, permise alle sue viscere di liberarsi in tranquillità mentre continuava a leggere, leggendo ancora con pazienza, la leggera stipsi di ieri del tutto passata. Spero non sia troppo grosso se no mi tornano le emorroidi. No, il giusto. Così. Ah! Stitico una pasticca di cascara sagrada. A volte è la vita. Non lo commosse né lo toccò ma era qualcosa di agile e ben fatto. Stampano di tutto oggi. Stagione banale. Continuò a leggere, seduto in tranquillità sopra il suo tanfo che risaliva. Certamente ben fatto. *Matcham pensa spesso al colpo magistrale con cui ha sconfitto la Strega che ride la quale ora.* Comincia e finisce con la morale. *Mano nella mano.* Intelligente. Diede un'altra occhiata a quanto aveva letto e, nel sentire il proprio liquido fluire in tranquillità, invidiò benevolmente Mr Beaufoy che l'aveva scritto ricevendo come pagamento tre sterline tredici e sei.

Con un raccontino potrei farcela. Di Mr e Mrs L. M. Bloom. Inventarmi una storia per qualche proverbio, quale? (Joyce 2012, posizione ebook 202-3)

Ecco, quindi, che *Ulysses* ci mostra definitivamente l'assottigliamento di uno spazio di separazione: non c'è una distanza ampia tra coscienza e pensiero, così come a dividere ritirata e proscenio non c'è che una porta instabile. Dietro questo sottile pannello c'è tutto un nuovo mondo "romanzesco", intendendo con questa espressione sia le avventure a cui si ha accesso oltre i limiti prestabiliti, sia la dischiusura di un nuovo spazio del narrare, aprendo su ciò che verrebbe da chiamare il romanzo al di là della tecnologia gutenberghiana, il romanzo dell'"oltrecarta".⁵

È pur vero che a osservare non le traiettorie macroscopiche ma le pieghe testuali delle singole opere narrative il discorso si farebbe più complesso e sarebbe più difficile trovare una mappa d'orientamento. Credo, però, sia altrettanto vero che prendendo il registro delle rappresentazione della moderna epopea borghese ottocentesca il romanzo abbia perso il grado di libertà che al suo esordio, pur sempre moderno ma di un secolo prima, che gli permetteva – è il caso del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne – di entrare fin nella stanza del parto, accompagnati da un medico che nel romanzo gira per tutto il tempo con un

5 "La letteratura perde senso", scrive Gabriele Frasca in un affascinante discorso che ripercorre la fine di una modalità mediale che apparteneva alla letteratura. Il "senso" che essa perde è quello legato all'ascolto ed è determinato dall'estinzione della pratica delle letture ad alta voce a vantaggio della lettura intima e solitaria. Con Joyce e quel "diavolo d'un Bloom", cito da Frasca, il romanzo intercetta un'onda nuova, sonora, in ascesa con la diffusione del grammofono e in procinto di viaggiare nell'etere. (Frasca 2022, 119-31).

forcipe in mano, incapace ad altro che a far danni e a raccontar dei possibili danni in conseguenza del cattivo uso dello strumento che porta sempre con sé tranne che nell'unica occasione in cui servirebbe.⁶

Eppure, negli squarci d'interno offerti dalle inquadrature romanzesche a partire da Dostoevskij e da Joyce, che ci portano oltre le zone ufficialmente designate alla facciata e a diffidarne, si avverte anche l'anticipazione di qualcosa che verrà messo in piena luce ad alcuni decenni di distanza, negli anni Sessanta del Novecento, nello studio della vita sociale americana, e più generalmente occidentale, dall'antropologo Erving Goffman. Si tratta di quella distinzione tra ribalta e retroscena che il sociologo americano giunge a descrivere partendo da una citazione di George Orwell in cui si sottolinea che la scomparsa del personale domestico nel ceto medio comporta delle trasformazioni nei ruoli dei padroni di casa che, in occasione delle cene, devono rivestire ruoli diversi ogni volta che passano dalla cucina alla sala da pranzo. Scrive Goffman che "uno dei momenti più interessanti per osservare l'attività di controllo delle impressioni è quello in cui un attore lascia il retroscena ed entra nel luogo dove si trova il pubblico, o anche quando ne esce, poiché è in questi momenti che lo si può agevolmente sorprendere mentre si riveste o si spoglia di un particolare ruolo". Diffidare dei luoghi pubblici nella loro realtà. E qui Goffman riporta un passaggio da *Senza un soldo a Parigi e a Londra* di Orwell:

Osservare l'entrata di un cameriere nella sala da pranzo di un albergo è uno spettacolo istruttivo. Varcando la porta avviene in lui un improvviso mutamento. Cambia l'assetto delle sue spalle; tutto lo sporco, la fretta e l'irritazione spariscono in un attimo. Con solenne aria sacerdotale egli sci vola sul tappeto. Ricordo il nostro maitre d'hotel in seconda, un focoso italiano, fermarsi sulla porta della sala da pranzo per rimproverare un apprendista che aveva rotto una bottiglia di vino. Agitando il pugno sopra la testa si mise a gridare (per fortuna la porta non lasciava quasi passare i suoni): "Tu me fais... Ti ritieni un cameriere, pezzo d'animale? Tu un cameriere! Non saresti nemmeno capace di lavare il pavimento del bordello da dove viene tua madre... Maquereau!". Mancandogli le parole si volse verso la porta e, aprendola, lanciò un insulto finale come Squire Western in *Tom Jones*.

⁶ Ringrazio Francesco de Cristofaro per i suoi suggerimenti sullo sguardo d'insieme di questo articolo e Vincenzo Maggitti per avermi spinto a riconsiderare con maggiore attenzione la tradizione dell'"antiromanzo".

Poi entrò in sala da pranzo scivolando con la grazia di un cigno recando il vassoio in mano: dopo dieci secondi s'inclinava ossequiosamente davanti al cliente. Guardandolo inchinarsi e sorridere con il benevolo sorriso del cameriere ben addestrato, non si poteva fare a meno di pensare che l'avventore provasse una certa vergogna nell'esser servito da un simile aristocratico. (Goffman 2009, 142-3. La citazione interna è da Orwell 1951, 68-9)

2. *Viaggiare per acqua e rovesciare il romanzo: Thomas Pynchon e il mito di Orfeo*

Lo spazio a cui ha dato accesso James Joyce, facendo riposare il lettore nell'intimità dei pensieri e delle azioni di Leopold Bloom, diventa in Thomas Pynchon un luogo attraversato dalle reti che contribuiscono ad annodare le trame della storia ma anche un canale attraverso cui transitano i residui e i relitti della Storia che, sovrapponendo le unità temporali, sottopongono a feroci sbalzi la freccia del tempo. Introdotta da una serie di piccoli indizi, la presenza del mito di Orfeo⁷ emerge poco alla volta nel corso del *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon fino a divenire evidente in *The Conruterforce*, la IV parte del romanzo, quando il nome del suonatore di lira tracio è esplicitamente menzionato e le affinità con il mito disseminate nel corso della storia di Slothrop divengono, retrospettivamente, pienamente evidenti.

Il mito di Orfeo, come è stato più volte osservato, è articolato in tre parti: la prima relativa alla figura del musicista incantatore; la seconda costituita dalla discesa nell'Ade per riscattare Euridice dalla morte; la terza rappresentata dal

⁷ Tra le opere ispirate al mito dell'eroe greco il riferimento che torna più frequente in *Gravity's Rainbow* è quello a *Die Sonette an Orpheus* (1923) di Rainer Maria Rilke. Nel corso del testo, l'opera di Rilke è presente a più riprese, in un punto sono anche citati i versi finali del sonetto n. 29, pt. II: "Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin". "And though Earthliness forget you, / To the stilled Earth say: I flow. / To the rushing water speak: I am" (Pynchon 1973, 622); "*Anche se la Terrenità si scorda di te / Di' alla Terra immobile: io scorro / Di' all'acqua impetuosa: io sono*" (Pynchon 1999, 793). La presenza dell'Orfeo di Rilke non esclude riferimenti ad altre opere. Sono presenti richiami alle *Georgiche* (37-30 a.C.) di Virgilio, alle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di Ovidio, all'*Orphée aux enfers* (1858) di Jacques Offenbach, all'*Orphée* (1927) di Jean Cocteau. Alla fine del romanzo, infine, il nome di Orfeo, come abbiamo detto, compare esplicitamente: sia in un sottotitolo dell'ultimo capitolo del romanzo "Orpheus Puts down Harp" (Ibid.: 754; Ibid., trad. it.: 960) che nel nome del cinema di Los Angeles ("Orpheus Theatre") in cui si svolge la parte conclusiva del romanzo.

momento in cui l'eroe è fatto a pezzi dalle menadi (una di esse è sua madre) e la testa viene gettata nel fiume Ebro. Anche Slothrop, come Orfeo è un musicista e anche il suo strumento, come la lira di Orfeo, scompare nelle acque prima di riapparire dopo un lungo viaggio. In perfetta concordanza con il moderno spostamento dello statuto del mito al regime del basso-quotidiano, le acque nel nostro caso sono quelle di scarico di un *toilet bowl*⁸ nel Roseland Ballroom. È allora alla luce di un sottotesto orfico che Slothrop compie la sua *nekyia* nelle acque del fiume Hades solcate a bordo della barca *Anubis*. Durante questo viaggio a nord Slothrop s'innamora del corrispettivo moderno di Euridice, Bianca (con un altro abbassamento dello statuto mitico la ninfa diventa ninfetta, lolita), ed è travolto da una nostalgica sensazione sorretta da una sorta di *déjà vu*: “too much closer and it begins to hurt to bring her back. But there is this Eurydice-obsession, this *bringing back out of...*” (Pynchon 1973, 472) (“Se s'avvicinano troppo, diventa troppo doloroso riportarla indietro. Tuttavia, esiste questa ossessione del mito di Euridice, il volerla *riportare indietro dalla...*”).⁹ L'identificazione di Bianca con Euridice è ripresa attraverso l'immagine dei serpenti (secondo il mito Euridice muore per il morso di un serpente) nel momento in cui Slothrop scopre nella stiva dell'*Anubis* inondata d'acqua il corpo inerme dell'amata, stretto da “lacing that moves, snake-sure, entangling, binding each finger...” (Ibid.: 531) (“lacci che si muovono sicuri come serpenti, intrappolando ogni dito, avvolgendolo...”).¹⁰ Slothrop, come Orfeo, è incapace di riportare Bianca alla luce, rimane per qualche istante immerso con lei nella pancia dell'*Anubis*, le cosce ghiacciate coperte di seta sul viso, in una scena che a sua volta oltre alla discesa nel regno dei morti sembra possedere i tratti distintivi della scena del regno dei gabinetti del Roseland Ballroom, il che sovrappone *déjà vu* a *déjà vu*:

The smell of the sea. He turns away, only to be lashed across the cheek by long wet hair. No matter which way he tries to move now... cold nipples... the deep cleft of her buttocks, perfume and shit and the smell of brine... and the smell of... of... (Ibid.)

8 Martin E. Rosenberg sottolinea la consonanza delle “aperture” del romanzo di Pynchon (*toilet bowl*) con le “aperture” presenti nell'opera di Marcel Duchamp (porte, finestre, orifici), tutte poste a confine tra due mondi. (Rosenberg 1994, 148-75). Il parallelismo tra lo scrittore americano e l'artista francese è ripreso da Tommaso Pincio e sviluppato con ulteriori riferimenti al ruolo svolto dalla “toilette” nel capolavoro joyciano. (Pincio 2003, 91-105).

9 Traduzione italiana: Pynchon 1999, 604.

10 Traduzione italiana: Ibid.: 677.

Odorano di mare. Slothrop si volta dall'altra parte, solo per ritrovarsi la guancia sferzata dai lunghi capelli bagnati. Ormai non ha più importanza, da qualunque parte si volti... i capezzoli freddi... la fessura tra le natiche... il profumo, la merda, l'odore d'acqua salmastra... e l'odore di... *di...*"¹¹

Pynchon riprende tutte e tre le parti che compongono il mito, ma pone un accento particolare sull'ultima. Significativamente, nella descrizione più esplicita dello smembramento di Slothrop sono accostati la figura del figlio *smantellato* e l'immagine di sua madre che, con un Martini in mano, è sul punto di cadere in preda a un'esaltazione dionisiaca:

They've distorted her face, then you know the look: Nalline Slothrop just before her first martini is right here, in spirit, at this Kruppfest. So is her son Tyrone, but only because by now – early Virgo – he has become one plucked albatross. Plucked, hell – *stripped*. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be "found" again, in the conventional sense of "positively identified and detained". Only feathers... redundant or regenerable organs, "which we would be tempted to classify under the 'Hydra-Phänomen' were it not for the complete absence of hostility..." (Ibid.: 712)

Loro hanno deformato la sua faccia, allora ne riconoscerete l'aspetto: Nalline Slothrop, quando si appresta a bere il suo primo Martini, è lì presente, in spirito, a quel Kruppfest. Lo stesso vale per suo figlio Tyrone, ma solo perché ormai – appena entrati nel segno della Vergine – è diventato un albatro spennato. Anzi, altro che spennato... *smantellato*. I suoi pezzi sono sparsi per tutta la Zona. Non è certo se sarà mai possibile "ritrovarlo", almeno nel senso abituale del termine, di "identificare con certezza una persona e trattenerla". Restano soltanto le sue piume... organi superflui, capaci di rigenerarsi, "che saremmo tentati di considerare un Hydra-Phänomen, se non fosse per la loro completa mancanza di ostilità..."¹²

Il sacrificio rituale di Slothrop, in cui si trova abolita ogni ripartizione tra soggetto e oggetto, permette di spingerci anche oltre nell'interpretazione e di osservare che tra Slothrop e l'arma supersonica, il Rocket oggetto di venerazione nella Zona, si stabilisce lo stesso rapporto che esiste tra Orfeo e i culti orfici. Ci sono due illustri precedenti che dobbiamo tenere presenti prima di addentrarci verso le prime conclusioni. Da una parte, nella sua altissima ricostruzione della tradizione letteraria europea, Ernst Curtius mostra che l'estremo approdo del

11 Traduzione italiana. Ibid.

12 Traduzione italiana: Ibid.: 907.

mito di Orfeo è nel suo recupero compiuto dal cristianesimo.¹³ Dall'altra, nella influente teorizzazione dei modi letterari, Northrop Frye accosta la figura di Cristo e quella di Orfeo proponendoli come modelli sacrificali mutuamente esclusivi.¹⁴ Con il sostegno di Curtius e Frye possiamo immaginare che *Gravity's Rainbow* proponga una lettura del mito di Orfeo costituita, per riprendere il movimento ad arco che sottende l'intero romanzo, da un doppio movimento. Una fase ascensionale, in cui è ripercorsa l'intera tradizione del mito di Orfeo sino al suo significato di anticipazione del corpo eucaristico, dapprima assegnando a Slothrop il ruolo di Orfeo e successivamente trasformando il protagonista del romanzo di Pynchon in officiante del moderno rito del Rocket. A questa fase ne segue una discensionale: una volta avvenuta l'assimilazione del Rocket al corpo eucaristico, si innesca un movimento contrario – che rovescia l'equilibrio appena raggiunto nel parallelismo tra Orfeo, Slothrop e il corpo eucaristico – e che conduce, infine, alla restaurazione del mito originario, la cui conclusione è, pertanto, lo smembramento dell'eroe.

3. *Il viaggio attraverso il toilet bowl: passaggio di stato e inveramento della storia*

Se torniamo alla seconda linea anticipata nella scena del Roseland Ballroom, il contatto con lo spettro di “Jack” Kennedy introduce un secondo tratto che, non diversamente dalla scomparsa dell'armonica, è particolarmente significativo dell'organizzazione dell'opera. In questo caso esso contribuisce al riconoscimento e all'attribuzione dei piani cronologici su cui scorre la narrazione. Nei meandri del “regno dei gabinetti” in cui Slothrop scopre la sua capacità di interpretare i segni lasciati dalle deiezioni e di farsi mediatore tra il visibile e

13 Si pensi a Ernst Curtius: “il *logos* divino in Calderón è musicista, poeta, pittore, costruttore. Il *logos* come poeta gli ispira la sacra rappresentazione *El Divino Orfeo* [...] Le sacre scritture bibliche (*divinas letras*) e la saggezza dell'Antichità (*humanas letras*) sono simili per “consonanza”, sebbene siamo dissimili per religione [...] Dio è il musicista che “suona lo strumento del mondo”. Cristo è l'Orfeo divino: la sua lira è rappresentata dal legno della Croce ed il suo canto attira la natura. Riconosciamo qui il *Christus musicus* di Sedulio e – prima ancora – il Cristo orfico di Clemente di Alessandria” (1992, 271).

14 E si pensi anche a Northrop Frye: “Il corpo dell'eroe talvolta viene diviso tra i suoi seguaci come nel simbolo eucaristico, oppure sparso per il mondo come nelle storie di Orfeo e più specialmente di Osiride” (1967, 255).

l'invisibile, il nostro casuale esploratore dei canali fognari formula una profezia. Colpito da zaffate di salsedine e putrefazione, Slothrop tra un afflusso e un deflusso trova i segni lasciati da Jack Kennedy, risale al suo spettro, lo invoca: Kennedy sarebbe riuscito a vincere la legge di gravità, sarebbe riuscito a impedire all'armonica-lira di cadere dal taschino nel water. Ma nel momento in cui l'invocazione comincia l'armonica è già caduta e Slothrop è già sceso nello scarico in un vano inseguimento. Così, nel giro di una frase, anche l'invocazione muta di grado e dalla formulazione di un desiderio al passato diviene speranza che si volge al futuro. L'invocazione diventa allora una prospettiva promettente ("A hopeful thought"), il primo tassello della profezia che porta Slothrop a investire il giovane Jack di un ruolo salvifico. Il periodo va quindi letto tenendo conto di questo slittamento del modo verbale che da espressione di un desiderio si trasforma in presagio e che, coerentemente con le formule divinatorie, è annunciato nel presente ma enunciato con valore di futuro nel passato. Kennedy sarebbe riuscito a salvare l'armonica, Slothrop l'avrebbe ritrovata e allora suonarla, esplorare linee melodiche nuove sarebbe stato per lui più facile. Non adesso, però, non ora, non ancora, ma un giorno ("not yet but someday..."). Perché questo si realizzi è necessario che l'aiutante magico sia nel pieno possesso della propria potenza e della possibilità di adoperarla. È una regola semplice e comune a ogni unità minima del racconto. In altre parole, Slothrop deve aspettare che "Jack" diventi "JKF", solo allora la perdita armonica potrà tornare nelle sue mani.

Whacking the water out of his harmonica, reeds singing against his leg, picking up the single blues at bar 1 of this morning's segment, Slothrop, just suckin' on his harp is closer to being a spiritual medium than he's been yet, and he doesn't even know it. The harp didn't show up right away. His first days in these mountains, he came across a set of bagpipes, left behind in April by some Highland unit. [...] He quit playing the bagpipes, and next day he found the harp. It happens to be the same one he lost in 1938 or-9 down the toilet at the Roseland Ballroom, but that's too long ago for him to remember. (Pynchon 1973, 622-3)

Slothrop scuote via l'acqua dall'armonica, le linguette risuonano contro la sua gamba, captando il blues del segmento di quella mattina, a partire dalla prima battuta. Per il solo fatto di suonare la sua armonica, Slothrop non è mai stato così vicino a diventare un medium spirituale, e neppure lo sa. Non l'ha trovata subito, quell'armonica. Nei primi giorni passati fra quelle montagne, si è dapprima imbattuto in un set di cornamuse, abbandonate lì in aprile da qualche reggimento delle Highlands. [...] Aveva smesso di suonare la cornamusa, e il giorno dopo aveva trovato quell'armonica. Si dava il caso che fosse la stessa armonica

che Slothrop aveva perso nel '38 o nel '39, nel cesso del Roseland Ballroom, ma era passato troppo tempo perché se ne ricordasse.¹⁵

Dunque se è così, se la profezia si avvera, se JFK adempie al compito che spetta la suo ruolo, allora quando vediamo Slothrop poggiare nuovamente le labbra sul suo strumento di metallo e legno non siamo più nei giorni d'agosto del 1945 in cui si svolgono i primi capitoli della IV parte del romanzo, perché il ricongiungimento avviene, è avvenuto o potrà avvenire solo in uno fra i 1063 giorni, dal 20 gennaio 1961 al 22 novembre del 1963, in cui John Fitzgerald Kennedy ha ricoperto il ruolo di presidente degli Stati Uniti. L'arco narrativo di *Gravity's Rainbow*, ed è questo il segnale di discontinuità temporale rivelato nello specchio d'acqua della prima *nekyia*, poggia su due placche tettoniche che scorrono a ritmo diverso sottoponendo il tessuto narrativo a ripetute torsioni cronologiche. Lo vedremo meglio in seguito, nel capitolo sulla allomorfofi della Seconda guerra mondiale, per ora ci sarà sufficiente ritornare un'ultima volta al Roseland Ballroom e ascoltare dalle parole di Seaman "Pig" Bodine di che cosa questo luogo sia segno.

Di fronte alle torsioni temporali che allineano i materiali storici degli anni '38-'45 al biennio kennediano, e dunque al Vietnam le azioni alleate in Europa, la sala da ballo bostoniana che Slothrop ha frequentato corrisponde a qualcosa di più di una linea di comunicazione. Il Ballroom è il punto in cui si scaricano le forze prodotte dalle azioni di torsione, quello che subisce al grado più alto il movimento di rotazione ma che permette a due momenti storici diversi di tenersi e trovarsi insieme. Il *sugo* delle parole di Bodine, al netto della parzialmente imbarazzante espressione di partenza, chiama in causa l'indistinguibilità del distinguibile, intende arrivare a spiegare la sovrapposizione, la perfetta coincidenza tra elementi logicamente e ontologicamente dissimili perché appartenenti a categorie completamente diverse. Allora, i due termini che compongono la frase idiomatica su cui si sofferma Bodine – "Shit 'n' Shinola" – ruotano l'uno sull'altro sino a scambiarsi gli spazi di significato.

La deiezione raccolta dalla bianca ceramica del sanitario diventa la traccia asettica emblema di morte e, per converso, il lucido da scarpe occupa la cassella lasciata vuota dal primo significante: "Well there's one place where Shit 'n' Shinola do come together, and that's in the men's toilet at the Roseland

15 Traduzione italiana: Pynchon 1999, 793-4.

Ballroom, the place Slothrop departed from on his trip down the toilet, as revealed in the St. Veronica Papers (preserved, mysteriously, from that hospital's great holocaust)" (Ibid.: 687) – "Ebbene, esiste un posto dove *Shit 'n' Shinola* esistono congiuntamente, e questo posto è la toilette per uomini del Roseland Ballroom, sì, proprio il posto da dove Slothrop è partito per il suo viaggio nel cesso, come rivelato dai documenti conservati negli Archivi del Santa Veronica (misteriosamente risparmiati dal grande olocausto dell'ospedale)".¹⁶

4. *Abitare i non luoghi: la Nadir e il grand hotel di David Foster Wallace*

C'è ancora un'ultima distanza che vorrei coprire, anche per esplicitare il riferimento a quei primi *travelogs*, così popolari nel mondo greco, a cui nel titolo allude il nome "Thule", e verso cui rimanda l'*experiential postcard* redatto da David Foster Wallace in una crociera ai Caraibi. Il reportage che racconta il viaggio a bordo della nave comincia senza deludere le aspettative attivate dai racconti di viaggio: racconta infatti delle meraviglie del mondo al di là di "Thule". Un lunghissimo catalogo di cose osservate, fatte, odorate, ascoltate, assaggiate, provate: dalle spiagge di zucchero alle navi bianche, dalle tinte di blu più oltremare che si possano pensare – che appartengono all'immaginario dei Caraibi – alla *disco music*, dai completi dai colori tanto sgargianti quanto improbabili alle partite a blackjack e al bingo, dai perpetui buffet – che appartengono all'immaginario delle navi da crociera – a una massa indifferenziata di cose ordinarie ma tanto abnormi per proporzioni, quantità, peso, da diventare una vera e propria collezione di mostruosità quotidiane. L'extralusso del mondo delle navi da crociera è una *Wunderkammer* responsabile di una tracimazione ontologica che, come spiega Francesco de Cristofaro, dipende dalla stessa condizione ontica del passeggero ospite della nave:

È il fatto che i passeggeri in modo irriflesso confidino in un *Dasein* fondato sulla natura, su quel mare-madre che brontola remote nenie e si lascia traguardare dagli oblò ("in heavy seas you feel rocked to sleep, with the windows' spume a gentle shushing, the engines' throb a mother's pulse"): mentre invece la nave di lusso non è che una placenta di plastica, una consumistica matrigna ("it's not really like having a mom [...] a mom cleans up after you largely because she loves you – you are the point, the object of the cleaning somehow") che titilla

¹⁶ Traduzione italiana: Ibid.: 876.

clienti destinati a non uscire mai dalla minorità, puntando solo a sollevare illimitatamente l'asticella del loro desiderio e della loro gratificazione, “until it once again levels out at its homeostasis of terrible dissatisfaction”. (de Cristofaro 2021, 54)¹⁷

Sia nel nome della barca presente nel romanzo di Thomas Pynchon, l'Anubis, sia in quello della mega nave da crociera della *Supposedly Fun Thing*, la Nadir di David Foster Wallace, persiste un richiamo all'abisso, alla discesa, allo sprofondamento a cui tutti e due gli eroi daranno seguito. Slothrop, l'abbiamo visto, scendendo nella pancia della barca col nome del dio egizio si cala nel mondo dei morti. Wallace non è indifferente all'esplorazione delle viscere della nave su cui viaggia, attratto dal canto delle sirene che si spande, “breve e traumatico”, dal sistema pressurizzato di scarico.¹⁸ Sulla musicalità del flusso di scarico Wallace ritorna in almeno un paio di occasioni, sottolineando il “Si alto” prodotto dal gorgoglio del suo water, *affascinante e diabolico*, o l'orchestrazione dell'altezza dei suoni prodotta dai quattro orinali del ponte 11 che si tramuta in un “crescendo finale *Reb-Sol#*”, replica “del melisma con cui terminava la capitale registrazione del 1983 del Coro Giovanile di Vienna del medievalmente lugubre “*Tenebrae factae sunt*”” (Wallace 2017, 81; 130).¹⁹ La commistione di

17 Le citazioni sono tratte dall'edizione originale di *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 1997, in cui appaiono si trovano alle pagine 285; 298; 317. Le traduzioni italiane sono: “Col mare grosso si dormiva così meravigliosamente: il dondolio del mare grosso ti culla, la spuma delle onde ti fa *ssbb* dall'oblò, il rumore del motore è il battito del cuore della mamma” (Wallace 2017, 52); “Non è esattamente come avere una mamma [...] una mamma ti pulisce la camera soprattutto perché ti vuole bene – sei tu il centro, sei tu in qualche modo il vero fine delle pulizie. Sulla Nadir, invece, una volta esaurito il senso di novità e di comodità, comincio a scoprire che tutta questa cura fenomenale non ha niente a che fare con me” (Ibid.: 72); “fino a conseguire di nuovo la sua omeostasi di grave insoddisfazione” (Ibid.: 100).

18 Ritorno al passo di de Cristofaro, a cui ho fatto riferimento poco sopra, che si conclude sulla decisione dello scrittore “d'intraprendere una temeraria catabasi nella stiva della nave, allo scopo di indagare sugli scarichi emessi dal water supertecnologico di cui la sua cabina, al pari delle altre, è dotata”, paventando “di finire a sua volta risucchiato (come il tossico Mark Renton di *Trainspotting*, autentico cult di quegli anni), per effetto di un micidiale “existential-level sewage treatment”, in quell'acqua dove ogni cosa e ogni persona precipita, dove ogni cosa e ogni persona si nientifica”.

19 Dall'originale: “In the public loo off the elevators on Deck 11-Fore, which has four urinals and three commodes, all Vacuum-Suction, which if activated one after the other in rapid succession produce a cumulative sound that is exactly like the climactic *Db-G#* melisma

suoni rivela una commistione di registri e tradisce, infine, un richiamo mortifero nell'invito alla discesa sotto la linea dell'orizzonte, ovvero sotto le acque marine, in questo caso, e al di sotto della linea di galleggiamento.

Il tiraggio ad alta pressione è quindi il motore del desiderio di esplorare il ventre della *Nadir*. Qui ritorna – e senza nostalgia si riafferma – l'ipotesi di dar vita a un nuovo viaggio di conoscenza che però non è quello dantesco di Ulisse, bensì quello shakespeariano di Amleto: il viaggio verso quella terra delle tenebre da cui nessun viaggiatore è mai tornato. È il desiderio – in cui si annida una nota nichilista – di indagare l'al di là del visibile, qui rappresentato dalla meccanica con cui opera un misterioso strumento che, osservato dall'"interno", dal ventre della nave da crociera, permetterebbe di acquisire una piena conoscenza sul funzionamento della realtà. In questa pulsione alla scoperta c'è qualcosa che sembra rimandare, nuovamente, alle analisi sociologiche di Erving Goffman e alla ripresa delle sue idee sul "dietro le quinte" richiamate da Dean MacCannell a proposito del turismo di massa. Lo nota Fredric Jameson nelle sue pagine sulla "*detection* del reale" nei romanzi di Raymond Chandler: "MacCannell riutilizza questo materiale [Erving Goffman] allo scopo di descrivere il turismo (l'attività di vedere come altre persone vivono "veramente") come un vero e proprio rituale in cui la ricerca dell'*autenticità* (che si risolve spesso in un fallimento e suona ridicola ai viaggiatori più "autentici" e raffinati) ha lo scopo di confermare la contrapposizione ideologica tra autentico e inautentico per giungere infine a riconfermare, in un senso semi-metafisico, l'idea stessa di "realtà" (Jameson 2018, 61).

Che questo viaggio ctonio, tanto ambito ma sempre vietato – Wallace più volte chiederà accesso ai piani inferiori della nave – non possa compiersi se non in modo piratesco porta alla riemersione del paradigma primario dell'incubo americano tra le pagine di un reportage idealmente divertente su una cosa ipoteticamente divertente: è la paranoia nixoniana. Di attacchi paranoidei, argomenta Wallace, sarebbero preda gli armatori delle meganavi e questi attacchi, a loro volta, si rovesciano in un'altra "scena primaria" del mondo americano e nella quale è facile rilevare una consonanza con i tratti pynchoniani: l'ossessione del protagonista, David Foster Wallace, di diventare la vittima di un complotto perpetrato ai suoi danni in difesa dell'"industria crocieristica" con

at the end of the 1983 Vienna Boys Choir's seminal recording of the mediievally lugubrious *Tenebrae Factae Sunt*".

la complicità del sistema di scarico ad alto tiraggio del gabinetto, l'arma per un delitto perfetto.

Del 1999, di due anni successivo al reportage, è *Brief Interviews with Hideous Men*. Nella breve intervista registrata con il numero di catalogo 42, datata giugno '97 al Peoria Heights, nello stato dell'Illinois, il soggetto racconta il lavoro svolto dal padre nella hall della toilette maschile di un grand hotel, immerso tra marmi e miasmi. Extralusso e deiezione s'incrociano anche in questo racconto:

Marble shipped from Italy. Stall doors of seasoned cherry. Since 1969 he's stood there. Rococo fixtures and scalloped basins. Opulent and echoing. A large opulent echoing room for men of business, substantial men, men with places to go and people to see. The odors. Don't ask about the odors. The difference in some men's odors, the sameness in all men's odors. All sounds amplified by tile and Florentine stone. The moans of the prostatic. The hiss of the sinks. The ripping extractions of deep-lying phlegm, the plosive and porcelain splat. The sound of fine shoes on dolomite flooring. The inguinal rumbles. The hellacious ripping explosions of gas and the sound of stuff hitting the water. Half-atomized by pressures brought to bear. Solid, liquid, gas. All the odors. Odor as environment. All day. Nine hours a day. Standing there in Good Humor white. All sounds magnified, reverberating slightly. (Wallace 2009, posizione ebook: 101)

Marmo arrivato per nave dall'Italia. Le porte delle latrine di ciliegio stagionato. È dal 1969 che lui sta lì. Attrezzatura rococò e catini smerlati. Opulenta e riecheggiante. Una grande opulenta riecheggiante toilette per uomini d'affari, uomini facoltosi, uomini pieni di impegni e appuntamenti. Gli odori. Non chiedere degli odori. La differenza di odore fra certi uomini, la somiglianza dell'odore di tutti gli uomini. Ogni suono amplificato dal pavimento di pietra fiorentina. I gemiti del prostatico. Il sibilo dei lavandini. La lacerante estrazione di muco dalle profondità, lo schiocco occlusivo e porcellaneo. Il rumore di lussuose scarpe sul pavimento di dolomite. I borboglii inguinali. Le terrifiche laceranti esplosioni di gas e il rumore di qualcosa che colpisce l'acqua. Semiatomizzato dalle pressioni esercitate. Solido, liquido, gas. Tutti gli odori. L'odore come ambiente. Tutto il giorno. Nove ore al giorno. Starsene lì in bianco Buon Umore. Ogni rumore amplificato, leggermente riecheggiante. (Wallace 2016, posizione ebook: 165)

Al centro di tutto ciò il padre dell'intervistato, presente ma invisibile – è l'assenza del suo lavoro – finché non occorre intervenire per pulire i sanitari, spazzolare le spalle, passare gli asciugamani. È il 1969 ma il racconto della toilette dell'"albergo storico superlusso di prima categoria" in cui passano "elegantoni", filantropi, ereditieri, miliardari sembra quasi essere l'ipostasi terrena di un tempo novecentesco racchiuso tra il vecchio motto *Lives to serve* e il banchetto

da lustrascarpe, e immobile, come nella foto su cui si ferma la macchina da presa nella scena finale di *Shining*: il lusso dell'Overlook Hotel immortalato nel ballo del 4 luglio del 1921, con elegantoni, filantropi, ereditieri, miliardari tutti sorridenti nel salone dell'albergo, certi che nel retro, nelle toilette, ci sarà un uomo in completo bianco pronto a servirli.²⁰

Ecco che forse lo spazio a cui ha dato accesso Joyce da domestico è diventato, all'estremo opposto del Novecento, uno spazio di massa: non più privato e intimo ma luogo pubblico del bisogno in cui le compresenze altrui rendono manifeste – ma nella loro indistinguibilità – le opposizioni “io-altro”, “dentro-fuori”, “privato-pubblico”, “gusto-disgusto”. Un discorso, questo, che naturalmente ci porterebbe nella direzione degli studi di Julia Kristeva sull'orrore e di Pierre Bourdieu sulla critica sociale del gusto ma che, a un estremo diverso, porta a riflettere sulla presenza dei fantasmi dell'ideologia se pensiamo che proprio nel giro d'anni in cui Wallace componeva i racconti a cui ho fatto riferimento, Slavoj Žižek affidava al gabinetto il capitolo iniziale del suo *L'epidemia dell'immaginario*. In quelle pagine, rese memorabili dall'intervento del filosofo sloveno al congresso di Architettura di Pamplona del 2011, la differenza tra i meccanismi di funzionamento dei bagni continentali e oltremontani diventa espressione dei tre differenti “atteggiamenti esistenziali” (metafisica, radicalismo ed empirismo) che appartenevano secondo Hegel alla triade geografica Germania-Francia-Inghilterra. E qui l'incubo della storia joyciano torna alla sua origine, al corpo organico della realtà.

20 In un originale contribuito alla rivista “SigMa” Elisabetta Abignente ha lavorato proprio sugli spazi nascosti o più intimi delle case prendendo in considerazione la prospettiva, a volte vertiginosa, con cui questi vengono osservati dagli uomini di servizio o dalle figure delle domestiche che subiscono dalle dinamiche quotidiane, o immettono in esse, un tasso di perturbante inquietudine (Abignente 2019, 119-45).

Bibliografia

- Abignente, Elisabetta. 2019. "Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón." *SigMa - Rivista Di Letterature Compare, Teatro E Arti Dello Spettacolo* 3: 119-45.
- Bachtin, Michail. 2002 (1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Tradotto da Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.
- Brombert, Victor. 1998. "I miserabili: la salvezza viene dal basso." In Victor Hugo, *I miserabili*. Tradotta da Valentino Piccoli, 5-54. Milano: BUR.
- Curtius, Ernst Robert. 1992 (1948). *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia.
- de Cristofaro, Francesco. 2021. *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento*. Roma: Carocci.
- Forster, Edward Morgan. 2016 (1927). *Aspetti del romanzo*. Tradotto da Corrado Pavolini. Milano: Garzanti.
- Frasca, Gabriele. 2022. *L'uomo con la macchina da prosa*. Roma: Sossella.
- Frye, Northrop. 1967 (1957). *Anatomia della critica*. Traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Torino: Einaudi.
- Goffman, Erving. 2009. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Traduzione di Margherita Ciacci. Bologna: il Mulino.
- Jameson, Fredric. 2018 (2016). *Raymond Chandler. L'indagine della totalità*. Tradotto da Giuseppe Episcopo. Napoli: Cronopio.
- Joyce, James. 2000 (1922). *Ulysses*, London. Penguin.
- Joyce, James. 2012 (1922). *Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni. Roma: Newton.
- Manzoni, Alessandro. 2014 (1821-1840). *I promessi sposi*. Milano: BUR.
- Moretti, Franco. 2001. "Il secolo serio." In *Il romanzo*, vol. 1: *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, 689-725. Torino: Einaudi.
- Moretti, Franco. 2017. *Il borghese. Tra storia e letteratura*. Tradotto da Giovanna Scocchera. Torino: Einaudi.

Power, Arthur. 1980 (1974). *Conversazioni con Joyce*. Tradotto da Franca Ruggieri. Roma: Editori Riuniti.

Orwell, George. 1951 (1933). *Down and Out in Paris and London*. London: Secker & Warburg.

Rosenberg, Martin E. 1994. "Portals in Duchamp and Pynchon." In *Pynchon Notes* 34-5: 148-75.

Pincio, Tommaso. 2003. "Toilet Bowls in Gravity's Rainbow. Parallelismi con *Fountain* di Marcel Duchamp." In *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, a cura di Mattia Carratello e Giancarlo Alfano, 91-105. Napoli: Cronopio.

Pynchon, Thomas. 1973. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking.

Pynchon, Thomas. 1973 (1999). *L'arcobaleno della gravità*. Tradotto da Giuseppe Natale. Milano: Bompiani.

Wallace, David Foster. 1997. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Boston: Little, Brown & Co.

Wallace, David Foster. 2009 (1999). *Brief Interviews with Hideous Men*. Boston: Little, Brown & Co.

Wallace, David Foster. 2016 (1999). *Brevi interviste con uomini schifosi*. Tradotto da Ottavio Fatica e Giovanna Granato. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2017 (1997). *Una cosa divertente che non farò mai più*. Tradotto da Francesco Piccolo e Gabriella D'Angelo. Roma: Minimum Fax.

Giuseppe Episcopo è ricercatore in Critica letteraria e Letterature comparate presso il Dipartimento di Lingue, Letterature Culture Straniere dell'Università Roma Tre. Dal 2009 al 2022 è stato prima Teaching Fellow alla University of Edinburgh e poi Associate Lecturer alla University of St. Andrews. Ha tradotto in italiano Peter Brooks, Fredric Jameson e Franco Moretti. Ha scritto in volume e rivista su John Adams, Simon Armitage, Brecht, Balzac, Robert Coover, D'Arrigo, Philip K. Dick, Gadda, Primo Levi, Pynchon, Tolstoj, J.R. Wilcock, sulla intermedialità, la radio e il radiodramma.

Luigi Marfè
Università di Padova

“Una storia di paesaggio”.
Viaggio e visione in *Orizzonte mobile* di Daniele Del Giudice

Abstract

Daniele Del Giudice's *Orizzonte mobile* (2009) is a “hyper-expedition” that includes the account of his journey through Patagonia, Tierra del Fuego and Antartica, a rewriting of excerpts from the accounts of two expeditions in the late 19th century, and the author's invention of a further journey, which he never made. The essay examines the hybrid elements of this narrative form, which sways between fiction and nonfiction, linking the spatial pursuit of the “movable horizon” with a turn back in time, aimed at breaking the usual perception of temporality. *Orizzonte mobile* is a “landscape tale” that interweaves travel and writing to define an original poetics of space.

“La distrazione”, si legge in *Orizzonte mobile* (2009) di Daniele Del Giudice, “è la sola che scampa al dolore” (3). Il viaggio e la scrittura sono strategie che permettono all'autore di inseguirla, sulla base di una poetica dello spazio che nelle modificazioni del paesaggio cerca una chiave di comprensione del soggetto che le osserva.¹ Il racconto di un viaggio in Terra del Fuoco e Antartide si sviluppa così come un ragionamento sul rapporto tra l'io e i luoghi attraversati, che rielabora il capitale mimetico di quell'estremo confine del mondo, “il più profondo e radicale dei sud” (Ibid.).

L'“iperspedizione” (141) di Del Giudice intreccia al resoconto del suo itinerario la riscrittura di alcuni passaggi delle relazioni di due spedizioni della fine

1 Sul viaggio e la scrittura, si veda Del Giudice 2003, 293-315: “Viaggiatore, nei secoli, è stato il narratore orale e più tardi lo scriba, usando macchine immaginarie che corrispondono anche a una meccanica del racconto, congegni narrativi per l'avanzamento delle avventure e del raggiungimento di spazi non ancora conosciuti” (312).

del XIX secolo, e l’invenzione di un ulteriore viaggio dell’autore, in verità mai realizzato. Questo saggio prende in esame il carattere ibrido della forma narrativa del libro, che alterna viaggio vero e immaginario, legandoli a un movimento nel tempo, volto a “rompere la simultaneità” e “uscire dalla compresenza” (4). *Orizzonte mobile* è una “storia di paesaggio”, che dà “una strana ebbrezza” e, nell’intreccio metaletterario di viaggio e scrittura, secondo il modello chatwiniano, “corre come un nastro che si srotola veloce e porta immagini” (40).²

1. *Il viaggiatore come autore*

“Ognuno porta in se stesso una camera”, scrive Del Giudice (2009, 3). In *Orizzonte mobile*, il viaggio nelle terre australi è anche un percorso di esplorazione dell’io. Il patto con il lettore associato alla tradizione odeporica prevede che abbia per oggetto itinerari reali; come altre scritture del sé, anche questo genere si caratterizza per la coincidenza di autore e personaggio. Nel passaggio alla scrittura, tuttavia, la persona subisce un processo di finzionalizzazione che distingue tre istanze diverse: l’io che visita i luoghi, quello che trasforma l’esperienza in scrittura, e quello che, a distanza di tempo, rivede il testo definitivo. Il “viaggiatore come autore” (Benvenuti 2008) è il prodotto di queste tre dimensioni, in cui realtà e finzione si intrecciano, a volte contraddicendosi.

Orizzonte mobile mostra “la natura tipicamente polimorfa dell’odeporica, genere a cavallo tra fiction e non-fiction” (Clerici 2010, 49). Ai brani diaristici di Del Giudice, usciti in origine con il titolo di “Taccuino australe” in sei puntate sul *Corriere della Sera* nel 1990 e rielaborati nel volume con alcune modifiche,³ si intrecciano il racconto di un viaggio immaginario – il fittizio ritorno in Antartide nel 2007 – e la riscrittura di alcuni stralci delle relazioni di due

2 Gli studi critici sull’opera di Del Giudice sono numerosi; tra i profili generali si vedano De Michelis 2010; Klettke 2008; Daros 2016; Scarsella 2021.

3 “Taccuino australe” è uscito in sei puntate sul *Corriere della Sera* nella primavera del 1990: “Antartide, passaggio a Sud-Ovest”, 15 aprile, “Fra i ghiacci il nido dei quattro venti”, 24 aprile; “Dentro le basi, fra i russi e i cinesi”, 29 aprile; “Il misterioso stress dei pinguini”, 8 maggio; “Il buco d’ozono sulla mia baracca”, 22 maggio; “Il cinema celeste della notte polare”, 1 giugno. Gli articoli sono ripresi in *Orizzonte mobile*, con lo spostamento di alcune porzioni di testo, come la sequenza iniziale sui pinguini, l’omissione di alcuni dettagli, e l’inserimento di nuovi episodi, come il soggiorno a Santiago del Cile.

esploratori che più hanno colpito l'autore “per la vivacità narrativa e descrittiva”: l'italiano Giacomo Bove (1882) e il belga Adrien de Gerlache de Gomery (1897-1899).

Orizzonte mobile alterna in brevi capitoli le notazioni di Del Giudice e le sue riscritture delle relazioni dei due esploratori, personaggi minori dell'epopea antartica. Dei sedici brani, nove hanno per narratore la proiezione dell'autore, sette quella dei due esploratori. Si può dire, in questo senso, che nel montaggio dei “livelli della realtà” (Calvino 1980, 310) prodotto da Del Giudice emergano elementi finzionali, nonfinzionali e autofinzionali: nel sovrapporsi di passato e presente, mondo scritto e mondo non scritto, lo spazio del testo si configura come labirinto intertestuale. L’“iperspedizione” rimanda alla nozione di “iper-romanzo” postulata da Calvino nella *Norton Lecture* sulla “Molteplicità”: un'architettura narrativa che permette “d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite” (1988, 119).⁴

Nel moltiplicarsi delle voci, *Orizzonte mobile* racconta la storia naturale e la memoria culturale dei luoghi attraversati. L'originalità del gioco intertestuale sta nell'incrociarsi tra la “diversità delle prospettive e delle voci” e la “convergenza delle esperienze e dei sentimenti” (2009, 141). La nota finale dichiara le fonti del testo: nel caso di Bove, Del Giudice rielabora brani della versione spagnola, a suo tempo uscita come *Expedición Austral Argentina* (1883), e della più breve versione italiana, pubblicata su *Nuova Antologia* (1882) e poi come *Viaggio alla Terra del Fuoco* (1992). Per De Gerlache, invece, la fonte è la traduzione italiana di *Quinze mois dans l'Antarctique* (1901), uscita un anno dopo l'originale francese. L'attitudine intertestuale di tutta la scrittura di Del Giudice, da *Lo stadio di Wimbledon* (1983) in avanti, si esercita qui nella riscrittura, riflettendo sul “corto circuito che si verifica fra immaginario e parola, quando ambedue vengono spinti all'estremo confine del dicibile” (Asor Rosa 2009, 40).

Il prologo metanarrativo è dedicato alla memoria. “È impossibile ricordare tutto” (2009, 3), afferma il narratore, schermendosi più avanti: “non so se ho molto da raccontare” (37). La pretesa di dare forma verbale all'esperienza è velleitaria, la ricostruzione del passato inconcludente. “Cominciare significa

⁴ In un'intervista del 1986, Del Giudice affermò: “tra i contemporanei mi piace molto Calvino, che è uno scrittore di grande rilievo europeo, come lo fu soltanto Montale in poesia” (Benussi e Lughì 1986, 37). Sul rapporto con Calvino, che scrisse la quarta di copertina de *Lo stadio di Wimbledon*, cfr. Daros 2005; Ciminari 2012; Bologna 2021.

decidere un prima e un dopo, dare un ordine, isolare dal flusso”, scrive, “fare come se esistesse una frase alla volta, un’immagine alla volta, un pensiero o un ricordo o un racconto alla volta, uno e poi uno e poi uno, e non tutto insieme” (Ibid.). La convinzione che la fedeltà al vissuto stia nel “restare in questo disordine, di aderire ad esso”, non implica però la rinuncia a narrare. Se il racconto viene dopo il reale, la percezione di quest’ultimo è influenzata dai racconti di cui è oggetto: “per sua natura, la Storia non è che scrittura in una forma diversa” (Ibid.: 4).

Nei brani sulla Patagonia e la Terra del Fuoco, *Orizzonte mobile* si presenta come la trascrizione di un *road movie* che si dipana lungo il cronotopo della strada: “è stata soprattutto una storia di paesaggio, e di paesaggio attraversato in macchina” (Del Giudice 2009, 3). Il viaggiatore si lascia portare dalla *Carretera Austral*, che “corre attraverso chilometri e chilometri di pampa desertica” e determina i suoi incontri, come un sostituto spaziale di quella teleologia che nella realtà non si lascia cogliere. A scandire il ritmo narrativo è una leggerezza,⁵ in senso calviniano, che di volta in volta indulge alla descrizione, si ferma nelle conversazioni, devia in digressioni storiche e antropologiche, muta in ecfraresi del paesaggio.

L’ipotiposi è figura ricorrente nella scrittura di Del Giudice (Antonello 2005, 216-7). Attraverso le distese patagoniche, tuttavia, più che oggetti si tratta di descrivere sfumature di luce. In soccorso viene la macchina fotografica che il viaggiatore porta sempre con sé e usa compulsivamente, senza neanche fermarsi, come il Philip Winter di Wim Wenders:

Mi sono lasciato prendere da una strana ebbrezza del paesaggio che correva, come un nastro che si srotola veloce e porta immagini, un paesaggio-passaggio, e il viaggio andava avanti, interrotto solo dalle soste per fotografare, e qualche volta, appoggiando l’apparecchio sul tetto della macchina e usando l’autoscatto, mi sono messo anch’io nella fotografia. (Del Giudice 2009, 40).

Gli scatti sono gli “appunti visivi” del viaggiatore: “quella pampa, quella *estancia*, quel colore della terra, quelle montagne sullo sfondo” (Ibid.). Ma questa collezione di immagini, nel confortare il viaggiatore, lo distoglie dalla scrittura: aver fotografato il paesaggio “mi impigrisce, e mi trattiene dal descriverlo, ecco il guaio delle fotografie” (Ibid.: 37).

5 Per la nozione di leggerezza in Del Giudice, si veda Rizzarelli 2021, 425-31.

La deviazione conta più della destinazione, come quando il viaggiatore sbaglia strada e si trova davanti a “un paesaggio bellissimo, ed è solo grazie a un errore che l’ho visto” (Del Giudice 2009, 41). A bilanciare la scarsità di eventi sono le epifanie visive. Il viaggiatore si scopre a volte a guardare il cielo, convinto che il significato del viaggio vada cercato nei giochi che il caso fa con le nuvole:

Ho ripreso il viaggio e ad un certo momento, guardando dal finestrino, mi sono accorto che il cielo non era nuvoloso, come credevo, ma limpido. Ho fermato la macchina in un punto che mi sembrava sicuro, ho spento il motore e le luci, sono sceso e mi sono messo a guardare le stelle. C’era un silenzio totale a parte il consueto rumore del vento. Mi sembrava che ci fossero molte più stelle, e non riuscivo a ricomporle nelle costellazioni a me conosciute, e mi sembrava che la terra conservasse lo spirito di chi l’aveva abitata e attraversata prima di me e che quello spirito, nel silenzio di ogni rumore umano e nel buio, a parte una sottilissima lingua più chiara all’orizzonte, potesse essere ascoltato. (Del Giudice 2009, 44)

Le solitudini della pampa offrono al viaggiatore uno spazio diverso da quello dell’uomo, in cui ritrovare una relazione più stretta con il fluire delle cose: chi viaggia non è un “guardiano del faro”, ma un “guardiano del tempo” e il suo strumento è l’orologio: “ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto” (Ibid.: 4).

2. Una storia di paesaggio

In “Écrire la mer” (1977), Michel de Certeau ha scritto che l’odeporica si basa su un circolo metaletterario per cui non è possibile stabilire se venga prima il viaggio o la scrittura: si racconta ciò che si è visto in viaggio, ma si è spinti al viaggio da letture precedenti. In termini geocritici, *Orizzonte mobile* sovrappone agli spazi geografici uno spazio immaginario prodotto da storie di esploratori, scrittori, antropologi, botanici: Antonio Pigafetta, Robert FitzRoy, Charles Darwin, Giacomo Bove, Adrien De Gerlache, Thomas Bridges, Bruce Chatwin.⁶ Sulla dimensione referenziale del viaggio si

⁶ Sul capitale mimetico associato alla Patagonia, si vedano Fiorani 2009 e Canaparo, Peñalosa, Wilson 2010. Tra gli scrittori italiani, occorre considerare Claudio Magris, con il romanzo *Un altro mare* (1991). In seguito, Magris (2009) ha recensito *Orizzonte mobile* e vi è tornato in *Croce del Sud* (2020).

innestano riferimenti intertestuali che rivelano la profondità diacronica dei luoghi. “Ho usato il poco tempo che restava”, scrive ad esempio Del Giudice (2009, 21) da Punta Arenas, “per una passeggiata lungo il porto, cercando di immaginare se il molo da cui passavano le spedizioni di De Gerlache, Nordenskjöld, Charcot, e dove approdò Shackleton dopo il disastroso viaggio dell’*Endurance*, era il vecchio molo di legno, consumato dall’acqua, che si vede sulla sinistra”. L’“orizzonte mobile” è quello di uno spazio che non si esaurisce nel puro presente, ma coinvolge, per dirla con Borges, i diversi tempi del tempo.

Consapevole della distanza tra il sistema di attese del repertorio e la realtà, il viaggiatore si confronta con la tradizione letteraria delle terre australi. Luogo cruciale, in questo senso, è la grotta di *Última Esperanza*, dove l’esploratore tedesco Hermann Eberhard aveva trovato i resti di un animale preistorico, il milodonte, poi scelto da Chatwin (1977) come espediente narrativo della sua ricerca. Del Giudice non si concentra sull’oggetto-feticcio, ma sull’ingresso della grotta, già fotografato dall’autore inglese e, dopo il successo del suo libro, divenuto attrazione turistica: “la cosa più sorprendente era l’apertura della grotta, una lunga apertura ovale, come un sorriso, e il fatto che la roccia in cui era scavata non apparteneva per forma e composizione al resto del paesaggio. Sembrava un meteorite piombato lì, con dentro il milodonte” (Del Giudice 2009, 40-1). L’immagine del sorriso sottrae la rappresentazione al repertorio, con un effetto di straniamento che riattiva l’interazione con il luogo.⁷

Diverso da Chatwin è anche il modo di trattare la storia politica della regione. Del Giudice visitò il Cile nel 1990, l’anno in cui Augusto Pinochet lasciava il potere, e il suo libro ricorda gli eventi di 17 anni prima: “Mentre al mattino Allende moriva nella Moneda, di pomeriggio iniziavano nello stadio le persecuzioni e gli arresti [...]. Quasi vent’anni dopo gli esuli e i sopravvissuti si erano raccolti di sera in quello stesso stadio illuminato e sul tabellone non scorrevano i punteggi di una partita, scorrevano i nomi dei morti o dei desaparecidos” (2009, 16). Se Chatwin aveva trattato le vicende politiche della Patagonia alla

⁷ Sull’impiego, da parte di Del Giudice, di “similitudine concretissime”, si veda Matt 2011, 176. A riprova della diffidenza per la realtà narrata nei libri di viaggio, il narratore di *Orizzonte mobile* sostiene poi di aver riconosciuto il relitto navale di Punta Arenas fotografato da Chatwin, ma in un luogo diverso rispetto al libro. Sulla fotografia come strumento di finzionalizzazione del reale in Chatwin, cfr. Giménez Hutton 1999.

stregua di storie esotiche, Del Giudice riflette sulle somiglianze tra l'Italia e il Cile degli anni settanta.⁸

“Gli esuli e i sopravvissuti”: *Orizzonte mobile* condivide invece il tema chatwiniano dell'estremo sud come luogo del dispatrio, attraversato da persone che sembrano sentirsi a casa solo lontano da casa. A colpire è un esasperato fatalismo, la rassegnazione di pensare al futuro come crepuscolo. Parlando con un giornalista della *Prensa Austral*, il viaggiatore accenna al senso di decadenza che ha percepito a Punta Arenas; ne segue uno scambio insieme ridicolo e rivelatore: “Colpa del canale di Panama”, spiega il reporter, “una volta volenti o nolenti tutti dovevano passare di qui, ancora oggi passano millecento navi all'anno nello stretto di Magellano”. Quando però lo scrittore chiede se le navi si fermino nei porti fuegini, deve ammettere: “No, qui non si fermano” (22).

Ancor prima dell'inerzia degli uomini, l'ostilità dei luoghi è imputabile alla natura: il clima rigido, le enormi distanze, il persistente stato selvaggio di ampie regioni. In questa connotazione cimmerica, risuona la tradizione degli esploratori: nel 1774 per James Cook la Terra del Fuoco era una terra di desolazione; dopo di lui, nel 1828, Pringle Stokes si suicidò per l'angoscia; due anni più tardi, Fitzroy e Darwin la descrissero con cupa malinconia. Del Giudice si sofferma su questa caratterizzazione, ma nello stesso tempo cerca le tracce di rappresentazioni diverse, capaci di scorgerne i tratti sublimi. Forse anche da questo deriva la scelta della relazione di Bove, per cui “ghiacciai, cascate, cime rocciose, precipizi, nevi eterne, boschi foltissimi formano un insieme di tali bellezza e grandiosità che il pennello di un pittore eccelso potrebbe darne solo una vaga idea” (2009, 62).

Tenente di marina, Bove era reduce dalla spedizione, guidata dallo svedese Adolf Erik Nordenskiöld, che aveva completato la rotta del passaggio a nord-est, da Göteborg a Yokohama (1878). Dopo aver cercato a lungo finanziatori per una missione in Antartide, quando infine riuscì a partire nel 1881, sentì che il suo viaggio non era diverso da quello di tanti esploratori del passato: “Sarebbe sufficiente cambiare l'indicazione dell'anno e le nostre osservazioni si potrebbero sostituire con quelle dell'*Adventure* e queste con le nostre. Ciò prova che

8 L'analogia rimanda a tre articoli scritti da Enrico Berlinguer per *Rinascita* (1973), citati da Del Giudice. Il tono più estetizzante di Chatwin, soprattutto per le lotte anarchiche di inizio secolo, è stato criticato da Osvaldo Bayer, autore di *Patagonia rebelde* (1972).

la natura è governata dall’imperscrutabile legge del cerchio, e probabilmente questo cerchio è meno ampio di quanto si crede” (Del Giudice 2009, 45-6).⁹

Le missioni di esplorazione concorrevano al prestigio nazionale non meno delle spedizioni militari. La geografia della Terra del Fuoco era ancora incerta e l’Antartide una terra ignota. Per De Gerlache, che esplorò quest’ultimo tra il 1897 e il 1899, il percorso tra Punta Arenas e Ushuaia era “una rotta disseminata di scogliere e isolotti per nulla affatto segnalati dalle carte”. Insieme a lui, sulla *Belgica*, la baleniera con cui cercò di aprirsi lo spazio nella banchisa di ghiaccio, c’erano Roald Amundsen e Frederick Cook. A stupire De Gerlache non è l’imprecisione delle mappe, ma la loro stessa esistenza: “queste carte, seppure imperfettissime, destano però la nostra più viva ammirazione: chi ebbe a tracciarle dovette percorrere luoghi tanto pieni di pericoli, solcare acque tanto irte di scogli dove la tempesta è legge, con velieri poveri e mal governabili” (Ibid.: 25).

La “mania” dell’esploratore sta nel coraggio di spingersi oltre. Nella sua relazione, De Gerlache teorizza l’esplorazione come sfida al destino e scrutinio delle circostanze: “I miei progetti iniziali erano senza dubbio differenti, ma in fatto di navigazioni polari occorre agire secondo le circostanze e saper cogliere le occasioni” (Ibid.: 102).¹⁰ La lotta con la natura è delineata con tratti romantici anche da Bove, che in Terra del Fuoco fece naufragio nel 1882, come quando descrive raffiche di vento, che calano dalle montagne “piroettando come piccoli tifoni”, sfracellando le navi, per poi tornarsene indietro, “tracciando zig-zag di spuma e di vapori”: “Nessuna vela avrebbe potuto reggere un colpo di vento simile” (Ibid.: 62). L’idea del viaggio come cimento – “sentiamo in questo momento che siamo tutti figli di una medesima famiglia e che per trionfare dobbiamo stringerci cuore a cuore poiché l’ora del pericolo e delle fatiche è assai vicina” – deriva dal canone delle letture degli esploratori, come *Pêcheur d’Islande* (1886) di Pierre Loti, in cui si sarebbe più tardi rivisto Amundsen.

Attraverso Bove e De Gerlache, Del Giudice si confronta con la storia fuegina del XIX secolo. I due esploratori conobbero il reverendo Thomas Bridges,¹¹ che nel 1869 aveva fondato una missione religiosa a Ushuaia, per evangelizzare gli indios Yagan (o Yamana). La sua storia è nota per il racconto del figlio, Lucas, in *Uttermost Part of the Earth* (1948). Le relazioni con gli indios

9 Sui viaggi di Giacomo Bove, cfr. Cerreti 1994; Vaccaro 2009.

10 Sulle spedizioni di De Gerlache, si veda Declerq e de Broyer 2001.

11 La vita di Thomas Bridges è narrata da E.L. Bridges 1948 e da Chapman 2010.

furono difficili, non di rado violente. Bridges dovette desistere, ma quando nel 1886 lasciò la missione conosceva ormai così bene la lingua *yagan* da poter realizzare un monumentale dizionario, che suscita l'attenzione di Del Giudice, scrittore dell'"esattezza":

[Gli Yagan] avevano una lingua complessa e poetica, una di quelle lingue 'di situazione' o deissi; conoscevano almeno cinque parole per dire neve e per spiaggia ne avevano ancora di più perché la scelta del vocabolo dipendeva dagli stati d'animo di chi parlava o dalla sua ubicazione rispetto all'interlocutore o dalla posizione dell'interlocutore rispetto al paesaggio, se a separarli c'era terra o acqua, oppure dall'orientamento geografico della spiaggia. (Del Giudice 2009, 74)

Le descrizioni etnografiche di Bove e De Gerlache si concentrano sulla vita degli indios. Le loro relazioni non mancano di stereotipi etnocentrici: antropofagia, nomadismo, poligamia. Bove ricorda la disponibilità degli indios a vendere le ossa dei propri cari – “quando chiesi che mi fossero forniti degli scheletri umani trovai qualche resistenza ma poi, non oso dirlo, qualcuno mi vendette perfino le ossa di suo padre” –, con un cortocircuito geografico che rimanda alla tradizione orientalista. L'usanza macabra è infatti giustificata in questo modo: “Se i circassi vendono i loro figli vivi e belli, perché noi fuegini non dovremmo vendere i nostri progenitori morti e mummificati?” (Ibid.: 65). La “retorica dell'alterità” (Hartog 1980, 225) tende ad attenuare lo choc della diversità culturale, collocandola entro gli schemi rassicuranti di logiche binarie come l'analogia.

Tra le fonti di Del Giudice c'è il Museo salesiano di Punta Arenas, ricco di reperti etnografici sulla storia degli indios, frutto delle ricerche di padre Alberto Maria De Agostini, geografo, esploratore e poeta: “vertebre di balena, molti animali impagliati, uccelli di ogni tipo, teschi di indios divisi per etnie, scheletri di Ona, scheletri di delfino, frecce, pietre da lanciare con le fionde, utensili domestici e collane” (Del Giudice 2009, 139). Attraverso questi oggetti,¹² *Orizzonte mobile* descrive la storia delle popolazioni fuegine (Alakaluf, Yagan e Ona), che al tempo di Bridges constavano di alcune migliaia di individui. Gli Yagan, che vivevano all'estremo sud, erano i più enigmatici per gli europei. Tra di loro c'erano Jemmy Button, York Minster e Fuegia Basket, i tre indios portati in Inghilterra da FitzRoy, che al ritorno scelsero di tornare alla vita sel-

12 Per la poetica degli oggetti dell'autore, si veda lo stesso Del Giudice 1992, 91-102.

vaggia. In particolare il primo fu complice, dopo essere ritornato al suo popolo, di un massacro di missionari europei. La sua vicenda colpì l’immaginazione di Darwin (1845, 228-9), quale prova dell’impossibilità dell’incontro tra culture.

Si tratta di storie già raccontate tante volte, su cui Del Giudice ritorna con il piacere che viene dalla condivisione di uno stesso immaginario mitopoietico. È per questo che decide di incontrare Francisco Coloane,¹³ il maggior narratore di storie fuegine, il cui padre era stato comandante della nave che aveva tratto in salvo Ernest Shackleton: “Scendeva il buio e parlammo dello *Yelcho* e di Shackleton. Ci riraccontammo questa storia come due ragazzi, perché è la più bella storia antartica” (2009, 79).

3. *Effetto farfalla*

L’avventura dell’*Endurance* è forse la più nota della “banda antartica”, che contribuì dell’esplorazione dell’ultima terra incognita: Robert F. Scott, Ernest Shackleton, Edward Wilson, Douglas Mawson, Henry Bowers. La tradizione odepórica presenta il viaggio in Antartide come un’esperienza in cui parole come scoperta e pericolo hanno ancora significato: “Ciascuno col proprio carattere, come in una singolare commedia geografica delle maschere, furono tutti Signori della Primavolta, vedevano cose mai viste prima da occhio umano, e si trattava di dare a queste un nome, di raccontarle, di elaborarne un sentimento” (Del Giudice 2009, 137). *Orizzonte mobile* mostra in questo senso delle analogie con *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) di Christoph Ransmayr, romanzo sull’epopea artica. All’altro polo, i viaggi australi sono per Del Giudice un grande, collettivo “romanzo di avventura”, in cui “gli autori furono anche personaggi e parti in commedia”, per “l’affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell’incognito” (Ibid.: 138).¹⁴

In Antartide Del Giudice scopre “un altro pianeta, un corpo celeste abitato da milioni di pinguini” (2009, 92). La metafora astronomica deriva da un

13 Racconti fuegini sono raccolti in Coloane 1941 e 1956.

14 Su questo intreccio di realtà e finzione, Del Giudice (2009, 138) ricorda ad esempio come il *Gordon Pym* (1838) di Poe fosse “ricalcato sulle relazioni del capitano James Weddell” e sia poi stato proseguito da Jules Verne con *Le Sphinx des glaces* (1897).

luogo che vive una temporalità propria,¹⁵ in continua trasformazione eppure all'apparenza sempre uguale a se stesso, un luogo di cui è arduo perfino tracciare i confini: “Non si sapeva bene dove finisse l'acqua e cominciasse il ghiaccio, né se finisse il ghiaccio e cominciasse una terra”. L'Antartide è per Del Giudice un “grande e sconcolato specchio di milioni di chilometri quadrati”, il cui potere riflettente allontana da sé anche il calore: “così il ghiaccio respinge la luce che qui è massima, e si condanna al ghiaccio per sempre” (Ibid.: 124).

“Luogo dello *studium*, della contemplazione e della ricerca” (Boitani 2004, 220), l'Antartide di Del Giudice è costellato di basi scientifiche: a un tempo dimore, osservatori scientifici e presidi di occupazione, sembrano navicelle spaziali arenate nel ghiaccio. “Per il suo assommare in sé tutti questi aspetti conservava qualcosa della nave”, scrive Del Giudice (2009, 110), “per il suo carattere tecnologico e scientifico, e per la quantità di antenne, e perché spesso poggiava su piedi per motivi di coibentazione, aveva addirittura qualcosa dell'astronave”. L'analogia astronomica piega in senso cosmicomico, nel raccontare peripezie della comunità scientifica, come quella della base sovietica Družnaja 1, che andò alla deriva nel mare di Weddell, quando il ghiacciaio su cui si trovava si staccò dal continente, trasformandosi in iceberg nel 1986.

L'Antartide riporta Del Giudice al rapporto tra scienza e letteratura, tema a lui caro fin da *Atlante occidentale* (2005).¹⁶ La figuralità del discorso letterario può favorire un avvicinamento alle asperità del discorso scientifico: se non la “nuova alleanza” proposta da Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (1986), di certo “qualche volta”, scrive, “tra scienza esatta e *phantasia* può avvenire una collusione” (2009, 11). La fascinazione dello scrittore per l'Antartide dipende dal senso di mistero che vi è associato, non perché vi avvengano cose straordinarie, ma perché conserva ciò che altrove è sparito ed è in grado di influenzare l'intero pianeta. Lo spazio più remoto è quello più adatto a verificare la portata del cosiddetto effetto farfalla: “se aria ed acqua trasportano ogni cosa, e poiché l'Antartide non produce in proprio gli elementi che inquinano l'atmosfera del pianeta, ogni cosa può essere misurata qui meglio che altrove” (Ibid.: 124). “Cartina di tornasole” dei fenomeni globali, l'Antartide è un “grande osservatorio”:

15 “Antarctica's unique spatiality – its isolation, its position on the ‘bottom’ of the world, its seemingly limitless icescape – produces a complex and contradictory temporality” (Leane 2012, 199).

16 L'intreccio di scienza e letteratura nell'opera di Del Giudice è tra le questioni su cui si è più concentrata la critica; si vedano Zublena 2002; Antonello 2005.

Riuscii a farmi poco alla volta un’immagine mentale delle relazioni invisibili tra gli effetti e le cause, del carattere globale di ciò che chiamiamo natura, e dei nostri comportamenti. Capii com’era possibile davvero che un insetticida spruzzato innocentemente da una signora di Forlì stecchisse sul momento una zanzara locale e poi col tempo e per i movimenti dell’aria e degli oceani arrivasse fin quaggiù, venisse metabolizzato nei liquidi e nelle proteine da un pinguino, e un biologo tedesco dissezionando l’animale durante la notte polare lo ritrovasse lì. (Del Giudice 2009, 124)

Le descrizioni, come sempre in Del Giudice, non sono impressionistiche, ma esprimono una ricerca di esattezza. Delle aurore australi, ad esempio, “gigantesche vampe guizzanti che colano luce colorata nel cielo buio”, è data una spiegazione scientifica: “Mi raccontarono come a produrle fosse il vento solare carico di particelle subatomiche, emanato nello spazio dalla corona del Sole e catturato al Polo dal campo magnetico terrestre”, si legge nel libro, “I colori e l’intensità, che io avrei giudicato come ‘più o meno bello’, dipendevano dal tipo di atomi e molecole eccitati, viola per l’azoto e rosso fino al verde per l’ossigeno, e dall’energia delle particelle in arrivo dal Sole (122). Anche l’esperienza estetica è il prodotto di un’alchimia di particelle che può essere definita, studiata, perfino riprodotta. Sembra una risposta al lamento di Ira Epstein, personaggio scrittore di *Atlante occidentale*: “È così difficile scrivere la luce!” (1985, 137). In *Orizzonte mobile*, il tema dell’invisibilità della materia è sviluppato a partire da un dialogo sui neutrini, nel viaggio fittizio del 2007, che ripropone argomenti già affrontati proprio in *Atlante occidentale* mediante gli esperimenti del fisico Pietro Brahe.

“Del paesaggio, qui, fa parte tutto ciò che viene lasciato”: la terra antartica è deposito di ciò che gli uomini hanno perduto, come la luna di Ariosto. Il viaggiatore scorge le tracce del passaggio dell’uomo. Non solo i cani di Scott (“cadaveri essiccati, mummificati in modo naturale dal gelo, legati alla catena”), ma anche le loro impronte sono trattenute dal suolo e riportate a galla dal vento d’ablazione che spazza via la neve circostante: “Ne ho viste alcune che non erano affondate nel ghiaccio ma dal ghiaccio emergevano. Dalla distesa bianca veniva fuori uno zoccolo di ghiaccio a forma di piede, come una scultura” (Del Giudice 2009, 96). Alcune impronte conservate in questo museo involontario sono causa di stupore, per la distanza tra i luoghi deserti in cui si trovano e la loro origine, come un “tubo di nafta venuto da chissà dove” (Ibid.: 97).

Il disastro ambientale presenta alla prepotenza dell’uomo uno specchio delle sue colpe. Si tratta di una versione aggiornata, in una prospettiva ecologi-

ca, del *de te fabula narratur* oraziano: “Non c’è tempo nemmeno per provare sentimenti di sdegno, il paesaggio ti butta in faccia questi oggetti come uno schiaffo: ‘Questo è tuo’” (Ibid.: 97).¹⁷

4. *Appartenere al paesaggio*

In questa “ipnosi del paesaggio” (Del Giudice 2009, 37), il viaggiatore contempla le perenni metamorfosi di uno spazio estremo. Il tema del vedere, d’altra parte, è centrale in tutta la sua produzione. Non diversamente da *Atlante occidentale* (1985), *Nel museo di Reims* (1988) e *Staccando l’ombra da terra* (1994), anche *Orizzonte mobile* può essere letto come una ostinata fenomenologia dello sguardo.¹⁸ “Il cielo è l’altra metà del paesaggio, una specie di sfera di cristallo che può essere usata per vedere”, si legge nel libro (95). Nel cielo australe, con i suoi giorni di aurora, in cui anche “i miraggi erano reali”, e le sue notti di buio, “quel buio costante che scardina la mente, distrugge il sonno” (Ibid.: 9), il viaggiatore constata “l’illusorietà di una cognizione stabile della Terra” (Iacoli 2011, 4).

Immerso in questo rovescio del mondo, il viaggiatore scopre l’alterità del paesaggio, irriducibile alla misura dell’uomo. Quella antartica è una natura leopordiana, indifferente alla felicità di chi lo attraversa: “Per noi il paesaggio è sempre un sentimento del paesaggio, ma quel che qui chiamiamo paesaggio non sgorga dalla coscienza, bensì la altera e le impone un’altra direzione” (Del Giudice 2009, 94). Nell’economia di un bianco essenziale, la presa sul reale lentamente si fa meno salda, lasciando il viaggiatore sull’orlo del vuoto. Del resto, se “vedere per la prima volta, appartenere al paesaggio” era una delle sue ambizioni, “la scomparsa, l’assenza, il silenzio sono sempre stati tra i temi suoi portanti” (Cinquegrani 2021).

Un anno dopo “Taccuino australe”, nel 1991, Del Giudice scrisse due racconti – “Naufragio con quadro” e “Ritornare a sud” – che tornano alle terre australi per meglio precisare questa idea di sparizione. In “Naufragio con quadro”, in particolare, il viaggio nel bianco è accostamento del nulla, blanchotiana “esigenza della morte”. “In molte lingue bianco e sapere avevano identica

17 Uno studio sull’Antartide come spazio culturale si legge in Glasberg 2012.

18 Sul vedere nell’opera di Del Giudice, cfr. Dolfi 1994; Antonello 1995; 2005; Colummi Camerino 1999; Klettke 2008.

radice, io stesso dicevo *weiss* per bianco e *wissen* per sapere”, vi si legge, “e bianco ancora era stato per molti l’arredo della morte, non la morte come fine, la morte come trasformazione, passaggio ad altro stato” (Del Giudice 1991, 14). In “Ritornare a Sud”, invece, l’autore immagina Edward Wilson, esploratore che morì nella spedizione di Scott, ripetere come una cantilena due versi del vecchio marinaio di Coleridge: “Alone, alone, all, all alone, / Alone on a wide wide sea!” (iv, vv. 9-10).

Orizzonte mobile si pone in scia alla tradizione odeporica che, da Rimbaud a Chatwin, ha riproposto la domanda “chi sono io?” obliquamente, chiedendo “che ci faccio qui?”. La formazione del viaggiatore, in questa prospettiva, non è somma di esperienze, ma alleggerimento, progressiva spoliatura. Il libro di Del Giudice è certamente “più metafisico e astratto, più consapevole e tragico” di quello di Chatwin (Asor Rosa 2009, 40). Eppure, se i libri di quest’ultimo sono contesi tra l’ossessione per il controllo razionale e la vertigine di sentire tutto sfuggire di mano (Wyndham 1993, 10-3), forse non è troppo azzardato sostenere che l’Antartide instauri una dinamica simile in *Orizzonte mobile*: “dov’è la calma allora, dov’è la tua calma, dov’è il governo, dove la composta malinconia dell’imperscrutabile capitano, un po’ distratto, un po’ silenzioso, colui che tiene le fila, un uomo sui fili che ha voluto tendersi da sé?” (Del Giudice 2009, 3-4).

La nostalgia della forma ha la stessa andatura, in *Orizzonte mobile*, della “desolazione senza rimedio” dei pinguini. Il viaggiatore constata la loro “speciale idea della presenza e dell’assenza” quando un giorno, mentre sta facendo un giro tra i ghiacci, ne incrocia uno, che imperterrito prosegue nella sua direzione fino a sbattergli addosso, come se lui non esistesse: “a forza di osservarli mi sono convinto che il segreto dei pinguini è nel loro essere al tempo stesso impeccabili e impacciati” (Ibid.: 9). Del Giudice teme di caricare il suo ritratto dei pinguini di significati troppo umani, antropomorfizzandoli. Al contrario, il suo sguardo assomiglia a quello del signor *Palomar* di Calvino, che sfugge al provincialismo del genere umano, rispecchiandosi nella solitudine degli altri animali: “noi, vivevamo la stessa solitudine in un oceano di ghiacci e nevi, e le stesse preoccupazioni” (Ibid.: 7).¹⁹

Secondo la poetica dello spazio di Gaston Bachelard, non appena si passa al campo dell’immaginazione, la dialettica di dentro e fuori perde la sua geome-

19 Per la rappresentazione dei pinguini in *Orizzonte mobile* e per i significati simbolici che vi sono associati, si vedano Westphal 2011 e Iacoli 2011.

tria.²⁰ Allora, come *Palomar*, il viaggiatore si fa soglia sottile da cui “il mondo guarda il mondo” (Calvino 1983a, 112) e il paesaggio finisce per acquisire una paradossale intimità, nel senso rilkeano di “spazio interiore del mondo” (*Weltinnenraum*). Non è un caso se, nella scrittura di un autore “così aderente agli oggetti, così attento ai loro dettagli” come Del Giudice, sia stata notata l’insistenza sul termine “sentimento” (Scarpa 2016, xvii). La “mania” osservativa mira a sottrarre il luogo ai suoi tratti referenziali, e farne lo spazio di un’esplorazione mentale, pensata come interlocuzione tra il soggetto e il resto del mondo. “Tutta la mia vita, tutto il mio lavoro”, si legge in *Atlante occidentale*, “non è stato altro che raccordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all’esperienza e ai sentimenti” (1985, 58).

Sembra di sentire l’invito calviniano a immaginare un’opera al di fuori del *self* con cui si chiude “Molteplicità”. D’altra parte, fin da *Lo stadio di Wimbledon*, il ritrarsi del soggetto nell’oggettivazione, quale modo di ritrovarsi, era stato identificato proprio da Calvino come il tratto essenziale dello stile di Del Giudice: “solo dedicando tutta la propria attenzione all’oggetto, in un’appassionata relazione col mondo delle cose”, lo scrittore “potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè se stesso” (1983b). Le solitudini australi, in questa prospettiva, sono uno spazio di attraversamento metafisico, in nome di un’estetica della visione che si muove sul limite del silenzio. Ancor più della Patagonia e della Terra del Fuoco, è l’Antartide l’“ultimo confine del mondo” di una poetica dell’esilio e della sparizione:

Nonostante i prodigi ebbi l’impressione di un senso d’esilio: non delle persone, che è ovvio, ma dell’Antartide in sé, si sentiva che tutto questo una volta era altrove, allacciato ad altre terre e ad altri climi, c’era una condanna e un sospiro che solo quegli incoscienti surreali dei pinguini custodivano come angeli, e mi chiedevo in che modo Dante avesse capito che il Purgatorio era quaggiù, dove lo collocò, esattamente sotto il cielo australe. (Del Giudice 2009, 37)

In questo percorso di assottigliamento dell’io, “il mio programma”, scrive Del Giudice, “era di arrivare fin dove potevo arrivare con una ragionevole probabilità di tornare indietro non troppo tardi nella notte” (Ibid.: 22). Quando viene

20 “Dehors et dedans forment une dialectique d’écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques” (Bachelard 1957, 237).

“Una storia di paesaggio”, SQ 24 (2023)

il momento del ritorno, nel prendere infine congedo “dal paesaggio e dalle sue storie”, il narratore rovescia di nuovo la prospettiva: a inghiottirlo, come nel Maelstrom di Poe, non è l’Antartide, in cui tutto si deposita, ma il velivolo che lo riporterà al mondo, “staccando” ancora una volta “l’ombra da terra” (Del Giudice 1994).

Bibliografia

- Antonello, Pierpaolo. 1995. "Microfisica del racconto." *Nuova Corrente* 115: 129-46.
- Antonello, Pierpaolo. 2005. "La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza." *Annali d'Italianistica* 23: 211-31.
- Asor Rosa, Alberto. 2009. "Del Giudice nelle terre estreme." *La Repubblica*, 3 marzo: 40.
- Bachelard, Gaston. 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris: Gallimard.
- Benvenuti, Giuliana. 2008. *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Benussi, Cristina, e Lughi, Giulio. 1986. *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*. Venezia: Marsilio.
- Berlinguer, Enrico. 1973. "Riflessioni sull'Italia dopo i fatti del Cile." *Rinascita*, 28 settembre, 5 e 9 ottobre.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Boitani, Piero. 2004. *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*. Milano: Mondadori.
- Bologna, Corrado. 2021. "Daniele Del Giudice e la polvere del mondo." *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/daniele-del-giudice-e-la-polvere-del-mondo> (ultimo accesso: 19/05/2023).
- Bove, Giacomo. 1882. "Viaggio alla Patagonia e alla Terra del Fuoco". *Nuova Antologia* 24: 733-801.
- Bove, Giacomo. 1883. *Expedición Austral Argentina*. Buenos Aires: Departamento Nacional de Agricultura.
- Bove, Giacomo. 1992. *Viaggio alla Terra del Fuoco*. Genova: ECIG.
- Bridges, E. Lucas. 1948. *Uttermost Part of the Earth: A History of Tierra Del Fuego and the Fuegians*. London: Hodder & Stoughton.

- Bridges, Thomas. 1987 [1933]. *Yamana-English: A Dictionary of the Speech of Tierra del Fuego*, edited by F. Hestermann and M. Gusinde. Buenos Aires: Zagier y Urruty.
- Calvino, Italo. 1983a. *Palomar*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo. 1983b. [Quarta di copertina]. In *Lo stadio di Wimbledon*, di D. Del Giudice. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo. 1980 (1978). “I livelli della realtà in letteratura.” In *Una pietra sopra*, 310-323. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo. 1988 (1985). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Canaparo, Claudio, Peñaloza, Fernanda and Wilson, Jason (eds.). 2010. *Patagonia: Myths and Realities*. Berlin: Lang.
- Cerreti, Claudio. 1994. “Ricordo di Giacomo Bove e dei suoi viaggi.” In *Verso una nuova geografia delle terre polari. Sintesi e prospettive*, a cura di G. Orombelli, C. Smiraglio e R. Terranova, 53-68. Roma: Società Geografica Italiana.
- Certeau de, Michel. 1977. “Écrire la mer.” In J. Verne, *Les Grands navigateurs du xviii^e siècle*, i-xix. Paris: Ramsay.
- Chapman, Anne. 2010. *European Encounters with the Yamana People of Cape Horn: Before and After Darwin*. Cambridge: Cambridge UP.
- Chatwin, Bruce. 1977. *In Patagonia*. London: Cape.
- Clerici, Luca. 2010. “Viaggio Australe nel tempo.” In *Tirature 2010. Il new Italian realism*, a cura di V. Spinazzola, 49-53. Milano: Il Saggiatore.
- Ciminari, Sabina. 2012. “Gli ‘eredi’ di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice.” *Cahiers d’études italiennes* 14: 163-81.
- Cinquegrani, Alessandro. 2021. “Daniele Del Giudice: quando ti perdi nel vuoto.” *Doppiozero*, 4 settembre, <https://www.doppiozero.com/daniele-del-giudice-quando-ti-perdi-nel-vuoto> (ultimo accesso: 07/05/2023).
- Coloane, Francisco. 1941. *Cabo de Hornos*. Santiago: Orbe.
- Coloane, Francisco. 1956. *Tierra del Fuego*. Santiago: Editorial del Pacífico.

- Colummi Camerino, Marinella. 1999. "Daniele Del Giudice: narrazione del luogo, percezione dello spazio." *Strumenti critici* 89, no.1: 61-81.
- Daros, Philippe. 2005. "Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice." *Chroniques Italiennes* 75-6: 77-96.
- Daros, Philippe. 2016. *Fictions de reconnaissance. L'art de raconter après la fin des mythologies de l'écriture*. Paris: Hermann.
- Declair, Hugo, and de Broyer, Claude (eds.). 2001. *The Belgica Expedition Centennial: Perspectives on Antarctic Science and History*. Brussels: VUB Brussels UP.
- Del Giudice, Daniele. 1983. *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele. 1985. *Atlante occidentale*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele. 1990. "Taccuino australe." *Corriere della Sera*, 15 aprile-1 giugno ("Antartide, passaggio a Sud-Ovest", 15 aprile; "Fra i ghiacci il nido dei quattro venti", 24 aprile; "Dentro le basi, fra i russi e i cinesi", 29 aprile; "Il misterioso stress dei pinguini", 8 maggio; "Il buco d'ozono sulla mia baracca", 22 maggio; "Il cinema celeste della notte polare", 1 giugno).
- Del Giudice, Daniele. 1991. "Due racconti." *Idra* 2, no.4: 9-19 ("Naufragio con quadro" e "Ritornare a Sud").
- Del Giudice, Daniele. 1992. "Gli oggetti, la letteratura e la memoria." In *L'esperienza delle cose*, a cura di A. Borsari, 91-102. Genova: Marietti.
- Del Giudice, Daniele. 1994. *Staccando l'ombra da terra*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele. 2003. "Meccanica per viaggi al limite del non conosciuto." In *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. 4, 293-315. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele. 2009. *Orizzonte mobile*. Torino: Einaudi.
- Darwin, Charles. 1845. *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of HMS Beagle around the World*. London: John Murray.
- De Michelis, Cesare. 2010. "Fedeltà a Del Giudice." In *Moderno antimoderno. Studi novecenteschi*, 461-85. Torino: Aragno.

“Una storia di paesaggio”, SQ 24 (2023)

- Di Rocco, Emilia, a cura di. 2017. *Storie del grande Sud*. Bologna: il Mulino.
- Dolfi, Anna. 1994, “Sul filo dell’iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione.” *Esperienze letterarie* 19, no.2: 19-30.
- Fiorani, Flavio. 2009. *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*. Roma: Donzelli.
- Gerlache de, Adrien. 1902. *Quinze mois dans l’Antarctique*, Bruxelles: Bulens.
- Glasberg, Elena. 2012. *Antarctica as Cultural Critique: The Gendered Politics of Scientific Exploration and Climate Change*. London: Palgrave Macmillan.
- Hartog, François. 1980. *Le Miroir d’Hérodote*. Paris: Gallimard.
- Iacoli, Giulio. 2011. “Dante e il pinguino. Sulla linea di Bertrand Westphal.” *Between* 1, no.1, <http://www.between-journal.it/>.
- Leane, Elizabeth. 2012. *Antarctica in Fiction: Imaginative Narratives of the Far South*. New York: Cambridge UP.
- Loti Pierre. 1886. *Pêcheur d’Islande*. Paris: Lévy.
- Klettke, Cornelia. 2008. *Attraverso il segno dell’infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*. Firenze: Cesati.
- Magris, Claudio. 2009. “Orizzonti mobili.” *Corriere della Sera*, 1 marzo: 36.
- Magris, Claudio. *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*. Milano: Garzanti.
- Matt, Luigi. 2011. “Narrativa.” In *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afribo, e E. Zinato, 119-80. Roma: Carocci.
- Mellarini, Bruno. 2021. *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*. Venezia: Amos.
- Napoli, Adriano. 2003. “Geografia del probabile. Per una rilettura de *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice.” *Misure critiche* 1-2: 279-85.
- Prigogine, Ilya, Stengers, Isabelle. 1986. *La Nouvelle Alliance*. Paris: Gallimard.
- Ransmayr, Christoph. 1984. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Wien: Brandstätter.

Rizzarelli, Maria. 2021. "Daniele Del Giudice e Antonio Tabucchi: la leggerezza del visivo." In *Cento anni di letteratura italiana*, a cura di M.A. Bazzocchi, 425-31. Torino: Einaudi.

Scarpa, Tiziano. 2016. "La profezia delle parole." In D. Del Giudice, *I racconti*, v-xvii. Torino: Einaudi.

Scarsella, Alessandro, a cura di. 2021. *Luce e ombra. Leggere Daniele Del Giudice*. Venezia: Amos.

Vaccaro, Giulio. 2009. "Dalle speranze più lusinghiere al più amaro dei disinganni: lessico e nuvole in Giacomo Bove." In *La scrittura epistolare nell'Ottocento*, a cura di G. Antonelli, 117-30. Ravenna: Pozzi.

Westphal, Bertrand, 2011. "Spazio, luogo, frontiera. Dante e l'orizzonte." *Between* 1, no.1, <http://www.between-journal.it/>.

Wyndham, Francis. 1993. "Introduction." In B. Chatwin, *Photographs and Notebooks*, edited by D. King and F. Wyndham, 10-3. London: Cape.

Zublena, Paolo. 2002. *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Luigi Marfè è ricercatore (RTDb) di Critica letteraria e Letterature comparate (10/F4) all'Università di Padova. Tra i suoi interessi di ricerca, la letteratura di viaggio, la cultura visuale, le teorie della traduzione. È autore di *Oltre la "fine dei viaggi"* (Olschki 2009), *Introduzione alle teorie narrative* (Archetipo 2011), *"In English clothes". La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione* (Accademia 2015), *"Un altro modo di raccontare". Percorsi e poetiche della fotoletteratura* (Olschki 2021). Ha tradotto volumi dall'inglese (W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Bompiani 2014; R.L. Stevenson, *Canti di viaggio*, Ets 2019), dal francese (N. Bouvier, *Il doppio sguardo*, Ets 2012) e dallo spagnolo (A. Giménez Hutton, *Chatwin in Patagonia*, Nutrimenti 2015). È nel comitato direttivo di *Cosmo: Comparative Studies in Modernism* (ISSN: 2281-6658).

Riccardo Antonangeli
“Sapienza” Università di Roma

Rotismi infernali: i viaggi dentro l’orologio
di Jules Verne e Dino Buzzati

Abstract

This essay investigates the relationship between technology and literature through the close reading of *Maître Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise* (1854) by Jules Verne and *L’orologio* (1959) by Dino Buzzati. The true protagonists of both stories are either cursed and dying clocks or defective and hellish ones. Focusing on the different narrative functions that these objects enable in the two texts, I will argue how they trigger a disruption of the plot’s linear temporality and of the hero’s normal sense of time, through the short-circuit of a fantastic, supernatural temporality. Drawing from recent contributions to the *Spectral turn*, I will suggest that clocks are auratic artifacts symbol of modernity’s industrial progress which prompt the blurring of boundaries between subject and object, science and religion, public and private time, eternity and mortality, realism and fantastic literature. The study of the metaphysical and ethical dilemmas they raise within the text can help elucidate the shift from one sentiment of time to the next, during those passages from and towards different regimes of temporality as theorized by Pascal Chabot: from the Christian and positivistic eschatologies typical of XIXth century literature, to the crisis and collapse of the sense of an ending in the purgatorial *durée* of XXth century after-worlds and daily routines.

“They smiled weakly and nodded their heads,
lonely boys with nothing left but Eternity”.
Isaac Asimov, *The End of Eternity*.

Nel corso del XIX secolo, l’industria orologiera conosce un progresso senza precedenti, grazie alla fabbricazione di orologi tascabili sempre più piccoli, sottili e precisi. La produzione delle componenti meccaniche si fa via via più rapida ed economica, e l’orologio, da bene di lusso per mercanti ed eruditi,

diventa strumento indispensabile anche per il cittadino comune che desidera sincronizzare il proprio tempo privato – scandito dall’orologio da tasca o domestico – al tempo pubblico della città – segnato dai grandi orologi delle gioiellerie, delle chiese, delle stazioni e dei municipi a partire dagli Osservatori astronomici –, attraverso cui viene regolato il ritmo sia delle ore lavorative che di svago. Negli ambiti delle attività sportive e della vita in fabbrica sorgono, così, nuove figure di *timekeepers* e *cronometristi*, uomini-orologio che misurano le prestazioni fisiche – da svolgere in tempi brevi – e l’efficienza produttiva, passata ora da un sistema a salario orario a quello a cottimo. L’accelerazione delle tecniche di comunicazione dovuta al telegrafo – alla fittissima rete di cavi elettrici che iniziano a irradiarsi in tutti i territori delle grandi potenze coloniali – e l’unificazione di una miriade di tempi locali rispetto ad uno *standard time* nazionale e internazionale – il *meridian time* di Greenwich vinse la battaglia con quello di Parigi nel 1884 – rendono possibile “the rapid dispersal of simultaneity” (Galison 2003, 104),¹ il coordinamento del tempo di ognuno al *railway time* dei viaggi in treno e degli scambi commerciali, vero e proprio *galvanizzatore* “for the synchronization of a multitude of timekeepers” (Landes 2000, 304).² Il risultato è l’“automazione del presente” (Borst 1997, 157), la metamorfosi del sentimento in disciplina sociale, con la conseguente meccanizzazione del tempo interiore dell’individuo, il cui ingresso nella collettività è ora legato all’interiorizzazione del tempo pubblico nella propria coscienza: “Synchronized time intervened in peoples’ lives the way electric power, sewage, or gas did: as circulating fluid of modern urban life” (Galison 2003, 107).³ Il nuovo centro propulsore di questa rivoluzione sono gli Stati Uniti, mentre l’Europa, e la Svizzera *in primis*, non riescono più a tenere il ritmo accelerato, e i costi, di una produzione divenuta ormai di massa. Il tempo si automatizza, l’orologio diviene merce e l’individuo si fa ‘automa’, macchina tarata per obbedire a un tempo imposto dall’‘altro’. Grazie al tempo matematico di un orologio diffuso e unificato dai segnali elettrici, l’essere umano sembra avere finalmente realizzato il sogno di dominare il tempo, sottraendolo al controllo di Dio. Ma è davvero così?

1 “La rapida diffusione della simultaneità” (Galison 2004, 98).

2 “Per la sincronizzazione di una moltitudine di orologi”. (Landes 2009, 290).

3 “Il tempo sincronizzato interveniva nell’esistenza delle persone come avevano fatto l’elettricità, il gas, le fognature: vero e proprio fluido circolante della moderna vita urbana” (Galison 2004, 101).

In questo saggio tenterò di esplorare il rapporto, in continua evoluzione, tra tecnologia e letteratura attraverso l'accostamento di due testi in cui protagonista indiscusso è l'orologio: il racconto *Maître Zachairius ou l'horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise* (1854) di Jules Verne e l'atto unico *L'orologio* (1959) di Dino Buzzati. In entrambi i casi, l'orologio, ora oggetto del desiderio, ora ostacolo della passione, agisce come motore di una narrazione fantastica e di un'inchiesta metafisica, nucleo semantico in cui naturale e soprannaturale, razionale e irrazionale, scienza e religione s'intrecciano. Come scrive Stefano Lazzarin, "gli oggetti tecnologici formano un importante *dossier* dell'oggettualità tipica del racconto fantastico otto-novecentesco" (2008, 15), dominato dall'*inquiétante étrangeté* di "treni, e automobili, telegrafo e telefono, cinema e fotografia, aerei e piroscafi" (Ibid.: 15-6), tutti manufatti con cui il progresso tecnico-scientifico irrompe nella quotidianità del vivere sociale, increspandone certezza e sicurezza con la loro "stranezza perturbante" (Ibid.: 16). Scienza e tecnologia sono, insomma, "fonte di *Unheimliche*" (Ibid.: 99) e la merce che producono viene introdotta in letteratura da "meccanismi stranianti" (Ibid.: 16) che si modificano ed evolvono nel passaggio dal fantastico ottocentesco, qui rappresentato dal racconto di Verne, a quello novecentesco, che sarà analizzato, invece, attraverso un'incursione nell'universo buzzatiano.⁴ Oggetto simbolo della modernità, nonché "modèle de tout le savoir neuf, de toutes pratiques neuves [...] échangeur exceptionnel de schémas de concepts, de méthodes et d'espérance" (Serres 1974, 162),⁵ l'orologio non rientra nei *dossier* dell'oggettualità fantastica di Lazzarin e Puglia (2020). Eppure, la progressiva automazione ed elettrificazione dei meccanismi, unita alla produzione in serie di parti interscambiabili e all'accelerazione dei mezzi di trasmissione dei segnali orari, via telegrafo prima e via radio dopo, potenziano sensibilmente l'aura perturbante che tali congegni irradiano verso il soggetto che li produce, li possiede o che, semplicemente, li osserva e ne ode il suono. Nonostante essi siano, soprattutto, strumenti di misurazione aritmetica del tempo oggettivo, nella cornice del racconto fantastico, la qualità auratica del loro tic-tac si traduce spesso in strane deformazioni del tempo razionalizzato, inghiottendo la

4 Sul fantastico in Buzzati è stato scritto molto. Come introduzione, si vedano anche Baudry 1982; Caspar 1991 e Giannetto 1996.

5 "Il modello di tutto il nuovo sapere, di tutte le nuove pratiche [...]. Uno scambiatore eccezionale di schemi di concetti, di metodi e di speranze" (Serres 1979, 130).

durata soggettiva della coscienza nel vortice di una temporalità meravigliosa e soprannaturale. In concomitanza con il *kairós* fantastico, l'incedere normale di *chronos* si spezza, si stira, s'arriccia e piega, invertendo la propria linearità ora verso il passato, ora anticipando il futuro, ora eternizzando il presente. Gli orologi diventano oggetti ibridi, manufatti tecnologici e talismani magici, delle macchine animate dai misteriosi *fantômes* del ricordo oppure possedute dalle proiezioni utopiche e profetiche nell'avvenire. Come scrive Francesco Orlando, il rapporto tra l'uomo e le cose si caratterizza per "un'ambivalenza intrinseca" (2015, 14) col tempo che "logora o nobilita, logora e nobilita le cose" (Ibid.). A partire dall'Ottocento il tempo si meccanizza ed elettrifica, prende corpo e dissolve in energia. Nel quadrante dell'orologio lo scorrere delle ore diventa cosa concreta e astratta insieme, raffigurazione di un'idea da sempre particolarmente refrattaria ad ogni tentativo di rappresentazione. Non esiste, forse, oggetto più 'spettrale' del tempo e, di riflesso, gli strumenti che lo misurano possono essere definiti 'spettri': "(quasi-)cose [...] non sono oggetti localizzabili, separati dal soggetto; piuttosto, essi sono al contempo stati d'animo e ambienti nei quali si è immersi, una specie di dislocazione spazio-temporale che sospende la Storia a vantaggio dell'esperienza privata" (Puglia 2018, 9). Nell'orologio il tempo si fa spazio liminale di confine, dove corporeo e incorporeo, letterale e metaforico, interiorità ed exteriorità, materia e spirito, realtà e virtualità si confondono nel "transito, che delinea una condizione *en abyme* tra l'evanescenza del nulla e la concretezza del reale" (Cigliana 2018, 38), segnando, forse, l'inizio di quel processo di sovrapposizione tra simulacro e feticcio che attraversa la storia della spettralità moderna tra Ottocento e Novecento.

I racconti di Verne e Buzzati presi in esame rientrano nella tipologia del "fantastico allegorizzato" (Lazzarin 2008, 28). I due autori costruiscono attorno ai loro orologi fantastici due allegorie del sentimento del tempo, colto, però, in fasi profondamente diverse: all'inizio della storia moderna dell'orologio, e al suo tramonto, quando la novità era stata ormai assimilata dal singolo e dal tessuto sociale e dopo che, ad inizio secolo, le indagini della fisica moderna sul tempo avevano contribuito a chiarirne il mistero al prezzo, però, di frammentarlo e relativizzarlo, allungandovi l'ombra straniante dell' 'altro'. Pur con le dovute differenze, dunque, il tempo rimane, tutt'oggi, uno spettro difficile da inquadrare, un simbolo che, attraverso i cortocircuiti retorici della tautologia – l'orologio allude al tempo e coincide con esso –, dell'allegoria – *tempus fugit* – e della prosopopea – la vasta semantica del tic-tac delle lancette, dei

rintocchi, del ronzio degli ingranaggi –, “dà a pensare” (Ricœur 2002) aprendo nel soggetto l'*interim* fantastico di un'esitazione potenzialmente ancora infinita (Todorov 1970).

L'orologio di Verne suona “l'heure, l'heure d'une ère nouvelle, celle de l'objet mécanique” (Froidefond 1988, 18)⁶ e segna il passaggio dal sentimento del tempo cristiano a quello positivista: “à l'ère religieuse, Maître Zacharius veut faire succéder celle de la science” (Ibid.).⁷ È allegoria del Progresso che il fantastico verniano situa al limite tra “l'impossible/possible par une remise en cause imperceptible, parce que vraisemblable, de l'univers quotidien” (Ibid.: 67).⁸ Nel racconto giovanile di Verne l'orologio fantastico attiva “l'émergence de l'avenir dans le présent. Décalage dans le temps où l'imperceptible glissement sape les certitudes. Une machine anachronique mystérieuse et autonome, fermée sur un monde pourtant familier, pénètre dans l'univers quotidien et le reconstruit” (Ibid.: 68).⁹

L'orologio di Buzzati è l'ennesima allegoria del “tempo distruttore, oggettivo, esterno [...] che mortifica le cose” (Biondi 2010, 104-5). L'individuo ha paura e orrore della fuga del tempo di cui l'orologio è ricordo assillante. Se per gran parte della vita la coscienza riesce a non pensare al tempo come quantità presto esaurita e come linearità teleologica diretta verso una fine, in alcuni rari e intermittenti istanti essa ‘riconosce’, invece, tale verità sconcertante. L'orologio da oggetto quotidiano, ignorato perché costantemente in evidenza come insegna il Dupin di Poe, diventa meccanismo esorcizzante che può arrestare e controllare la progressione delle ore, trasformandola in “ripetizione continua” (Ibid.: 124). La linea curva in cerchio, ma la “circolarità ossessiva” (Ibid.: 105) e immutabile dell'eternità non è che un nuovo incubo, il rovescio altrettanto insopportabile del tempo matematizzato scandito dalle lancette.

In entrambi i casi, inoltre, il tempo fantastico irrompe nello spazio domestico, mettendo in discussione la normale gerarchia dei ruoli familiari. L'orologio è sia simbolo dell'ordine dominato e stabilito dal padre sia mezzo che il figlio

6 “L'ora, l'ora di un'era nuova, quella dell'orologio meccanico”.

7 “All'era religiosa, Mastro Zacharius vuole far succedere quella della scienza”.

8 “L'impossibile/possibile, tramite una messa in discussione impercettibile, perché verosimile, dell'universo quotidiano”.

9 “Il riaffiorare dell'avvenire nel presente. Uno scarto nel tempo che, con un impercettibile scivolamento, mina le certezze. Una macchina anacronistica misteriosa e autonoma, chiusa su un mondo nonostante tutto familiare, penetra nell'universo quotidiano e lo ricostruisce”.

ribelle usa per liberarsene. Zacharius vuole sostituirsi a Dio nel ruolo di padre del Tempo, ma, per farlo, deve scegliere tra l'amore per sua figlia e quello per le macchine che inventa. *Montre e horloge* in francese sono sostantivi femminili, e Zacharius, rimasto vedovo, proietta su tale "objet/femme" (Froidefond 1988, 18)¹⁰ un desiderio erotico che porta al conflitto tra un principio di discendenza, e quindi d'eternità, naturale, e uno artificiale, garantito dalla produzione e vendita della merce. Anche la protagonista dell'*Orologio* è una vedova che uccide il marito presumibilmente per rifarsi una vita con un altro uomo. Senza preavviso, però, il fantasma del coniuge defunto, in determinate ore, sembra impossessarsi della grande pendola di casa, costringendo la moglie ad obbedire ad un tempo impazzito che le fa mancare per sempre l'appuntamento decisivo con l'amante. La donna, tradita in vita da un uomo invisibile che dedicava 'tutto il tempo' al lavoro, non può a sua volta tradire perché l'orologio rimane strumento di disciplina sociale e nelle mani dell'autorità paterna.

Nel 1854 un giovanissimo Jules Verne pubblica sulla rivista cristiana *Le Musée des familles* la novella fantastica *Maître Zacharius*, poi ripubblicata, e ampiamente rivista, nella nuova edizione Hetzel del 1874, con cui entra a far parte dei *Voyages extraordinaires*.¹¹ Il racconto, oltre a contenere *in nuce* molti dei temi portanti dei romanzi d'avventura della maturità – il mito positivista di una scienza capace di sottomettere ai propri calcoli la totalità della natura, incarnato dal tipico personaggio verniano del *savant*, l'isola come simbolo microcosmico del mondo intero e della solitudine umana rispetto ad esso – è una profonda riflessione sull'impatto che il nuovo tempo dell'orologio sta avendo sulla sfera dell'umano e sul rapporto tra cosmo e coscienza individuale, eternità e finitudine. La narrazione si situa, inoltre, al crocevia tra l'esempio del romanzo gotico di Ann Radcliffe – il castello di Andernatt –, del racconto fantastico di Hoffmann – la figura fantasmatica di Pittonaccio, il demone-orologio –, dei *Contes philosophiques* di Balzac – la vita intesa come riserva, esauribile, di energia vitale e combustibile –, del romanzo di *vulgarization scientifique* – le digressioni pedagogiche sulla storia dell'orologeria – e, quindi, della letteratura di fantascienza di là da venire – il viaggio

10 "Oggetto/Donna".

11 In questo saggio si fa riferimento al testo della prima pubblicazione in rivista e all'unica traduzione italiana (2005). Sulle notevoli differenze tra le due edizioni (1854;1874) e sul significato dei tagli e delle modifiche apportate al testo da Verne dopo vent'anni, si veda O. Dumas (1989).

di Zacharius dentro i rotismi e gli ingranaggi delle sue macchine è un viaggio nel tempo *ante litteram*.

Mastro Zacharius è un vecchio orologiaio di Ginevra, città definita con il neologismo *horlogomane*, a cui spetterebbe la gloria di avere inventato lo scappamento, il meccanismo che dona all'orologio un movimento regolare, perpetuo e infinito, almeno fino alla prossima ricarica. L'abitazione e l'aspetto fisico del vecchio lo contornano fin da subito di una temporalità ambigua, ibrida e indefinibile. La casa si trova, infatti, sulle sponde dell'isolotto che biforca il corso del Rodano, sorretta da palafitte che affondano nelle acque turbolente del fiume. Lo scantinato, adibito a laboratorio, si trova, così, a pochi metri dall'acqua. Il Rodano è simbolo ambivalente: la sua corrente incessante è la corsa del tempo che fugge – e che Zacharius crede di poter imbrigliare tramite calcolo – mentre i “noirs tourbillons” (Verne 2000, 15)¹² sono il *maëlstrom*, la caduta a spirale che disorienta e sabotava ogni tentativo di misurare il procedere rettilineo, il conto, delle ore, come in *A descent into the maëlstrom* di Poe. L'età del vecchio è, poi, “indéchiffrable” (Ibid.: 8)¹³ tanto che “nul des plus vieux de Genève n'eût dit depuis quand sa tête maigre et pointue vacillait sur ses épaules, ni le jour où, pour la première fois, on le vit marcher par les rues de la ville, en laissant flotter à tous vents sa longue chevelure blanche. Cet homme ne vivait pas ; il oscillait à la façon du balancier de ses horloges.” (Ibid.).¹⁴ Anche il narratore sembra voler confondere il lettore, perché, l'unica indicazione temporale, quel “per la prima volta”, tuffa la descrizione in un paradosso, lasciando intuire che il vecchio sia già dall'inizio, fin da subito, apparso con i capelli imbiancati precocemente. A completare il quadro vi sono tre personaggi minori: la governante Scholastique, la figlia Gérande e il giovane aiutante Aubert. Tutti sono in apprensione per la salute di Zacharius, improvvisamente preda di un misterioso deterioramento. È un evento soprannaturale, ma in fin dei conti verosimile, ad aver scatenato la malattia. Ad uno ad uno, infatti, tutti gli orologi costruiti dal vecchio hanno cominciato a fermarsi senza motivo, senza nessun segno di malfunzionamento

12 “Gorghii bui” (Verne 2005, 26).

13 “Indecifrabile” (Ibid.: 18).

14 “Nessuno degli abitanti più vecchi di Ginevra avrebbe potuto dire da quando la sua testa magra e appuntita gli vacillava sulle spalle, tanto meno il giorno in cui, per la prima volta, lo avevano visto camminare nelle vie cittadine, lasciando svolazzare al vento la lunga capigliatura bianca. Quell'uomo non viveva, ma oscillava come un bilanciere dei suoi orologi” (Ibid.).

dei rotismi, e, soprattutto, delle molle. È a questo punto che il manicheismo che soggiace alla novella comincia ad emergere. Da un lato, le religiose Scholastique e Gérande non vedono nulla di strano nella morte delle macchine, poiché “tout est borné sur terre, et l’infini ne peut sortir de la main des hommes” (Ibid.: 12),¹⁵ dall’altro, per Zacharius l’intoppo improvviso è senz’altro l’inaccettabile intrusione del diavolo. Inizia, così, la sfida tra la pulsione prometeica dell’orologiaio, che vorrebbe le sue creature vive e immortali, e Dio, l’orologiaio cosmico, il solo ad abitare la dimensione extratemporale di un presente eternizzato. Il deperimento cronico di Zacharius non sarebbe altro che il sintomo fisico di un tormento spirituale: l’impresa smisurata del titano oltre i limiti dell’umano – mossa da quella ricerca del sapere che è, sin da Aristotele, suo carattere essenziale – si scontra contro la muraglia dell’infinito e del divino, ovvero, secondo la fede, la vera origine e natura dell’esistenza terrena. Lo scontro tra scienza e religione assume, secondo Jean-Pierre Picot, la “forme d’aporie” (Ibid.: 242).¹⁶ Zacharius sente la propria vita coincidere con quella delle proprie creature. Le loro esistenze condividono una stessa durata e, pertanto, la morte degli orologi sarebbe il segno della mortalità incombente dell’orologiaio: “car moi, maître Zacharius, je suis l’âme de tous ces montres; c’est une partie de moi-même que j’ai enfermée dans chacune de ces boîtes de fer, d’argent ou d’or !” (Ibid.: 14).¹⁷ Agli occhi del loro creatore, le macchine si animano, la materia con i suoi ingranaggi s’innerva di un meraviglioso soffio vitale. Il rapporto tra lo scienziato e le sue invenzioni sostituisce, su scala microcosmica, la figura dell’universo come *horologium Dei*, dell’*univers-horloge* e del *dieu-horloger* nella celebre formulazione di Voltaire. L’ombra di Zacharius, oltre a quella del Prometeo *plasticator* – soprattutto nella rilettura faustiana del dramma incompiuto di Goethe –, proietta dietro di sé anche la sagoma mitica di Pigmalione, divenendo esempio perfetto di *coalescence des mythes* (Geisler-Szmulewicz 1999, 17): l’artista è un *second maker*, un artista che imita Dio, capace di trasformare la materia inanimata in automi umanizzati con anima e cuore pulsante. Lo scopo ultimo di Zacharius è la conquista

15 “Tutto ha i suoi limiti su questa terra e dalle mani degli uomini non può uscire l’infinito” (Ibid.: 24).

16 “La forma di un’aporìa”.

17 “Perché io, mastro Zacharius, sono l’anima di tutti quegli orologi; ho racchiuso una parte di me stesso in ognuna di quelle scatole di ferro, d’argento e d’oro! Ogni volta che uno di quegli orologi maledetti si ferma, sento il cuore che cessa di battere, perché li ho regolati sulle mie pulsazioni!” (Verne 2005, 28).

dell'immortalità e il mezzo per realizzarlo è trovare una cura per l'epidemia che ha preso a decimare la sua merce. I minuti, però, sono contanti e se la coesistenza 'isocrona' tra creatore e creatura è il segno che si è sulla strada giusta, la forza vitale di Zacharius sta per estinguersi, egli è ancora un essere mortale. Allora, sembra recuperare la speranza e, in un ultimo moto d'orgoglio, si immerge in fretta nella costruzione di un magnifico orologio tutto composto in ogni sua minima parte di cristallo. Il *Crystal Palace* – la cattedrale simbolo del successo scientifico e tecnologico contemporaneo, eretta a Londra in occasione della prima Esposizione Universale del 1851 –, viene riprodotto su scala ridotta, nelle dimensioni minuscole di un dettaglio che, come scrive Remo Cesarani, ha un ruolo fondamentale all'interno del mondo fantastico dove viene messo in rilievo e rifunzionalizzato fino a indicare “un modo ‘moderno’ di vedere e conoscere il mondo” (1996, 84). Grazie alle pareti trasparenti dell'oggetto, Zacharius mira a “voir palpiter cette montre à travers son enveloppe transparente, et de pouvoir compter les battements de son cœur” (Verne 2000, 18).¹⁸ È dentro questo dettaglio che si nasconderebbe la verità sui “secrets de l'existence, les secrets de l'union mystérieuses de l'âme et du corps” (Ibid.).¹⁹ La chiave d'accesso ai sublimi e “derniers mystères de l'infini” (Ibid.: 21)²⁰ assume, così, la forma dello scappamento inventato proprio da Zacharius; è lì, in corrispondenza di quel minuscolo frammento di materia, “un échappement merveilleux, par lequel les rouages de l'un viennent s'engrener dans les rouages de l'autre” (Ibid.),²¹ che l’“union intime du corps et de l'âme” (Ibid.)²² si fa intreccio di opposti in apparenza incompatibili. L'orologio di cristallo funziona come lente d'ingrandimento che aiuta lo sguardo a penetrare oltre l'opaca superficie degli oggetti, rivelando all'occhio dell'artigiano il “segreto rovescio delle cose” (Puglia 2020, 91).

Le ultime ore dell'orologiaio sembrano trasportarlo in una temporalità sospesa e ibrida, sulla soglia tra vita e morte, inferno e paradiso, eternità e finitudine. Zacharius vede le cose con uno sguardo alternativo, attirato da uno strano magnetismo che pare mutarle prima in automi e dopo in spettri, forme che alludono a “cette existence fantastique des ombres et puissances intermédiaires” (Verne

18 “Vedere palpitare quest'orologio attraverso il suo involucro trasparente, poter contare i battiti del suo cuore” (Ibid.: 34).

19 “I segreti dell'unione misteriosa di anima e corpo” (Ibid.: 34-5).

20 “Ultimi misteri dell'infinito” (Verne 2005, 39).

21 “Grazie al quale i rotismi dell'uno vanno a ingranare in quelli dell'altro” (Ibid.).

22 “Unione intima di corpo e anima” (Ibid.).

2000, 23).²³ Immerso nella visione attraverso il corpo diafano del cristallo, Zacharius si lascia investire dalla “forza psichica oscura” (Puglia 2020, 105) che l’aura delle cose irradia intorno a sé, rivelando il lato altro, perturbante e fantastico, della realtà: “alle dolorose e soprannaturali amplificazioni di oggetti banali e, per così dire, periferici, corrisponde dunque la paralisi di un soggetto che sprofonda nella visione. L’aura spettrale delle cose allunga la sua ombra sulla mente, sul corpo [...], è difficile dire dove finisca l’interiorità e dove inizi il mondo esterno. [...] Il confine soggetto-oggetto è poroso, proprio come lo è quello tra spirito e materia” (Ibid.: 123). L’orologio che, come abbiamo visto, è ormai mercificato come bene di consumo di massa diventa oggetto-feticcio e l’attrazione misteriosa di Zacharius per esso si colora di un feticismo blasfemo, “capace di trasformare un elemento puramente materiale in un fenomeno fantasmatico” (Fusillo 2011, 21) che, letteralmente, “infinetizza” (Ibid.: 9) l’essere delle cose e dei dettagli del racconto.

Infine, a metà esatta della narrazione, finalmente un fantasma appare per davvero. O meglio, un’indefinibile creatura liminale, metà uomo e metà orologio, ora spirito, ora realtà fisica. Gérande e Aubert, diventati ormai promessi sposi con la benedizione di Zacharius, si prendono cura del vecchio portandolo in lunghe passeggiate su “le chemin de Ferney admirer la cime orgueilleuse du Mont-Blanc” (Verne 2000, 25).²⁴ Se Ferney è chiara allusione a Voltaire, la veduta del Monte Bianco non può non rimandare ad un precedente *modern Prometheus*, ossessionato anch’egli dalla ricerca vitalistica del *principle of life*, di quella scintilla d’energia capace di galvanizzare la materia inerte e darle, infine, vita. Sulla *Mer de Glace* del Monte Bianco, infatti, avveniva la resa dei conti tra Frankenstein e la sua creatura nel romanzo di Mary Shelley, nato, non a caso, lì nei dintorni, nella notte di Villa Diodati. È lungo questa via che Zacharius, Gérande e Aubert fanno lo strano incontro con il soprannaturale Pittonaccio, annunciato, da principio, soltanto dal rumore di un sogghigno malefico e dal suono di una voce che perentoria annuncia: “Gérande n’épousera pas Aubert” (Ibid.: 26).²⁵ Cos’è esattamente quest’apparizione? Il nome, innanzitutto, è eco del *Signor Formica* di Hoffmann, dove Pasquale Capuzzi si accompagnava a una specie di castrato mancato, chiamato, appunto, Pitichianaccio. Ma a colpire sono, soprattutto, aspetto e andatura:

23 “Un’esistenza fantastica di ombre e potenze intermediarie” (Ibid.: 41).

24 “Strada di Ferney per ammirare la cima orgogliosa del Monte Bianco” (Verne 2005, 44).

25 “Gérande non sposterà Aubert” (Ibid.: 45).

Quel âge avait cet être singulier ? Personne n'eût pu le dire ! On devinait qu'il existait depuis un grand nombre d'années ou de siècles, mais voilà tout. Une grosse tête écrasée reposait sur des épaules dont la largeur égalait la hauteur de son corps ; il n'excédait pas trois pieds ; ce personnage eût fait bonne figure sur un support en façon de pendule ; le cadran se fût naturellement placé sur sa face, et le balancier aurait oscillé à son aise dans sa poitrine : on eût pris son nez pour le style d'un cadran solaire, tant il était mince et aigu ; ses dents écartées et à surface épicycloïque ressemblaient aux engrenages d'une roue, et grinçaient entre ses lèvres ; sa voix avait le son métallique d'un timbre, et l'on pouvait entendre son cœur battre comme le tic-tac d'une horloge. Ce petit homme, dont les bras se mouvaient à l'instar des aiguilles sur un cadran, marchait lentement et par saccades, sans se retourner jamais ; le suivait-on, on trouvait qu'il faisait une lieue par heure, et sa marche était à peu près circulaire. (Ibid.)²⁶

Da quel momento in poi Pittonaccio segue Gérande e Zacharius dappertutto. La sensazione di essere osservati sempre e ovunque da 'quegli occhi' non li abbandona. La cosa è, ad un tempo, spettro, macchina e uomo, la cui aura magnetica e oscura si proietta sul mondo esterno come 'sguardo': l'inorganico riflette l'organico, rubandone in qualche modo l'energia vitale. Senonché, in questo caso, l'amore dell'artista per la propria creazione, e il desiderio erotico di vederla finalmente animarsi, rovesciano il mito di Pigmalione. A prender vita è, infatti, un demone che porrà l'orologiaio davanti a un dilemma: la sua immortalità, e la resurrezione di tutti gli orologi, in cambio della mano della figlia. Per il momento Zacharius è ancora incapace di accettare la morte, ma neanche la signoria di un'entità a lui superiore. Tutta la prima parte non si rivela, allora, che riscrittura, al rovescio, non solo del mito classico, ma anche dei miti veterotestamentari. Zacharius tuona contro Pittonaccio come Dio contro Giobbe. Prima dichiara che non sono i suoi orologi ad andare male, ma è il sole stesso a

26 "Quanti anni aveva quell'individuo singolare? Nessuno avrebbe potuto dirlo! S'intuiva che esisteva da un gran numero di anni o secoli, ma ecco tutto. Una grossa testa schiacciata poggiava su spalle la cui larghezza uguagliava l'altezza del corpo; non superava i tre piedi; quel personaggio avrebbe fatto bella figura su un supporto come un pendolo; il quadrante sarebbe stato posto sulla faccia e il bilanciere avrebbe oscillato a piacere nel suo petto; il suo naso sarebbe stato scambiato per l'ago di una meridiana, tanto era esile e aguzzo; i suoi denti, distanti e con la superficie epicycloidale, somigliavano agli ingranaggi di una ruota e stridevano tra le labbra; la sua voce aveva il suono metallico di un campanello e si poteva udire il suo cuore battere come il tic-tac di un orologio. Quell'omino, le cui braccia si muovevano a guisa di lancette su un quadrante, camminava lentamente e a scossoni, senza voltarsi mai; se qualcuno lo seguiva, constatava che faceva una lega all'ora e che il suo percorso era quasi circolare" (Ibid.: 45-6).

farlo: “C’est vous qui réglez le soleil?” (Ibid.: 28).²⁷ Più avanti il ribaltamento si fa ancora più esplicito:

Mourir ! Non pas, vous l’avez dit ; je ne peux pas mourir, moi, le premier horloger du monde ; moi qui, au moyen de ces pièces de toutes sortes et de ces rouages divers, ai su régler le mouvement ! N’ai-je donc pas assujetti l’infini à des lois exactes, et ne puis-je en disposer en souverain ? [...] Non ! non ! maître Zacharius ne peut pas mourir ! car, puisque j’ai réglé le temps, le temps finirait avec moi, il retournerait à cet infini, dont mon génie a su l’arracher, et se perdrait irréparablement dans le gouffre sans fond du néant. Non, je ne puis pas plus mourir que le créateur de cet univers soumis à mes lois ; je suis devenu son égal, et j’ai partagé sa puissance : maître Zacharius a créé le temps, si Dieu a créé l’éternité. (Ibid.: 30).²⁸

Le parole sembrano un calco dell’invettiva divina che apre la teofania di cui Giobbe è testimone: “Ti furon mostrate le porte di Morte ed hai visto le porte degli inferi?” (Giobbe 38, 17-8, 317)²⁹ e “per quale via si propaga il lampo? [...] Conosci quindi le leggi dei cieli e puoi imporre i destini in terra?” (Giobbe 38, 24, 33-4, 317-8).

L’ora fatale è fissata: il matrimonio tra Gérard e Aubert. Nel tempo sospeso che porterà alla felicità della figlia, e alla propria morte, Zacharius vive in bilico tra le due possibilità della dannazione infernale e della beatitudine celeste. Gérard non perde la fede che il vecchio accolga in sé la Grazia divina, ma quando, durante la messa, anche l’orologio della vicina chiesa di Saint-Pierre, uno dei capolavori dal padre, si ferma proprio quando è sul punto di suonare mezzogiorno, ora fantastica per eccellenza, ogni speranza di salvezza è perduta. Zacharius sviene e quando si rianima sembra vivere ormai in una dimensione senza tempo, in cui

27 “Siete voi a regolare il Sole?” (Ibid.: 49).

28 “Morire! No, voi lo avete detto, non posso morire io che sono il primo orologiaio del mondo; io che, con pezzi di ogni tipo e con diversi rotismi, ho saputo regolare il moto! Non ho forse assoggettato l’infinito a leggi esatte e non posso disporne da sovrano? [...] No, no, mastro Zacharius non può morire, perché, dal momento in cui ho regolato il tempo, il tempo finirebbe con me; tornerebbe a quell’infinito, da dove il mio genio ha saputo strapparli e si perderebbe irreparabilmente nell’abisso senza fondo del nulla. No, non posso morire così come non può farlo il creatore di questo universo sottoposto alle mie leggi; sono diventato un suo pari e ho condiviso la sua potenza: se Dio ha creato l’eternità, mastro Zacharius ha creato il tempo.” (Ibid.: 51-52).

29 Per le citazioni bibliche l’edizione di riferimento è *Bibbia*, a cura di M. Cucca, F. Giuntoli, L. Monti. Torino: Einaudi 2021.

memoria e profezia dànno l'illusione che passato, presente e futuro si confondono l'uno con l'altro. Nel giro di pochi istanti, infatti, ha una visione profetica: “à ce moment suprême, l'avenir prit à ses yeux la forme du présent; il ne prévît pas, il vit sa fille, seule, abandonnée, sans appui” (Verne 2000, 40).³⁰ Accetta, per un millesimo di secondo la morte e affida il futuro della figlia ad Aubert. Poi, d'un tratto, ecco risorgere dal nucleo oscuro della memoria il ricordo vago di un dettaglio finora dimenticato. La paura della morte e il desiderio di vivere in eterno prendono di nuovo il sopravvento. Si precipita a casa, alla ricerca di un vecchio libro di conti su cui aveva annotato ogni oggetto venduto e, soprattutto, i nomi di tutti i clienti. È il libro mastro, il registro della sua storia mercantile a custodire la chiave dell'enigma: “Là ! dit-il, là !...cette vieille horloge de fer, vendue à ce Pittonaccio ! Elle ne m'a pas été rapportée, elle existe encore, elle marche encore, elle vit toujours !...Ah ! je la veux ! je la retrouverai ; je la soignerai si bien que je deviendrais centenaire !...” (Ibid).³¹ Non è ancora la grande stagione dei racconti costruiti a partire da un paradosso temporale, inaugurata dal semiconosciuto *Orologio che andava all'indietro* di Edward Page Mitchell nel 1881, e portata al successo dalla *Macchina del tempo* di H.G. Wells nel 1895 – dove si nominava il celebre ‘paradosso del nonno’ – ma già a questo punto Verne sembra aver sfiorato il nocciolo della questione. Se, infatti, l'unico orologio rimasto a misurare il tempo è quello venduto in un passato imprecisato, ma comunque non così vicino altrimenti Zacharius se ne sarebbe ricordato prima, allora il destino era ‘già’ e ‘non ancora’ stato segnato all'epoca. Vendendo quell'orologio a Pittonaccio, il vecchio, che, ricordiamo, era apparso ‘già’ vecchio sulla scena e poi costantemente infantilizzato da Gérande, aveva venduto l'anima al diavolo. Inoltre, se l'unico orologio ancora ‘isocrono’ con il suo cuore è quello di Pittonaccio, allora la sua anima dev'essere trattenuta ancora lì, ‘dentro’ quell'orologio. L'oggetto da merce è diventato un talismano simile alla pelle di zigrino di Balzac. Il tempo della vita è rimasto sempre lì durante tutta la durata del racconto, racchiuso in forma anamorfica nel tempo dell'‘altro’. Il desiderio d'immortalità genera, insomma, un cortocircuito, un'eterocronia tra tempo privato e tempo altrui, al movimento d'estensione e stiramento verso una durata a me esterna corrisponde l'inevitabile

30 “In quel momento supremo, l'avvenire assunse ai suoi occhi la forma del presente: non prevede, ma vide la figlia, sola, abbandonata, senza alcun appoggio” (Verne 2005, 66-67).

31 “‘Qui, è qui!’, disse. “Quel vecchio orologio di ferro venduto a un tal Pittonaccio! Non mi è stato riportato, esiste ancora, vive sempre!...Ah, lo voglio! Lo ritroverò; ne avrò cura così bene che diventerò centenario!” (Ibid.: 67).

contrazione della durata individuale: “Una *macchina del tempo*, nel senso ampio del termine, è qualsiasi cosa che ci faccia trovare in una situazione in cui l’armonia fra tempo pubblico e tempo personale viene rotta” (Torrengo 2011, 77).

Dopo il crollo e l’epifania improvvisa, Zacharius scompare nel nulla. Ma proprio quando non sembra esserci più traccia del vecchio, l’allievo di bottega Aubert si ricorda improvvisamente che dopo la messa a Saint-Pierre e la morte dell’orologio della chiesa, “L’horloger ne vivait plus que dans cette vieille horloge de fer; on ne la lui avait pas rendue!...Maître Zacharius devait s’être mis à sa recherche” (Verne 2000, 40).³² Come abbiamo visto il viaggio nei rotismi dell’orologio, e quindi nel tempo, era cominciato ben prima, con l’ingresso dell’anima del vecchio nell’ingranaggio-automa venduto a Pittonaccio. In maniera allusiva e senz’altro ancora rudimentale, l’aura che s’irradia da quell’oggetto-dettaglio proietta sulla trama della novella una temporalità *fantastica*, un tempo, cioè, “poroso [...] che può sdoppiarsi e cambiare, stirarsi e essere parallelo” (Cortázar 2014, 32).

La nota che registra la transazione sul libro mastro recita: “Vendu au seigneur Pittonaccio une horloge en fer, à sonnerie et à personnages mouvants, déposée en son château d’Andernatt, au milieu des Dents-du-Midi” (Verne 2000, 42).³³ L’oggetto-orologio è, insomma, l’origine di una triplice ibridazione: Zacharius è l’uomo-orologio, il *carillon* di Andernatt è orologio-automa che parla e materializza le ore in pupazzi semoventi, mentre Pittonaccio è l’orologio-spettro, il “fantôme” (Ibid.: 48)³⁴ del tempo.

A livello narrativo, la contaminazione tra le diverse tipologie del fantastico ha il suo *climax* nella descrizione del castello di Andernatt, meta della corsa

32 “L’orologiaio ormai viveva solo per quel vecchio orologio di ferro che non gli era stato restituito!...Mastro Zacharius doveva essersi messo alla sua ricerca.” (Verne 2005, 70). La traduzione italiana del brano curata da Maurizio Ferrara per Passigli nel 2005 traduce *dans* con ‘per’, perdendo la sfumatura dello smarrimento dell’artista ‘dentro’ l’opera. È l’unica ad aver fatto questa scelta. Nell’edizione dei Fratelli Treves del 1874 e in quella Mursia del 1967 (entrambe a partire dall’edizione Hetzel del 1874) si legge: “l’orologiaio non viveva più che in quel vecchio orologio di ferro” (Verne 1874, 17; 1967, 189). Anche nella traduzione pubblicata a puntate sui numeri dal 511 al 514 di *Urania* nel 1969, e sempre basata sull’edizione del 1874, *dans* è reso con ‘in’.

33 “Venduto al signor Pittonaccio un orologio di ferro, con suoneria e personaggi mobili, depositato nel suo castello di Andernatt, in mezzo ai Dents-du-Midi” (Verne 2005, 70).

34 “Fantasma” (Ibid.: 80).

contro il tempo di Zacharius e degli inseguitori Gérande e Aubert. Circondato da una catena di picchi-‘denti’ alpini, il castello si apre come una voragine che trasporta i visitatori dentro il tempo statico di un’entropia immobile. Il castello in rovina appare sospeso nella sua “chute éternelle” (Ibid.: 46).³⁵ Come il vulcano dei romanzi successivi, tipico cronotopo verniano, il castello è porta d’accesso a “mondes mystérieux” (Ibid.),³⁶ popolati nel corso dei secoli da peccatori e criminali d’ogni sorta: “quelque margrave, moitié brigand, moitié seigneur, séjourna dans cette habitation ; au margrave succédèrent les bandits ou les faux-monnayeurs, écartelés, brûlés, pendus sur le théâtre de leur crime ; et sans doute, par les lunes d’hiver, Satan venait conduire ses sarabandes traditionnelles sur le penchant des gorges profondes, où s’engloutissait l’ombre gigantesque de ces ruines” (Ibid.).³⁷ La *quête* dell’orologiaio verso l’eternità passa attraverso uno spazio intermedio che prelude al viaggio negli inferi, in cui le normali categorie spazio-temporali hanno perso validità. Per trovare l’orologio e Pittonaccio, Zacharius, Aubert e Gérande si smarriscono in “longs corridors” (Ibid.), dentro “interminables galeries” (Ibid.)³⁸ e su “escaliers sans fin” (Ibid.: 48) che annullano i rapporti orizzontali e verticali tra le distanze: “Tantôt ils se trouvaient enfouis à cent pieds sous terre, tantôt ils dominaient de haut ces montagnes sauvages” (Ibid.: 48-49). È un labirinto di gironi infernali la cui struttura a spirale ricalca la molla di un gigantesco orologio, animata qui e là da forze magnetiche intermediarie come “les larves, les goules, les tarasque” (Ibid.: 47).³⁹ La via che porta all’eternità è una fantasmagoria disposta in cerchi lungo uno spazio in perenne caduta libera, i cui piani infiniti “se désorganisent et télescopent” (Couégnas 30).⁴⁰

Mancano cinque ore a mezzanotte quando i tre riescono a raggiungere lo spettro di Pittonaccio nell’immensa sala dove si staglia il meraviglioso orolo-

35 “Sua eterna caduta” (Ibid.: 76).

36 “Mondi misteriosi” (Ibid.: 77).

37 “Qualche mangravio, mezzo brigante e mezzo gentiluomo, soggiornò in quella dimora: al mangravio subentrarono i banditi e i falsari, squartati, bruciati, impiccati sul teatro dei loro crimini; e indubbiamente, con le lune invernali, Satana veniva a guidare le sue tradizionali sarabande sull’orlo di gole profonde, dove s’inabissava l’ombra profonda di quelle rovine” (Ibid.).

38 “Lunghi corridoi”, “interminabili gallerie” (Ibid.).

39 “Larve, ghul, tarasque” (Ibid.: 78).

40 “Si sfalsano e scontrano”.

gio. Zacharius ha ormai deciso e consegna Gérande al fantasma, con cui, dice, sarà felice perché “Vois cet homme, c’est le Temps” (Ibid.: 50).⁴¹ In cambio della sposa, come pattuito, Pittonaccio porge a Zacharius la chiave dell’orologio e questi subito comincia subito a ricaricarlo, “avec une vélocité fantastique [...] de plus en plus vite, avec des contorsions étranges” (Ibid.)⁴² mentre “Le grincement du ressort faisait mal aux nerfs” (Ibid.).⁴³ La spirale labirintica del castello continua, dunque, nelle volte accelerate della chiave, prosegue con l’andatura in cerchio di Pittonaccio che avvolge Zacharius “de replis tortueux et fantastiques” (Ibid.)⁴⁴ e, infine, ritorna nella ruota del quadrante dove “les aiguilles serpentaient sur ce cadran de fer avec des sifflements de vipère” (Ibid.: 52).⁴⁵ È già la “syntaxe fantasmagorique de la translation, de la rotation, de la symétrie ou de l’inversion, du transport et de la transformation” (Serres 1974, 34)⁴⁶ dei *Voyages extraordinaires*. Il viaggio dentro l’orologio, nel tempo della dannazione eterna è “cycle de cycles” (Ibid.: 11), lo schema di tutta l’opera successiva di Verne. E, infatti, quando suona la mezzanotte il vecchio orologio esplode, “le ressort s’en échappa, et sauta à travers la salle avec mille contorsions fantastiques” (Verne 2000: 52),⁴⁷ lo scappamento ‘scappa’ via, trascinandolo con sé nel *maëlstrom*, nella serpentina del “mathématisme onirique” (Serres 1974, 34) del tempo meccanico e aritmetico dell’orologio, il suo demiurgo, mastro Zacharius e la sua anima.

In un recente studio di cronosofia, Pascal Chabot ha individuato cinque schemi, o regimi temporali, con cui nel corso dei secoli la civiltà occidentale ha cercato di comprendere la durata: il Fato, il Progresso, la Scadenza e l’Ipertempo. Dopo un’antichità in cui il tempo apparteneva alle insondabili potenze celesti, che, muovendo le stelle, regolavano il destino di tutto il mondo sublunare, a

41 “Vedi quest’uomo, è il Tempo” (Ibid.: 83).

42 “Con una velocità fantastica. [...] Sempre più velocemente, con strane torsioni” (Ibid.).

43 “Il cigolio della molla faceva male ai nervi” (Ibid.).

44 “In cerchio attorno a lui” avvolgendo Zacharius “in spire tortuose e fantastiche” (Ibid.).

45 “Le lancette serpeggiavano con sibili di vipere” (Ibid.: 85).

46 “C’è una sintesi fantasmatica della traslazione, della rotazione, della simmetria o dell’inversione, del trasferimento e della trasformazione”. (Serres 1979, 31).

47 “La molla uscì fuori e saltò attraverso la sala con mille contorsioni straordinarie” (Verne 2005, 86).

partire dal XV secolo, la modernità si caratterizza, invece, per il tentativo umano di rubare il tempo a Dio. La parabola esemplare di mastro Zacharius è allegoria del tempo moderno, rappresentato e incorniciato come Progresso. Avere tempo significa, innanzitutto, acquisire la possibilità di misurarlo, quantificarne la durata concessa, ora per la *performace* del singolo, ora per quella collettiva dell'avanzamento tecnico-scientifico. La chiave per passare da Fato a Progresso, dall'orologio cosmico a quello meccanico e tascabile, è proprio l'invenzione di Zacharius, lo scappamento: “La machine moderne quant à elle suppose non seulement des engranages, mai aussi des ressorts, c'est-à-dire des accumulateurs d'énergie potentielle. Ce point est décisif: il transforme la mécanique en un dynamique, laquelle concétise une spéculation orienté vers le futur. Car c'est bien le futur qui est engagé dans le ressort, qui n'est jamais décomprimé qu'*en vue d'être relâché*” (Chabot 2021, 75).⁴⁸ L'uomo stesso, secondo Descartes è “machine à ressort” (Ibid.) e, come abbiamo appena visto, Zacharius è il primo “Titan vernien, créateur de machines et *ressort* comprimé, tendu au risque de se rompre – et d'exploser – la marionette vernienne, elle, est le balancier de cette même horloge, sa régularité mécanique, sa répétition figée, sa circularité...” (Raymond 1974, 144).⁴⁹ Molla e pendolo insieme, l'orologio diviene metafora per eccellenza dell'uomo moderno, in cui i margini che separano materia e spirito, soggetto e oggetto, spettrale e umano si confondono fino a dileguarsi. Cosa succede, invece, alla metafora dell'uomo-orologio quando dal regime temporale del Progresso si è ormai passati a quello successivo della Scadenza? La tensione perpetua verso il futuro perde pian piano la sua energia dinamica e l'avvenire, coronamento del Progresso, viene posticipato indefinitamente in avanti, senza che si riesca mai ad approdarvi. La fine e la morte perdono il loro valore di ‘sanzione’, dal cui punto di vista è possibile, retrospettivamente, proiettare sulla durata di una vita la pienezza di senso del tempo biografico, la cui trama si sviluppa per crisi, punti di svolta e momenti della verità significativi

48 “La macchina moderna, invece, non richiede solo ingranaggi, ma anche quelle molle, cioè accumulatori di energia potenziale. Questo punto è decisivo: trasforma la meccanica in una dinamica, che concretizza una speculazione orientata al futuro. Perché è proprio il futuro che è impegnato nella molla, che non è mai decompressa se non *per* essere liberata” (Chabot 2023, 65).

49 “Titano verniano, creatore di macchine e molle compresse, tese fino al rischio di rompersi, e di esplodere, è lei, la marionetta verniana, il bilanciare di questo stesso orologio, la sua regolarità meccanica, la sua ripetizione stabilita, la sua circolarità”.

soltanto a posteriori. Oltre la morte non è più possibile incorniciare la vita passata in sintesi coerente, perché non si è fuori dal tempo. Nel futuro si estende ora la temporalità purgatoriale e statica dell'attesa sempre vanificata e infinita del giudizio universale. In vita come in morte si aspetta invano quel momento decisivo, quell'ora suprema, carica di significato in grado di poter irradiare ciò che è trascorso di verità.

Nel racconto *Tic-tac* Buzzati sembra far riferimento alla novella di Verne. Il protagonista incontra un neurologo esperto “dei fenomeni cosiddetti metapsichici, o parapsichici” (Buzzati 2018b, 152) perché incuriosito da strani avvenimenti, sempre più frequenti in città: “si tratta del fenomeno chiamato, volta a volta, ‘dell’orologio’ o ‘del battito fatale’ o più semplicemente e modestamente ‘del tic-tac’. Non ha nulla a che vedere – avverto subito – con la vecchia leggenda degli orologi che, anche a grande distanza, si fermano nell’attimo stesso che il proprietario muore” (Ibid.). Alcune persone, nelle ore che immediatamente precedono un evento infausto o felice, sentono diffondersi nell’ambiente intorno a sé il battito ritmico di un orologio. Le “abnormi risonanze” (Ibid.: 153) vengono ora dall’“esile voce di orologi anche minuscoli” (Ibid.) ora da un “piccolo orologio da polso” (Ibid.), mentre a volte il suono poteva essere scambiato “per quello di una pendola” dal “timbro profondo e grave” (Ibid.). Il futuro imminente sembra risucchiare nell’aura fantasmatica dell’orologio le persone che, in questo modo, riescono a vivere misteriosamente il presentimento di un qualcosa che deve ancora accadere. Lo spettro del Fato, divenuto indefinibile emozione corporea ed evanescente suono perturbante, visita anche il neurologo, senza che, però, ai battiti segua il realizzarsi dell’evento: “Da più di un mese. Ogni notte. Tic-tac tic-tac. Non mi dà pace. L’avvertimento del destino? L’arcanica sentenza? Da più di un mese, le ripeto. L’orologio. Ma agli altri succede qualche cosa, il giorno dopo. A me niente. [...] L’orologio della Moira fa tic-tac e il giorno dopo...ma a me niente...Non è triste? Non è una umiliazione? Un povero diavolo, ecco cosa sono...” (Ibid.: 156). Colui che avrebbe dovuto ricondurre a verosimiglianza l’oscura forza psichica con cui il fantastico irrompe ad inizio racconto, è, in realtà, una nuova scatola cinese in cui il soprannaturale si rivela norma, e il temporale una spaventosa spirale senza fine.

Il rifiuto d’ogni prospettiva escatologica e il rovesciamento dell’eternità in purgatorio sono due tratti essenziali del sentimento del tempo in Buzzati. Svuotata del suo valore sanzionatorio, la morte rivela all’eroe buzzatiano nient’altro

che il tempo sprecato nell'attesa che il fantasma dell'occasione permetta di decifrare l'enigma dell'esistenza. Il tempo scandito dall'orologio è tutto uguale e nello scorrere uniforme e monotono del "sempre del sempre" (Buzzati 2020, 87) l'istante opportuno fugge senza essere riconosciuto. La prospettiva del purgatorio trasforma il passato in 'rifiuto' e le ore della vita un corteo funebre di opportunità sciupate. Nella durata infernale del purgatorio, per sadico contrappasso, lo sguardo fisso al futuro di una sentinella miope è condannato a rivolgersi all'indietro. Nell'eternità soltanto la memoria sopravvive: "sei nella reggia della luce eterna, voli, divori manna, partecipi all'infinito amore. Ma tu non hai dimenticato. Hai la suprema grazia, ma ricordi. E ricordando soffri. È il purgatorio" (Ibid.: 41).

Gli orologi nell'opera di Buzzati sono soprattutto macchine fantastiche che precipitano chiunque sia posseduto dallo loro aura in un tempo 'fuor di sesto', per difetto o per eccesso, sempre e comunque o in ritardo o in anticipo rispetto all'"adesso". Nel tempo relativizzato della fisica, al progresso di strumenti di misurazione sempre più precisi corrisponde, in misura inversamente proporzionale, la graduale consapevolezza dell'inutilità dell'impresa scientifica. Il tempo è, ormai, sulla scia di Poincaré, Einstein e McTaggart, convenzione, irrealtà, illusione, stasi e i rintocchi dell'orologio ridotti a "un battito solenne e desolato che andava su e giù per le deserte voragini dell'universo e così scandiva la morta eternità" (Ibid.: 35).

Nel racconto *Il sacrilegio*,⁵⁰ il dodicenne Domenico Molo è alla vigilia del primo giorno decisivo della sua breve vita: la prima comunione. Il valore iniziatico della cerimonia, momento spartiacque tra infanzia in famiglia e il passo originale nella società degli adulti, è sancito dal dono paterno del "famoso orologio d'oro" (Buzzati 2018a, 162). Durante la confessione il bimbo tace, per vergogna e codardia, il peccato di superstizione e da quel momento è tormentato dal pensiero di aver commesso un gravissimo sacrilegio e di essersi, perciò, guadagnato la dannazione di Dio. Nella dimensione del tempo cristiano, "per un attimo di smarrimento, per un istante di paura" (Ibid.) Domenico vive nella prospettiva della condanna eterna: "giorno e notte quell'atroce supplizio, e domani ancora, e ancora il giorno dopo, sempre avanti così, mai, neppure per un istante una diminuzione di sofferenza, questo per interi anni, per centinaia di anni, per

50 Lo stesso racconto era già stato pubblicato a puntate su *Omnibus* nel 1938, con il titolo *Lo strano viaggio di Domenico Molo*.

milioni, inutilmente aspettare la morte, sempre così, sempre così, per l'eternità dei secoli" (Ibid.: 166). Passano i giorni, il calvario interiore cresce, e il bimbo si ammala e muore. Inizia a questo punto il viaggio di Domenico nell'aldilà, dove il regime spazio-temporale ripete, identico salvo minime variazioni, quello in vigore nell'aldiquà. Il purgatorio è una città popolata da anime che, come in vita, continuano a esistere nell'attesa di essere giudicate, e, quindi, spedite o in paradiso o all'inferno: "si logoravano nell'incertezza, non sapevano se fosse meglio affrontare o rimandare la fatale sentenza [...] perché il tempo pareva sospeso; mancava stranamente, come prima laggiù sulla terra, il senso delle ore che fuggono, fuggono e non si riesce a star dietro" (Ibid.: 170; 172). Alla fine, nonostante il sacrilegio commesso lo avrebbe di sicuro condannato alla pena massima, alla dannazione, Domenico guarisce e si risveglia convalescente nel letto di casa. Il viaggio nel futuro, oltre la fine, gli impartisce la prima vera lezione, ovvero: "conoscere le scadenze terribili della vita" (Ibid.: 189). Il dono dell'orologio paterno ha questa valenza simbolica e iniziatica: crescere significa accettare che la propria durata sia modellata dalla tirannia del tempo pubblico e dalle 'scadenze fatali' imposte dalla temporalità aliena dell'altro. Lo spettro dell'escatologia proietta la sua ombra oltremondana sulla condotta quotidiana di ciascuno, senza, però, che un termine vero e proprio possa essere mai raggiunto.

A partire da questo racconto, Buzzati e Fellini cominciarono a lavorare alla sceneggiatura di un film mai realizzato, *Il viaggio di G. Mastorna*. Il protagonista, non più un bambino ma un uomo di mezza età, in seguito a un misterioso incidente aereo, si ritrova in un carnevalesco universo purgatoriale che amplifica lo scenario descritto da Buzzati nel *Sacrilegio*. Il tema rimane lo stesso: il pensiero dell'avvenire mistifica e inventa l'ordine del presente. E, allora, il viaggio nel futuro è, in realtà, un itinerario a ritroso nel passato alla ricerca di un dettaglio di "un frammento, un'inezia [...] un momento della tua vita (basta uno solo, sai), un momento in cui tu sia stato autenticamente, spontaneamente te stesso" (Fellini 2008, 140). Mastorna è condannato, dunque, ad assistere, in un 'cinemino', alla proiezione velocissima del piano sequenza della propria vita, le cui immagini, come il flusso della pura durata di Bergson, si susseguono a ritmo frenetico, "un brulichio informe che stenta a prendere corpo, una danza luminosa di cerchietti che ruotano vorticosamente" (Ibid.: 136). Ancora una volta il viaggio nel tempo è caduto nel *maëlstrom*, la spirale impazzita del passato che inghiotte presente e futuro. Fellini sembra voler scrivere per lo schermo le contemporanee riflessioni di Pasolini in *Empirismo eretico* sulla morte come

montaggio che riordina in trama significativa, a posteriori, la vita, altrimenti un piano sequenza privo di cornice. Il tempo è, però, ancora quello fantastico di Buzzati, condizionato da ricordi-feticcio che agiscono per l'eternità come "mostruosità mummificate" (Ibid.: 201). Oltre al cinemino, l'altro luogo dove Mastorna sconta la propria pena è "una specie di ripostiglio, e di serra, dove sono raccolti alla rinfusa, in un disordine polveroso, tutti gli oggetti della sua infanzia. È una specie di archivio, di museo della sua memoria" (Ibid.: 130). L'oggetto, il dettaglio, la cosa "a un certo punto comincia a riverberare intorno a sé, come uno specchio, il flusso di energie spirituali che su di lei si concentrano; e allora diventa viva" (Buzzati 1968, 393). I feticci mummificati del passato trasfigurano l'occhio che li osserva e, soprattutto, il soggetto della visione viene letteralmente risucchiato in una durata alternativa e fantastica: "Il ricordo è totalitario, passivo, tirannico, schiavizzante, e blocca la vita nel suo naturale sviluppo. L'altro giorno, in una conferenza ai ragazzi, parlando appunto di questo esercizio di cannibalismo da parte del passato, ho paragonato la memoria ad una specie di orrido ed ottuso Saturno, che mangia i propri figli: una sorta di libertà vigilata concessa al presente" (Ibid.: 132). Fellini, sulla scia di Buzzati, svaluta e rovescia in sacrilegio il miracolo della memoria involontaria di Proust. I ricordi puri, i portali dell'infinito nella *Recherche*, non sono altro che "avanzi del tempo perso" (Fellini 2008, 140). Il tempo non si può ritrovare perché ormai è, nel regime della Scadenza, solo scarto e spreco. C'è, nel *Mastorna*, anche una specie di macchina del tempo. È un oggetto ibrido, metà orologio e metà telefono, che permette alle anime del purgatorio di contattare chi è rimasto in vita: "una strana macchinetta, in cui si distingue appena un cilindro centrale, orizzontale, coperto di segni, un quadrante rotondo graduato, sul quale si intrecciano alcune asticcioline, pure graduate, in un groviglio di fili, spaghi rannodati, ed una serie di cornette metalliche che si aprono a mazzo come tanti tulipani" (Ibid.: 72). La comunicazione con la moglie Luisa, però, fallisce. Il tempo della Scadenza sfugge a qualsiasi tentativo di essere influenzato dall'individuo.

La collaborazione tra Buzzati e Fellini non andò oltre le prime fasi d'ideazione di soggetto e trattamento, il film non venne mai girato e nell'opera di Buzzati sopravvivono soltanto due tenui, ma significative, tracce. La prima è il treno a più piani del *Poema a fumetti*, altro viaggio nell'aldilà per molti aspetti simile a quello di Mastorna. Inoltre, quando il protagonista Orfi ritrova la sua Euridice riconoscendola in uno di quei finestrini incolonnati uno sull'altro, lei gli afferra il braccio per vedere il suo orologio da polso: "Fammi vedere. L'orologio! L'oro-

logio vero del tempo che passa, l'orologio dei vivi. Oh sì. Fa tic-tic. Qui da noi lo sai che il tempo non esiste. E nessuno viene quaggiù con l'orologio. Lasciamelo, Orfi, ti prego. Sarei così felice". (Buzzati 2017, 203). Le due mani intrecciate formano il simbolo dell'infinito: il tempo unificato e sincronizzato della modernità, nato, come abbiamo visto, con il contributo decisivo del treno a metà Ottocento, non esiste più, svanito nella durata purgatoriale del postmoderno. La seconda traccia era comparsa quattro anni prima. Nel numero 10 della rivista *Pianeta*, pubblicato nel 1965, Buzzati usa il nome Mastorna per uno dei cinque raccontini che compongono *Strane deformazioni del cosiddetto tempo*. Più che di veri e propri racconti, sarebbe meglio parlare di cinque 'occhielli' narrativi, una collezione di ritagli, di *fait divers* che sembrano presi dalle pagine di cronaca di un quotidiano. Al termine di ciascun caso, Buzzati inserisce un breve commento didattico-pedagogico in cui i vari 'miracoli' sono spiegati tramite il volgarizzamento della contemporanea fisica del tempo. Il soprannaturale viene presentato come verosimile grazie all'ibridazione formale tra racconto fantastico, spiegazione pseudo-scientifica e articolo di cronaca quotidiana. Il primo dei cinque 'casi strani' è, appunto, *Il caso Mastorna*. Il 30 giugno 1957, lungo il rettilineo della strada provinciale tra Sebalia e Greti, in prossimità di Mortara, un motociclista trova una vettura schiantata contro un albero, con dentro due cadaveri e una terza persona che morirà in ospedale. A perdere la vita sono i due coniugi Mastorna e loro figlio. Sette mesi dopo, il 23 febbraio, sulla stessa strada e contro lo stesso albero, vengono di nuovo trovati tre corpi, due senza vita e uno in condizioni gravissime. L'infermiere dell'ambulanza è lo stesso che aveva soccorso i Mastorna a giugno e li riconosce, sono sempre loro. Questa volta però, mentre sono distesi sulla barella, i tre corpi si decompongono nel giro di pochi istanti. Non c'è dubbio, sono incredibilmente i Mastorna, gli stessi identici dell'altro incidente, anche se al cimitero, si scoprirà con un certo sollievo, le loro bare contengono ancora i resti seppelliti sette mesi prima. Cos'è successo? L'episodio, spiega Buzzati nel commento, invaliderebbe addirittura la seconda legge della termodinamica. Ora, dato che il tempo non si può concepire né come sostanza, né come entità indipendente da distorsioni prospettive, per raffigurare il problema Buzzati ricorre a un'immagine metaforica:

Immaginiamo cioè il tempo come una coltre, uno strato di determinato spessore, il quale ci circonda, un *continuum* entro il quale si compiano i fenomeni. Ebbene, in condizioni normali questa coltre ne sta bella liscia e tesa, e tutto procede alla perfezione. Capita però

qualche volta, e la causa finora non si conosce, che in alcuni punti il tempo si gonfi, o si arricci, o si incurvi in pieghe, o si dilati, o si ritiri, o formi protuberanze e bitorzoli, o addirittura si sfaldi e si divida in due diversi strati. Quest'ultimo tipo di deformazione, estremamente raro, sarebbe appunto quello avvenuto nel Mortarese. In corrispondenza del rettilineo, nella notte del 30 giugno, il tempo avrebbe subito una sfaldatura, dividendosi in due strati. Uno di questi ha seguito il suo corso normale, mentre il secondo, distaccandosi, si è ricongiunto alla struttura base soltanto sette mesi dopo. (Buzzati 1965, 136)

Il fenomeno sfugge a spiegazioni di ordine matematico, è una frattura, un varco oscuro che lascia intravedere, attraverso le in apparenza inscalfibili leggi della fisica moderna, un "enigma scoraggiante" (Ibid.: 137). La malleabilità del tempo è ormai fuori controllo. Dalla linearità della sua coltre, liscia e tesa in condizioni normali, si possono staccare in ogni istante, senza possibilità di previsione, una moltitudine di frammenti, squame e schegge impazzite. Ogni minuzia, ogni dettaglio ha, insomma, una sua durata, "indipendentemente da quelle situazioni o tese o letargiche in cui il tempo psicologicamente si allunga o si restringe" (Ibid.: 143). Non è più né il dinamismo oggettivo del regime temporale del Progresso, né il tempo soggettivo del Modernismo.

È dalla realtà fenomenica, è dalle cose che s'irraggiano gli straniamenti, e gli stiramenti, della coltre del tempo. La mente non trasporta in dimensioni extratemporali, ma è trascinata essa stessa passivamente in deviazioni e curvature più o meno insolite. Se quello dei Mastorna è un rarissimo caso limite di biforcazione e sutura, esistono deformazioni più frequenti del *continuum-tempus*: "avviene talora, per esempio, che il tempo si arricci, formando tante increspature successive che, premute l'una contro l'altra, possono compenetrarsi (dato che il tempo non è un solido); e il risultato è che in corrispondenza di quelle piegoline il tempo torna indietro e poi torna avanti, poi torna indietro ancora e così via per diverse volte, finché, terminate le pieghe, esso riprende il corso normale" (Ibid.: 137).

È questo esattamente il caso al centro dell'*Orologio*, atto unico rappresentato per la prima volta al teatro Gerolamo di Milano il 5 ottobre 1959. La tela del tempo, e la trama del dramma, è qui intessuta da un orologio-telaio che l'arriccia senza posa nelle piegoline successive di un arabesco fantastico, intreccio continuo tra le maglie del futuro, del presente e del passato cannibale. Al centro del modesto salotto di una casa borghese, si staglia, dominante tra gli altri mobili, "un orologio dal quadrante e dalle sfere ben visibili. L'evidenza di questo orologio e la manovrabilità delle lancette sono della massima importan-

za” (Buzzati 1980, 271).⁵¹ Le note di regia segnalano la presenza di due porte, una chiusa a destra e un'altra “semiaperta, nella parete di fondo, che dà in una camera buia” (Ibid.). L'unico personaggio in scena è la signora Irma Ceresa vedova Maccardi e le prime battute del dramma sono i ritagli di una conversazione al telefono tra la vedova e un uomo. I due si stanno dando appuntamento per le “nove e un quarto al solito angolo” (Ibid.). La signora deve aver mancato l'incontro più volte perché si affretta ad assicurare l'amante che, questa volta, ci sarà, puntuale senza farlo aspettare perché oggi non ha ancora avvertito la solita non meglio definita, auratica e misteriosa “specie di presentimento” (Ibid.). Dopo la morte del marito, la vedova sta cercando, intuiamo, di rifarsi una vita, soltanto che il nuovo inizio, fissato dalla scadenza dell'ora dell'appuntamento, sembra esserle finora sfuggito, ogni volta posticipato a causa di involontari e ingiustificati ritardi. Il motivo è presto rivelato. L'orologio suona lo scatto dell'ora e la vedova è, d'un tratto, colta da una terribile nevralgia. Non è, però, il dolore fisico a tormentarla, ma la sensazione di ‘orrore’ che emana direttamente dal grande orologio:

Orologio dell'inferno! Dio, Dio, ora comincia...(Ansimà) Quest'orologio maledetto. – Che vorrei fermare e non si può. – Il suo orologio, del fu Ernesto Maccardi, mio marito. – Cos'è successo? Lui si è chiuso là dentro, ecco cos'è. – La sua anima meschina e odiosa si è rintanata fra gli ingranaggi e li fa muovere. Per tormentarmi anche da morto. Per farmi schiava. Schiava peggio di prima! Dio, quando sento quel trac, quello scatto! È il segnale! Il segnale che il supplizio comincia. [...] E allora le lancette cominciano a muoversi. All'indietro! All'indietro! E mi trascinano via e io non posso disubbidire. E girano, girano – in una fuga pazzo – e io precipito, all'indietro, all'indietro! – Ieri, l'altro ieri, tre giorni fa, quattro giorni fa, una settimana fa, due mesi fa, dieci mesi fa, un anno fa, sempre più indietro, giù a precipizio nel passato. [...] E poi le lancette improvvisamente si fermano e io mi trovo in quel preciso giorno, e tutto è tale e quale, come se quest'anno e mezzo non fosse mai passato. Sempre lì, sempre lì, sempre in quel giorno della malora. E ripetere, ripetere. Avanti e indietro. Avanti e indietro. E poi le lancette ricominciano a camminare, e il tempo ricomincia a correre nel giusto verso, e le lancette vanno, vanno, e io con loro! (Ibid.: 272).

51 Buzzati nomina ed elenca le parti dell'orologio con un vocabolario altrettanto vetusto e desueto dell'oggetto che descrive. Come ricorda Morpurgo, chiamare “sfere” le lancette significa evocare la storia secolare degli orologi: “Questa ‘lancetta’ venne chiamata – e spesso la chiamano ancora – ‘sfera’ o ‘sferetta’, poiché ereditò il nome del quadrante girevole il quale, come la ‘sfera’ del sole, faceva un giro in 24 ore”. (1970, 10).

L'orologio, oggetto posseduto in vita dal marito, è ora posseduto dal suo fantasma che trascina la vedova in una durata alternativa, un'accelerazione inarrestabile diretta verso 'quel preciso momento' del passato, quel giorno di un anno e mezzo fa quando si consumò l'uxoricidio. È il marito stesso a manovrare le "diaboliche lancette" (Ibid.), o meglio è la sua anima che sopravvive 'dentro' l'orologio a farlo, e a trasformare la macchina in un nuovo esempio di uomo-orologio e anche la moglie in "automa" (Ibid.) costretta a subire, impotente, l'orrore della deformazione temporale. Assistiamo, così, al ripetersi della conversazione al telefono, alle stesse parole che si susseguono, stavolta, a ritroso, con velocità sempre più "vorticoso" (Ibid.: 273) e un "ronzio eccessivo che cresce cresce" (Ibid.), finché le lancette si fermano e, dalla porta semiaperta sullo sfondo, filtra una la luce. Sono i segni scenici che il viaggio nel passato è giunto a destinazione. La signora, infatti, dialoga ora con il marito, o meglio, con la sua ombra che dall'altra stanzetta invade con la sua sagoma oblunga il salotto. Lei gli sta preparando il solito caffè, condito, questa volta, da un "piccolo granello" (Ibid.) di zucchero avvelenato. Un 'cafferino' che la futura vedova assicura sarebbe stato capace di "risvegliare un morto" (Ibid.). Senza saperlo, quindi, il granellino di veleno, è simultaneamente causa della morte presente del marito e della sua eventuale resurrezione in spettro-orologio. Il paradosso di un tempo fantastico, in cui la normale durata 'rettilenea' arriccia l'una con l'altra le smagliature di passato, presente e futuro, è 'già' e 'non ancora' contenuto tutto nel punto preciso di un minuscolo dettaglio. Dopo aver assistito al delitto, e ai giorni immediatamente precedenti in cui il marito aveva cominciato ad accusare i dolori di una strana indigestione – segno che l'avvelenamento era stato opera continuativa, con una sua durata di più giorni –, le lancette tornano a muoversi in avanti, la stanza sullo sfondo è di nuovo buia e "lei di nuovo si rattrappisce su una sedia, inghiottita dal tempo" (Ibid.: 276). Si torna, così, al principio, in un movimento sincopato potenzialmente infinito che rimanda per sempre e la fine del dramma e la fine del matrimonio maledetto. Il tempo fantastico avvolge nella sua coltre, ora stirata ora increspata, la vedova, condannata alla schiavitù eterna di una fedeltà coniugale da cui aveva cercato di liberarsi per fuggire con l'amante. Buzzati sembra fondere in un unico atto *La voce umana* e *La macchina infernale* di Cocteau: attraverso l'orologio, il fantasma del marito appare ciclicamente all'autrice del crimine, precipitandola nella spirale di un contrappasso infernale che le fa ripetere *ad infinitum* le ore del peccato originale. Tutto dipende dalla frattura aperta tra il tempo della vita della vedova

Maccardi e il tempo borghese della famiglia e del legame coniugale. Il grande, evidente, orologio al centro dello spazio domestico è allusione materiale alla tirannia del tempo di un 'altro' sulla durata individuale dell'Io. La protagonista vorrebbe liberarsi dalla schiavitù del passato e del matrimonio 'biforcando' il tempo, aprendo la possibilità di una durata alternativa con l'amante. Invece che verso l'appuntamento al solito angolo, la biforcazione riconduce controcorrente al principio, ritardando all'infinito la fine e, pertanto, alzando una muraglia invalicabile davanti alla prospettiva escatologica di una redenzione. L'orologio estende la sua tirannia sull'eterno, mostrando il rovescio oscuro della macchina simbolo della Modernità: il calcolo esatto del tempo non è la manifestazione del potere di controllarlo, ma folle illusione che rende la caduta dalle vette della scienza una sconfitta metafisica ancora più sconcertante e violenta.

L'orologio di Pittonaccio nasconde tra i suoi rotismi l'anima di Zacharius, l'orologiaio-demiurgo che poteva vedere nelle sue creature ancora una speranza, se non d'immortalità, almeno di diventare centenario, e poi, chissà, ricaricare per altri cento anni e durare, così, all'infinito. L'anima del fu Ernesto Maccardi si cela anch'essa dentro il grande orologio da salotto, ma, nel suo quadrante, nella sua 'faccia', non si specchia più tanto il sogno dell'eternità, quanto il suo contrario, l'incubo di una curvatura ininterrotta. La fede nel dopo si deforma nell'allucinazione di un'attesa sterile e snervante, 'scarto' di tempo. Se nel regime del Progresso, e nella storia del mastro ginevrino, era l'avvenire a cannibalizzare il presente, in quello della Scadenza, e negli strani casi dei vari Mastorna e Maccardi, è il passato a mummificare l'adesso, rubandone dinamismo e possibilità di scelta, congelandolo in una stasi priva di cambiamento. Il desiderio utopico di sostituirsi a Dio e di regolare al suo posto l'armonia del cosmo conduce Zacharius dritto agli inferi, mentre cent'anni più tardi per Buzzati il vero inferno è ormai una condizione purgatoriale stirata sia in avanti nell'al-dilà che indietro nel quotidiano. Se la paura della fine ha in Verne ancora un potere totalizzante sull'esistenza, tanto che il tentativo di superarla è lo scopo, la missione di Zacharius, in Buzzati la morte è demitizzata e demistificata nel suo significato di momento fatale di rivelazione e verità. In entrambi i casi si tratta di un 'tempo fantastico' che sconvolge le attese e le aspettative del 'Sé' nei confronti della realtà. L'irruzione di una temporalità meravigliosa si traduce, tuttavia, in tipologie narrative diverse. *Maître Zacharius* è un racconto dominato da elementi gotici e pulsioni romantiche in cui l'enigma resiste irrisolto

fino alla fine, al momento della resa dei conti, catastrofe conclusiva tra le alternative manichee della fede cristiana e dell'eresia scientifica. Nei casi Mastorna e Maccardi, invece, al crescendo verso un *climax* di suspense e terrore si sostituisce il meccanismo ingolfato del racconto iterativo, dei “ribaltamenti successivi” (Biondi 2010, 107), della ripetizione che posticipa la fine e ritorna al principio. Le deformazioni del cosiddetto tempo non sono poi così soprannaturali e meravigliose, ma *fait divers* da collezionisti e *bricoleurs* di cronaca locale.

Fantastico verniano e buzzatiano s'incontrano nella trama di un viaggio nel tempo che assume la forma di un “romanzo d'avventure svuotato, diventato luogo di ricerca metafisica” (Ibid.: 119). Il ritmo della narrazione è dato dall'alternarsi dei meccanismi di progressione e ripetizione, dalla linea dell'avventura nasce il cerchio del fantastico e la trama assume la forma a spirale tipica dei momenti di transizione da un regime temporale all'altro: dal Fato al Progresso e dal Progresso alla Scadenza. La “protesta metafisica” (Ibid.: 109) contro il Tempo dei personaggi di Verne e Buzzati coincide con un itinerario di scoperta e conquista ‘al centro’, al cuore dell'orologio, la macchina “la plus symbolique et la plus parfaite” (Froidefond 1988, 101)⁵² tra gli oggetti tecnologici verniani, in cui “science et surnaturel se mêlent en un jeu subtil entre le réel et le fantastique” (Ibid.).⁵³ Tra gli oggetti familiari “egemoni [...] totalizzanti” (Pavan 1994, 213) che animano la narrativa di Buzzati, l'orologio e la pendola sono, forse, i più “tentatori” (Ibid.).

Gli orologi di Verne e Buzzati nascondono l'invito diabolico al viaggio, blasfemo, verso inesplorate e sconosciute realtà oltremondane che offrono una prospettiva, infera e straniante, sull'aldiquà. La meta paradossale di scienza, letteratura e tecnologia è la scoperta di un'aura, di un'energia misteriosa e soprannaturale che trasfigura la realtà quotidiana nello specchio rovesciato di una fenomenologia spettrale:

Il protagonista penetra nelle profondità abissali della merce, dove la separazione tra materia e spirito, tra realtà psichica e realtà fattuale, viene meno. [...] Dentro la merce c'è qualcosa che è allo stesso tempo vivo e morto, passato e presente, tattile e spettrale, psichico e fisico; ed è del tutto comprensibile, perciò, che nel suo segreto, oltre al “carattere mistico” e alla possibilità d'una *jouissance* feticistica e necrofila, sia annidato anche il rischio della pazzia. (Puglia 2020, 156)

52 “La più simbolica e perfetta”.

53 “Scienza e soprannaturale si mescolano in un gioco sottile tra reale e fantastico”.

Il viaggio dentro l'orologio, la quasi-cosa atta "a socchiudere gli spazi e tempi interminabili" (Orlando 2015, 39), rispetto alla quale il tempo è immanente e trascendente insieme, è, dunque, "exploration de la clôture" (Barthes 1957, 86)⁵⁴ che evoca la spirale senza fine di "un intero mondo alternativo" (Fusillo 2011, 101) avvolto dalla coltre di un tempo fantastico e dalle sue infinite *piegoline*.

⁵⁴ "Esplorazione della chiusura" (Barthes 1974, 74).

Bibliografia

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1974. *Miti d'oggi*. Tradotto da Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.
- Baudry, Robert. 1982. "Buzzati et la tradition du merveilleux." *Cahiers Dino Buzzati* 5: 197-215.
- Biondi, Alvaro. 2010. *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*. Roma: Bulzoni.
- Borst, Arno. 1990. *Computus: tempo e numero nella storia d'Europa*. Genova: Il melangolo.
- Buzzati, Dino. 1965. "Strane deformazioni del cosiddetto tempo." In *Pianeta* 10: 135-43.
- Buzzati, Dino. 1972 (1968). "I grandi feticci. 2 agosto 1968." In *Cronache terrestri*, a cura di Domenico Porzio, 391-3. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 1980 (1959). "L'orologio." In *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, 267-76. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2017 (1969). *Poema a fumetti*. A cura di Lorenzo Viganò. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2018a (1942). "Il sacrilegio." In *I sette messaggeri*, 155-89. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2018b (1972). "Tic-Tac." In *Le notti difficili*, 152-6. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2020 (1950). *In quel preciso momento*. Milano: Mondadori.
- Caspar, Marie-Hélène. 1991. "Le fantastique dans l'oeuvre narrative de Dino Buzzati." *Cahiers Dino Buzzati* 8: 40-8.
- Cesarani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Chabot, Pascal. 2021. *Avoir le temps: essai de chronosophie*. Paris: Puf.
- Chabot, Pascal. 2023. *Avere tempo: saggio di cronosofia*. Tradotto da Sandra Bertolini. Roma: Treccani.

Cigliana, Simona. 2018. "Il fantasma senza spirito. Storie di apparizioni, spettri ed ectoplasmi da Mesmer a Baudrillard (passando per Marx)." In *Ritorni Spettrali: storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, e Angelo M. Mangini, 21-42. Bologna: Il Mulino.

Cortázar, Julio. 2014. *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*. Torino: Einaudi.

Couégnas, Daniel. 1987. "Traces intertextuelles: le gothique de Jules Verne." *La revue des lettres modernes – Jules Verne 5: Emergences fantastiques* 812-7: 27-43.

Cucca, Marco, Giuntoli, Federico e Monti, Ludwig, a cura di. 2021. *Bibbia*. Torino: Einaudi.

Del Pizzo, Massimo. 2003. "Zacharius al tè del cappellaio." *Francofonia* 44: 63-76.

Dumas, Olivier. 1989. "Vingt ans après ou les deux Zacharius." *Bulletin de la Société Jules Verne* 91: 29-35.

Fellini, Federico. 1994. *Il viaggio di G. Mastorna*. Macerata: Quodlibet.

Froidefond, Alain. 1988. *Voyages au centre de l'horloge: essai sur un texte-genèse de Jules Verne Maître Zacharius*. Paris: Lettres Modernes.

Fusillo, Massimo. 2011. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Bologna: Il Mulino.

Galison, Peter. 2004 (2003). *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time*. New York: Norton.

Galison, Peter. 2004. *Gli orologi di Einstein, le mappe di Poincaré. Imperi del tempo*. Tradotto da Marcello d'Agostino. Milano: Raffaello Cortina.

Geisler-Szmulewics, Anne. 1999. *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion.

Giannetto, Nella. 1996. *Il sudario delle caligini*. Firenze: Olschki.

Landes, David S. 2000. *Revolution in Time*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Landes, David S. 2009 (1983). *L'orologio nella storia: gli strumenti di misurazione del tempo e la nascita del mondo moderno*. Tradotto da Saverio Vertone. Milano: Mondadori.

- Lazzarin, Stefano. 2008. *Fantasma antichi e moderni: tecnologia e perturbante nella letteratura fantastica otto-novecentesca*. Roma: Fabrizio Serra.
- Morpurgo, Enrico. 1970. *Gli orologi preziosi dal XVI al XIX secolo. Con un profilo storico dell'orologeria italiana*. Milano: Edizioni Omega.
- Orlando, Francesco. 2015 (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pavan, Lydia. 1994. "La sfida magica, surreale degli *oggetti familiari* in alcuni racconti di D. Buzzati." *Cahiers Dino Buzzati* 9: 213-26.
- Puglia, Ezio. 2018. "Introduzione." In *Ritorni Spettrali: storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin e Angelo M. Mangini, 7-16. Bologna: Il Mulino.
- Puglia, Ezio. 2020. *Il lato oscuro delle cose*. Modena: Mucchi.
- Raymond, François. 1975. "L'homme et l'horloge." *Cahiers de l'Herne* 25: 141-51.
- Ricoeur, Paul. 2002 (1959). *Il simbolo dà a pensare*. Roma: Morcelliana.
- Serres, Michel. 1979. *Jules Verne*. Tradotto da Mariella di Maio e Anna Maria Scajola. Palermo: Sellerio.
- Serres, Michel. 1974. *Jouvences sur Jules Verne*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Torrenco, Giuliano. 2011. *I viaggi nel tempo: una guida filosofica*. Bari: Laterza.
- Verne, Jules. 1874 (1874). "Mastro Zaccaria, ovvero l'orologiajo che aveva perduto l'anima." In *Novelle fantastiche*, 1-22. Milano: Fratelli Treves.
- Verne, Jules. 1967 (1874). "Mastro Zacharius o l'orologiaio che ha perduto la propria anima." In *Viaggio al centro della terra*. Tradotto da M. Triboni, 169-95. Milano: Mursia.
- Verne, Jules. 1969 (1874). "Mastro Zaccaria ovvero: L'orologiajo che aveva perduto l'anima." *Urania* 511-4: 158-67, 184-91, 146-67, 159-67.

Verne, Jules. 2000 (1854). “Maître Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme.” In *Maître Zacharius et autres récits*, 7-53. Paris: José Corti.

Verne, Jules. 2005 (1854). *Mastro Zacharius, o l’orologiaio che aveva perduto l’anima*. Firenze: Passigli.

Riccardo Antonangeli is currently adjunct instructor in English and Anglo-American Studies at “Sapienza” University of Rome. He studied comparative literature at “Sapienza” in Rome and at “USI” in Lugano. He earned his Ph.D in Italian Studies from New York University in 2018. He has taught Italian literature, cinema and language at NYU, CUNY and FIT. His favorite research topics are narratology, philosophy of time, the intersections between history and narrative, and the reception of classical myths in medieval and modern literature. His essays appeared on *Strumenti Critici*, *Comparatismi*, *Intersezioni*, *Stadium*, *Nuova Informazione Bibliografica*, *Status Quaestionis*, *The Italianist* and *The Journal of Italian Cinema and Media Studies*. His most recent book is *Non esisterà più il tempo. Eternità e trama nel romanzo europeo* (Roma: Studium, 2020).

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

MISCELLANEA

Ilaria Lepore
Sapienza Università di Roma

Jeux identitaires et échanges intertextuels sur la scène de la Comédie
Italienne des années 1720-1730.
Le cas de *Polyphème* de L. Riccoboni et M.A. Legrand

Abstract

Cette contribution entend examiner les étapes essentielles de la collaboration entre Luigi Riccoboni, *capocomico* de la Comédie Italienne de Paris, et Marc-Antoine Legrand, acteur, auteur de succès et sociétaire de la Comédie-Française, en s'arrêtant notamment sur les origines et l'évolution de la longue collaboration entre les deux auteurs. Circulant d'un théâtre à l'autre, les professionnels du spectacle contribuent activement à la réalisation du phénomène d'hybridation et d'osmose entre les genres, qui caractérise le théâtre de la première moitié du XVIII^e siècle. Il reste pourtant à examiner de quelle manière cette promiscuité se réalise, et à en révéler les enjeux. Dans cette perspective, on analysera le cas de *Polyphème, pastorale tragi-comique* – en cinq actes et divertissements avec musique de Mouret – de Riccoboni et Legrand, représentée au Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent en 1722. Avec cette pièce, les deux auteurs collaborent à la création d'un répertoire riche en expérimentations et jeux intertextuels favorisant la circulation et la perméabilité des frontières entre les genres, dans le champ de la production théâtrale de la première moitié du XVIII^e siècle.

1. *L'état des spectacles au début du siècle : acteurs, stratégies, jeux de concurrence.*

Cet article se propose de brosser le tableau de la vie théâtrale à Paris au XVIII^e siècle, en prenant en considération le rythme naturel de ses activités, les programmes et la constitution des répertoires, en un mot les stratégies de politique culturelle mises en œuvres par les entreprises théâtrales, ainsi que leur place et organisation dans la cité. Pour ce faire, il faut considérer le cadre plus général de l'opposition entre, d'un côté, une structure technico-administrative,

historiquement figée par la ligne politique d'unification et de centralisation des pouvoirs, telle qu'elle s'était dessinée sous le règne de Louis XIV, prévoyant le monopole et la politique des privilèges, et, de l'autre côté, un système économico-mercantile de concurrence, qui vient se profiler au moment où, par l'ordonnance du 18 mai 1716, Philippe d'Orléans, au début de sa Régence, rétablit le Théâtre Italien, déterminant ainsi la coexistence à Paris de quatre théâtres. D'un côté, on trouve donc les théâtres dits 'officiels'¹ (Comédie-Française, Opéra), de l'autre, les théâtres 'non-officiels' (Comédie Italienne et Opéra-Comique). Dans un champ de production culturelle, les grands bouleversements naissent toujours, pour utiliser les mots de Pierre Bourdieu, de "l'irruption de nouveaux venus", qui, par le seul effet de leur nombre et de leur qualité, "importent des innovations et tendent ou prétendent à imposer un nouveau mode d'évaluation des produits" (Bourdieu 1991, 3-46 *passim*). Ces nouveaux venus étaient, bien évidemment, les Italiens.

Entre 1715 et 1728, la vie théâtrale à Paris ressemble de plus en plus à un véritable champ de bataille. Entre jeux d'alliances et pactes silencieux, chacun des opposants organise sa stratégie d'anéantissement de l'adversaire à la recherche du coup gagnant (moyennant actions judiciaires, outils de propagande, sabotages des représentations, pillage des répertoires, monétisation des ressources etc.). À ces stratégies s'ajoute celle de la circulation des professionnels du spectacle, qui implique en même temps une circulation des genres dramatiques. La concurrence est favorisée, comme écrit H. Lagrave (1972, 413), par

1 On doit la création de cette formule à David Trott (2000, 101). L'historiographie la plus récente se propose, en revanche, de réviser le statut de cette terminologie, qui aurait tendance à identifier les catégories d' 'officiel' et 'non-officiel' en tant que "constructions critiques" et donc frappées d'un certain degré d'abstraction, qui met l'accent sur des éléments de différenciation, de polarisation, de séparation, en supprimant, du point de vue théorique, toute possibilité de relever les relations et les interférences entre ces catégories. Notre avis serait plutôt comparable à celui que Martial Poirson expose dans son étude sur le spectacle et l'économie à l'âge classique (2011, 147-8). Il propose d'envisager les institutions théâtrales en tant que "typologies proprement économiques" qui agissent dans un "régime d'économie mixte du spectacle", qui fait le partage entre plusieurs logiques contradictoires: à la "logique somptuaire, répondant à une stratégie de prestige ostentatoire, dans le cadre d'une politique de la grandeur, se superpose la logique financière et commerciale des théâtres mercantilistes, dont l'activité est étroitement corrélée aux recettes et à l'équilibre budgétaire" (147). À bien des égards, force est de constater que chacune des deux logiques s'applique, le cas échéant, indifféremment aux deux réalités historico-économiques du spectacle, officielle et non-officielle.

une sorte d'osmose des genres et styles divers, particuliers aux différents théâtres. La petite pièce en un acte triomphe à la Comédie-Française, la grande comédie et la "philosophie" pénètrent à la Comédie Italienne, avec Delisle et Marivaux, bientôt le burlesque va s'introduire à l'Opéra avec les bouffons italiens ; l'opéra-comique occupe deux théâtres.

En un pareil contexte, comment imaginer qu'un habitué de la Comédie-Française – le théâtre qui avait canonisé Racine, Corneille et Molière – puisse se livrer autant vivement aux plaisirs badins que lui donnent l'Arlequin italien ou le Gilles de la Foire ? Le 18 mai 1716, date du début des Italiens à Paris, il y avait 161 spectateurs à la Comédie-Française pour assister à la neuvième représentation de la *Princesse d'Élide* de Molière, qui avait eu un succès extraordinaire dans la première quinzaine du mois.² Au Théâtre Français, Molière était au programme plus d'une fois sur trois. Entre 1715 et 1720, les Comédiens Français n'avaient osé que 28 nouveautés, le chiffre le plus bas jamais atteint depuis la création de leur compagnie en 1680. Ce phénomène d'affaiblissement du répertoire avait favorisé la nouvelle troupe italienne, véritable pôle d'attraction d'un public déçu et en quête de nouveauté. En outre, les Italiens profitaient de la protection du Régent, qui visait à ennoblir les nouveaux venus en faisant oublier l'anathème qui avait frappé leurs ancêtres à la fin du règne de Louis XIV, ce qui poussait l'aristocratie à fréquenter leur salle: la duchesse de Berry, fille du Régent, passait beaucoup de temps dans le balcon de douze places qu'elle louait à l'Hôtel de Bourgogne, et les grands robins familiers de Rouillé du Coudray et des financiers, comme Crozat, l'ami de Watteau, se plaçaient volontiers dans les loges basses pour assister aux représentations. Nouveau décor d'agrément et d'intimité, le théâtre italien se préparait à réconcilier le milieu des comédiens avec celui des gens de lettres ; ou, pour le dire autrement, Arlequin se préparait à être poli par Paris. C'est pour toutes ces raisons que les Comédiens Italiens demeuraient pour la Comédie-Française des concurrents d'autant plus redoutables qu'ils piquaient l'intérêt d'un public cultivé, le penchant de celle qu'on nommait alors la "bonne compagnie" et dont le goût allait bientôt s'illustrer dans les pièces de Marivaux.

On sait que le premier répertoire des Italiens,³ élaboré par Riccoboni, consistait dans des pièces sur le style de la tradition, souvent constituées d'ar-

2 À témoignage de ce succès, il suffit de souligner que, sur 12,845 livres de recettes totales pour le mois de mai 1716 sur 29 représentations, la seule comédie-ballet de Molière atteint 8,278 livres de recettes sur 10 représentations (<http://cfregisters.org>).

3 Voir, à ce sujet, notamment les travaux d'Emanuele de Luca, 2011 et de Sarah di Bella, 2009.

rangements de *scenari* anciens, et de la farce ; des spectacles pleins de mouvement, d'invention et de travestissements, joués en italien et à l'impromptu par Arlequin et ses camarades. Mais entre 1718 et 1721, le choix de doter le théâtre italien d'un nouveau répertoire en langue française poussa Riccoboni à attirer de nouveaux auteurs : c'est à ce moment-là qu'on voit apparaître Marc-Antoine Legrand, qui se prépare à faire son début au Théâtre-Italien en 1719.

À cette époque Legrand était déjà sociétaire de la Comédie-Française. Dès son début, en 1702, il avait très vite gagné la confiance de ses camarades, qui lui donnèrent la tâche de surveiller les activités des autres spectacles parisiens.⁴ Il tirera grand profit de cette observation directe de la concurrence pour la construction de sa propre dramaturgie. En effet, presque toutes les pièces que Legrand écrit pour la Comédie-Française, à partir de 1707, appartiennent au genre des petites-comédies, ou plutôt des farces, qui ont assez de ressemblance avec les pièces qu'on représentait sur les scènes de la Foire ou au Théâtre Italien. Tantôt en vers, tantôt en prose, elles étaient faites pour être données comme seconde pièce à la suite d'une tragédie ou des grandes comédies de Molière. Comme le remarque J.-M. Hostiou (2009, 352), celui de Legrand est un théâtre de "consommation courante" : partout on lui reconnaît cette capacité à composer de bons produits, à se saisir des goûts du public. Il suffirait de lire ce qu'écrivait La Harpe (1817, II, 303) :

Le Grand prenait toutes sortes de formes pour rappeler le public que l'Opéra, les Italiens et la Foire enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce.

Un théâtre donc, celui de Legrand, rangé du côté de la variété et du mélange, qui semble tenir principalement d'une logique commerciale. La volonté de faire un spectacle lucratif, directement motivé par la recherche d'un profit immédiat, pousse Legrand à considérer la question de la concurrence sous tous ses aspects. Il considéra très vite qu'il devait se conformer aux goûts du public, écrire bien et rapidement, inventer des formes nouvelles ou encore s'emparer de celles de ses adversaires. Riccoboni ne pensait pas autrement. En promouvant la collaboration avec des auteurs français, étrangers à la troupe, Riccoboni

⁴ Parmi les documents judiciaires recueillis par Émile Campardon (1970) on trouve beaucoup de procès-verbaux dressés par les Comédiens-Français contre les entrepreneurs de la Foire, qui portent la signature de Legrand, en qualité de censeur.

s'engage, d'une part, à renouveler le répertoire, d'autre part, à adapter les formes et les pratiques qui étaient propres à d'autres théâtres, favorisant une sorte d'empiétement méthodique qui visait à repousser les frontières économiques et esthétiques.

2. *La collaboration entre Riccoboni et Legrand*

Ce dépassement des frontières s'effectue comme un véritable déplacement géographique car, de 1721 à 1723, Riccoboni ouvre le Théâtre Italien dans le préau de la Foire Saint-Laurent, en profitant de l'absence de l'Opéra-Comique, qui venait juste d'être supprimé sous la pression constante des Comédiens-Français. La saison foraine des Italiens s'ouvre avec la représentation de *Danaé*, comédie en trois actes par Saint-Yon, tirée du répertoire de l'Ancienne Comédie et retouchée par Riccoboni et Biancolelli qui y ajoutent plusieurs scènes nouvelles et un prologue entièrement écrit par Legrand, lequel compose aussi le rôle de Colombine pour Mlle de Lalande, son ancienne élève à la Comédie-Française, qui venait de faire son début à la Comédie Italienne dans cette même pièce. Après le petit prologue, Legrand écrit quatre autres pièces pour les Italiens, dont deux, *Belphégor*, (24 août 1721) et *Le Fleuve d'oubli* (12 septembre 1721), sont très applaudies et gagnent rapidement leur place dans le nouveau répertoire. Elles seront régulièrement reprises à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'aux années 1750. Cette première saison foraine des Italiens est donc très marquée par la collaboration de Legrand. Collaboration qui a dû causer bien des problèmes à l'auteur français si l'on considère que, parallèlement, les Comédiens-Français s'étaient ouvertement engagés à soutenir la troupe de Francisque, qui jouait juste en face des Italiens.⁵ Comment justifier la présence de Legrand sur la scène du Théâtre Italien, à bonne raison considéré par ses camarades français comme le rival le plus redoutable ? Dans le *Mercur* du mois de septembre 1721, dans un article consacré à la représentation de *Belphégor*, on lit que "l'auteur de cette

5 Dans cette stratégie d'alliance, les Comédiens-Français avaient risqué de se heurter contre l'Opéra qui défendait le privilège de son cadet, l'Opéra-Comique d'Alard et associés, contre les usurpations de Francisque. Ces détails piquants sur l'histoire des dynamiques concurrentielles internes à la Foire fournissent l'argument pour *La Fausse Foire*, pièce polémique représentée le 31 juillet 1721, par Le Sage, Fuzelier et d'Orneval.

pièce n'est point nommé",⁶ ou encore, à l'occasion du *Fleuve d'oubli*, on lit : "On la [pièce] croit du même Auteur que Belphégor, qui est sans doute d'un caractère ou d'une profession qui ne lui permet pas de se découvrir".⁷ Legrand écrivait-il incognito pour les Italiens ? La pratique de l'anonymat – pratique transversale car les auteurs s'en servaient indifféremment pour les pièces qu'ils écrivaient pour les théâtres de la Foire ou pour la Comédie-Française – n'était pas inconnue aux auteurs de cette époque, qui l'utilisèrent largement. Si d'un côté, donc, Legrand, avec le soutien assuré de Riccoboni, voyait dans l'anonymat un moyen d'exciter la curiosité du public, de l'autre, il avait sans doute des raisons de redouter les réactions de ses camarades. Le choix de l'anonymat révèle au fond le besoin de se défendre, d'échapper à la censure et de s'assurer une certaine liberté.

Il avait déjà travaillé secrètement pour la Foire, en collaborant avec Fuzelier à l'écriture de la comédie *Les Animaux Raisonables* en 1718, ainsi que pour les Italiens, avec Biancolelli pour l'*Œdipe travesti*, première parodie dramatique du répertoire italien, représentée à l'Hôtel de Bourgogne la même année. On sait encore, par exemple, que la comédie foraine lui aurait rapporté 600 livres (Boindin 1719, 19-21), un revenu considérable si l'on considère qu'une petite pièce jouée à la Comédie Française pouvait lui rapporter en moyenne 150 livres. Mais bien au-delà de la question économique, qui pousse l'auteur français à "gérer son œuvre dramatique comme un fonds de commerce",⁸ la collaboration de Legrand avec les Italiens cache des raisons proprement poétiques : ayant montré son talent et sa prédilection pour le genre de la parodie et du burlesque, Legrand pouvait trouver dans cette collaboration un moyen d'expérimenter un genre de comique qu'il ne pouvait pas complètement exploiter au Théâtre Français, et Legrand était sans doute beaucoup plus à l'aise avec ce

6 *Le Mercure*, Septembre 1721, 140.

7 *Ibid.*: 141.

8 Martial Poirson place Legrand parmi "ces auteurs professionnels de la plume, c'est-à-dire des praticiens permanents de l'écriture dramatique, qui ont fait fortune grâce au produit de la vente de leur théâtre (impression et/ou représentation). S'ils peuvent diversifier un temps leur activité, l'écriture dramatique reste la source principale de leurs revenus et de leur prestige. Le fait qu'ils cherchent la rentabilité financière à court terme peut nuire à la qualité de leur production, mais c'est loin d'être une règle générale, et on voit de nombreux auteurs concilier une haute qualité artistique et un fort retour sur investissement, n'en déplaise à leurs détracteurs, dont le nombre est proportionnel au succès » (Poirson 2011, 236).

type de répertoire, qui marquait une appartenance essentielle aux traditions italiennes. Dans ses *Notices sur le théâtre*, le marquis d'Argenson observe à propos de *Belphégor* (Argenson 1966, I, 210) :

L'auteur, comédien français, qui a bien voulu, par infidélité à sa troupe, consacrer sa muse naturellement ordurière au Théâtre Italien, l'auteur, dis-je, était fort propre à cette espèce de travail-là ; il eut surpassé ce qu'il y avait de meilleur dans le Théâtre de *Gherardi*. Cette pièce-ci en a le vrai goût, de l'imagination, du naïf, du naturel sans art, et surtout du gai, ce qu'il faut de régularité et d'irrégularité. Aussi a-t-elle bien réussi.

On trouve encore ce préjugé à propos de *Cartouche ou les voleurs* que Legrand fit représenter le 21 octobre 1721. Cette espèce de vaudeville sur un événement nouveau et singulier⁹ provoque un véritable scandale. L'intérêt du grand public fasciné par l'histoire de ce personnage contemporain va de pair avec le dégoût des spectateurs les plus sérieux, qui reprochent à Legrand d'avoir mis en scène un sujet si lâche et d'avoir reproduit "sur la scène de la Comédie-Française, dévouée au beau langage, l'argot et les chansons d'un chef de bande" (Nédélec 1998). Ce qui ne choqua pas du tout les spectateurs des Italiens, lorsque Riccoboni fit représenter, un jour avant le *Cartouche* français, l'*Arlequin Cartouche* à l'Hôtel de Bourgogne, où la troupe était retournée après la clôture de la Foire Saint-Laurent : *au contraire, ils en furent ravis*. Voici ce qu'écrivit Gueullette à propos des deux *Cartouche* (Gueullette 1938, 98-9):

Les Comédiens français avaient affiché leur comédie de *Cartouche* de Le Grand, pour le mardi, et Lelio les devança d'un jour, ce qui fit tort à la représentation de la comédie de Le Grand [...] La comédie italienne de *Cartouche* était fort plaisante ; elle eut beaucoup plus de succès que celle des Français. [...] Le Grand fut beaucoup critiqué pour avoir porté un sujet aussi indigne sur les planches de la Comédie-Française.

En réalité, *Cartouche* fut l'un des plus grands succès de la saison à la Comédie-Française. Pour Legrand, le jugement du public parisien suffisait à justifier – et même à légitimer – le choix de mettre en scène cet épisode d'actualité, choix

9 C'est la prise du fameux criminel Cartouche, bandit qui avait, pendant quatre ans, terrorisé Paris. Il fut emprisonné le même jour où l'on représentait la pièce de Legrand à la Comédie. Il sera roué vif sur la place de Grève, actuellement place de l'Hôtel-de-Ville, le 28 novembre 1721.

qu'il avait peut-être mûri grâce à la fréquentation assidue de ces théâtres "mineurs" d'où il avait appris l'art des créations impromptues et où la conscience de ce qui plaisait au public l'emportait sur les aspirations littéraires.

Quand Riccoboni loua à nouveau la loge du chevalier Pellegrin pour la Foire Saint-Laurent de 1722, il sut s'assurer la collaboration de Le Sage et Fuzelier, contraints à abandonner le théâtre de l'Opéra-Comique d'Alard lorsqu'une nouvelle interdiction le frappa. Dans la saison 1722-1723, avec les auteurs forains, on voit se mettre en œuvre à l'intérieur du répertoire italien un véritable espace d'opéra-comique. À l'ouverture de la saison on représente un ambigu-comique composé de deux pièces en un acte, *La Force de l'amour* et *La Foire des fées*, avec un prologue intitulé *Le Jeune Vieillard*, où Lesage rendait compte au public de son ralliement à la troupe italienne dans la nécessité de justifier la nouvelle alliance avec ceux qui, quelques mois auparavant, il avait traités de rivaux. Dans la première scène du prologue, Monsieur Vaudeville et Monsieur Parodius font leur entrée sur la scène, qui représente la Salle de la Comédie Italienne. M. Vaudeville avoue vouloir quitter à jamais la Foire et s'engage à n'employer sa plume que pour les Italiens. Parodius répond :

Oh, ciel ! Quel changement ! Vous que j'ai vu si longtemps révolté contre la Comédie Italienne ; vous qui avez juré de soutenir toujours le théâtre de la Foire, sous quelque forme qu'il pût paraître, vous l'abandonnez. Que dis-je ? Vous voulez prêter à ses ennemis des armes contre lui !¹⁰

On reconnaît dans ces dernières répliques un motif tiré du *Roi de Cocagne*,¹¹ comédie représentée au Théâtre Français en 1718, qui fit scandale dans son goût ouvertement forain et où Legrand poussa jusqu'à la limite sa stratégie polémique, dont la spécificité consiste proprement à prendre les armes des adversaires pour les tourner contre eux. Par ce jeu intertextuel, Lesage ne veut pas seulement rendre une sorte d'hommage moqueur à l'auteur qui jusque-là était connu pour être un pilleur, c'est-à-dire Legrand, mais il veut également se rallier à

10 *Le Jeune vieillard*, prologue dramatique en un acte, en prose et vaudeville, in *Théâtre inédit de Lesage*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, (Cote : Français 9314, 78-87)

11 *Le Roi de Cocagne*, comédie en trois actes et en vers, avec un prologue et un divertissement, musique d'Antoine Laurent Baudron et Jean-Baptiste-Maurice Quinault, Paris, Ribou, 1719.

la cause des nouveaux commanditaires – les Italiens. L’argument de la pièce de Lesage portait en effet sur la revendication de la paternité du genre de la parodie dramatique et d’opéras que jouaient les Italiens. Déjà dans le prologue d’*Hercule filant*, parodie de la tragédie lyrique d’*Omphale*,¹² représentée au Théâtre-Italien le 15 mai 1721, Fuzelier soutenait que l’art de “ridiculiser les héros en bémol” appartenait aux Italiens. À cette époque-là, la Comédie Italienne était en effet la première troupe parisienne pour la représentation des parodies dramatiques d’opéras.¹³ Pendant les saisons foraines, les Italiens avaient offert au public une programmation spécifique et variée. Les pièces qu’ils jouaient étaient inédites, c’est-à-dire qu’ils ne les avaient pas représentées antérieurement sur la scène de l’Hôtel de Bourgogne. Comme l’écrit Ola Forsan dans son étude sur le théâtre de Lelio, le répertoire constitué par Luigi Riccoboni était “évolutif : il s’est agi pour lui de proposer un riche éventail de spectacles, et de faire coexister plusieurs traditions théâtrales dans sa programmation” (2006, 73).

Cependant, ce groupe d’auteurs expérimentés, qui avaient assurément apporté une touche foraine au spectacle italien, suivait d’autres directions que celles de Legrand, dont l’intérêt n’était pas de produire des spectacles à la mode mais d’exploiter la possibilité d’une collaboration poétique fructueuse, comme ce fut le cas de *Polyphème*.

3. *Polyphème* : une incursion dans le ‘grand genre’

Avec *Polyphème*,¹⁴ représentée le 13 août 1722 sur le Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent, Legrand revient à la collaboration avec Riccoboni. *Polyphème* est à tous les égards une pièce dont le genre est insaisissable : annoncée comme

12 Tragédie en musique en cinq actes et un prologue sur un livret d’Antoine Houdar de La Motte et musique de Destouches. Elle fut représentée à l’Académie royale de musique, le 10 novembre 1701 et reprise le 21 avril 1721. Ce fut à l’occasion de cette reprise que Fuzelier fit représenter sa parodie aux Italiens.

13 Voir, à ce sujet, Le Blanc 2016.

14 On connaît deux manuscrits de la pièce à la Bibliothèque Nationale de France, le premier avec la cote *Ms. f. fr.* 9308, ff. 142r-170v et le deuxième dans le Département de la Musique (Th b 685). La pièce a été toujours citée comme n’ayant pas été imprimée, mais on a trouvé une version imprimée en entier sur des feuilles montées in-16, sans indication de source, à la Bibliothèque de l’Arsenal (cote : GD 8°16262).

une pastorale tragi-comique, elle est en même temps une réécriture dramatique, sur le mode burlesque, d'un épisode de l'épopée d'Homère (l'intrigue est tirée du drame satyrique d'Euripide *Le Cyclope*). Elle contient également plusieurs éléments typiques du répertoire de l'ancienne comédie italienne, hérité de la *commedia dell'arte*. En raison de la place centrale accordée à la musique, elle s'apparente en outre à une espèce de parodie dramatique du genre de la tragédie lyrique, avec des éléments¹⁵ issus du genre mineur de l'opéra-comique (notamment le recours au vaudeville). Les rares témoignages disponibles nous apprennent que la "*pastorale tragi-comique*" de *Polyphème*, en cinq actes et divertissements, était une adaptation d'un canevas de Riccoboni traduit en français par Legrand.¹⁶ On a pourtant raison de penser que la contribution de l'auteur français à la pièce ne se limite pas à ce travail mécanique sur la langue, mais qu'au contraire elle se développe comme une coopération concrète, une écriture à quatre mains. On y trouve, en effet, des sujets, des motifs récurrents, certains expédients dramaturgiques et aussi une intention poétique qui non seulement seraient parfaitement compatibles avec le style de Legrand, mais qui révèlent même un certain goût pour l'autocitation. Legrand avait déjà traité le mythe d'Ulysse dans la représentation des *Animaux raisonnables*, opéra-comique qu'il avait écrit pour la Foire en 1718. Il avait déjà expérimenté les ressources du spectaculaire : danse de bergers et de satyres, de fleurs et de nymphes, voyage dans des îles imaginaires, vaisseaux, naufrages, et créatures féeriques, sont réunis dans *Le Roi de Cocagne*, une pièce bizarre qu'il fit représenter à la Comédie-Française la même année. Il avait aussi pu tester directement sur la scène italienne l'efficacité des machineries : il avait proposé une scène de tempête pour son *Belphégor*, *topos* de la tragédie lyrique qu'on retrouve également dans *Polyphème*.

15 La musique était composée par Jean-Joseph Mouret. Associé officiellement en 1714 comme chef d'orchestre et compositeur à l'Académie royale de musique, il devient compositeur attitré de la Comédie Italienne, de 1717 à 1737. Il fournit aussi des divertissements au Théâtre Français.

16 Dans le Catalogue des Comédies in *Nouveau Théâtre Italien* (1753, lxxxiv) et le *Ms. f. fr.* 9308, f. 142r, le canevas est attribué à Luigi Riccoboni et la traduction à Legrand. La même hypothèse est partagée par A. D'Origny, qui écrit (1788, I, 70) : "Le plus célèbre et le plus affreux des Cyclopes, *Polyphème*, dont la fable rapporte tant de traits de barbarie, et de cruauté duquel *Ulysse* eut peine à se garantir, a fourni à *Euripide* la matière d'une Pièce intéressante, et *Riccoboni* a fait de cet ouvrage un grand canevas que *Le Grand* a traduit, et soumis au jugement du Public. Cette Pastorale tragi-comique n'a réussi que médiocrement".

Tout cela confirmerait une collaboration effective entre les deux auteurs, qui pourrait être envisagée, selon O. Forsan, “comme le signe probant d’une réelle dynamique de répertoire, insufflée sans doute par Luigi Riccoboni lui-même” (Forsan 2006, 84). Certes, on peut imaginer que certaines idées ou certains choix sont à attribuer plus à l’un qu’à l’autre. *Polyphème* montre par exemple de nombreuses influences esthétiques et sources littéraires qui sont l’héritage direct du style érudit italien, auquel Riccoboni reconnaît appartenir. La nostalgie pastorale, la théâtralisation du naturel,¹⁷ le brouillage des genres et des registres seraient autant d’éléments attribuables à la sensibilité de Riccoboni et à sa formation théâtrale. En ce sens, on pourrait voir dans *Polyphème* la volonté de Riccoboni de revendiquer l’influence et la valeur du goût italien répercutées sur la pastorale française¹⁸ et sa tentative de réécrire, sur le mode parodique, le genre littéraire classique. On voit étayés dans *Polyphème* toute une série de thèmes et de schémas dramaturgiques typiques de la pastorale italienne : le thème du combat, de l’honneur, de la déception d’amour, volage et inconstant, et de l’aventure de reconquête, par épreuves et obstacles, toujours au risque d’échouer, le schéma fuite/poursuite ou encore les jeux d’illusions, les apparences trompeuses, les simulations et dissimulations qui ramènent tout au monde des apparences trompeuses.

Ce projet parodique, qui était dans l’esprit de Riccoboni, se complique pourtant dans la conception de Legrand, en gagnant de nouvelles perspectives poétiques. L’auteur français ne considère point la pastorale comme un genre à part entière, mais plutôt comme une catégorie esthétique, c’est-à-dire comme un ensemble de thèmes et d’images susceptibles de s’incarner dans différents genres. C’est dans cet esprit que Legrand travaille aussi bien sur le modèle de la tragédie lyrique –il dialogue avec Mouret sur la façon de “pasticher” *Acis et Galathée* de Campistron et Lully – que sur celui de l’épopée, par le prisme d’un langage qu’il connaît fort bien, celui du travestissement burlesque, qu’il avait déjà expérimenté sur les planches du Théâtre Français.

17 Voir, à ce sujet O. Forsan 2006; Galleron et Ioana 2010.

18 Voir, à ce sujet, l’entrée «Pastorale» que D. Dalla Valle écrit pour le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, (2001, 565), et Dalla Valle 1987. Encore voir le colloque plus récent, *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell’Europa del Cinque-Seicento*, convegno di studi, Rome, 23-26 mai 1991, a cura di M. Chiabù, Federico Doglio, [Viterbo], Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992 et le dernier ouvrage paru sur le sujet, Daniela Mauri 1997, qui propose une bibliographie détaillée.

La réécriture burlesque de l'histoire homérique du cyclope dupé par le héros d'Ithaque, enrichie par le thème de l'amour du géant pour la néréide Galathée, n'avait rien d'original: elle appartient à la tradition classique et se trouve déjà chez Euripide. L'Ulysse *curiosus* d'Homère qui, sous l'impulsion d'une soif de connaissance irréprensible s'enfonce dans l'île du cyclope, devient dans la pièce italo-française une sorte de marchand méchant qui essaie d'échanger son vin contre des vivres nécessaires pour poursuivre le voyage (scène II, Acte II). Le personnage d'Ulysse, brossé par Legrand et Riccoboni, n'a plus rien d'héroïque. Il s'est fait bourgeois : il est heureux, pragmatique et dépourvu de grands idéaux. Au fond, il ne joue même plus le rôle principal dans l'action, c'est Arlequin en effet qui gagne le centre de la scène dans les trois derniers actes de la pièce. C'est encore Arlequin qui sauve avec astuce ses compagnons de Laridon, le chef de Polyphème, qui veut les cuisiner ; c'est toujours lui qui s'échappe de la caverne du cyclope, créant une diversion pour Ulysse (acte III), et lui qui trouve, sur un arbre, les habits dont la nymphe Galathée s'était débarrassée pour se travestir en Bergère Silvia et s'en revêt. C'est au moyen de ce travestissement qu'il met en œuvre son plan fortuit : avec Spinette, bergère servante de la Néréide, il se fait passer pour une princesse d'Éthiopie en quête de protection et ensuite pour Galathée elle-même devant les cyclopes qui le trouvent perché sur un arbre comme un oiseau. Après avoir supplié les géants de l'amener vers Polyphème, il fait boire celui-ci jusqu'à l'ivresse et il lui fait croire qu'elle/il accepte de l'épouser (acte IV). Au dernier acte, c'est Arlequin, enfin, qui arrache l'œil de Polyphème, avec le mat de navire qu'Ulysse lui avait remis. Tandis qu'Ulysse et ses compagnons s'échappent, cachés sous le ventre des animaux, Polyphème se répand en imprécations et invectives dans le grand style tragique. La colère du géant déclenche une tempête mais il ne peut plus rien, le vaisseau est loin, et épuisé, il tombe par terre, tandis qu'Arlequin continue à se moquer de lui. Legrand ne se contente pas de travestir l'épopée, il y ajoute le ton de la farce : Ulysse est littéralement Personne, le héros de l'impuissance, de l'inertie. Polyphème est un cyclope éclopé : son manque d'intelligence, sa grossièreté, qui n'a plus rien de féroce, en font la victime désignée d'Arlequin. Arlequin, en revanche, semble avoir abandonné sa naïveté et sa paresse naturelle, pour devenir plus hardi et insolent, plus hardi et faisant toujours confiance au hasard.

Alors que la mixité des genres, qui caractérise cette pièce, suscite l'intérêt de la critique actuelle, aux XVIII^e et XIX^e siècles elle était souvent perçue comme

une maladresse. En se servant des armes de la parodie et du travestissement burlesque, Legrand se place délibérément dans une région de la culture marginale, dans un système culturel tenu pour secondaire mais dont la réévaluation coïncide précisément avec la mission de Riccoboni.

4. *Conclusion*

Selon Boileau, le côté dégoûtant et détestable du “burlesque” découlait de sa tendance à tout envahir, à tout infester – par “une contagion” écrivait-il – c’est-à-dire à introduire une confusion dans le classement hiérarchique. Ce renversement des hiérarchies est très bien exprimé par le recours réitéré à la métaphore des géants et de nains, qu’on trouve dans plusieurs textes de la littérature burlesque et qui s’avère être tout à fait utile pour expliquer la véritable relation entre Polyphème et Arlequin. Dans la préface à l’anthologie sur la querelle des Anciens et de Modernes, Marc Fumaroli qualifie le rire burlesque en tant que manifestation du rejet de l’éthique héroïque :¹⁹ des nains qui se permettent de se moquer des géants, et qui désormais ne peuvent que parodier, caricaturer, tourner en ridicule, ce qu’ils ne peuvent plus imiter Or, la métaphore de la gigantomachie se retrouve sans modification chez Legrand, qui attribue à la muse burlesque le pouvoir de renverser le monde au moyen de l’art. Cette posture parodique, point commun entre Riccoboni et Legrand, répond à une volonté, ouvertement déclarée, de légitimer ces formes dramatiques que le canon de la culture officielle avait toujours considérées comme une subversion des règles. Le cas de la collaboration entre Riccoboni et Legrand montre donc qu’une véritable interthéâtralité s’établit entre les différentes salles de l’époque, non seulement par un jeu de récurrences, d’emprunts et d’échos qui pénètrent dans les fictions théâtrales, mais surtout par ce processus, plus discret, qui pousse les différents théâtres à franchir les frontières qui les confinaient dans les limites des genres de leurs répertoires spécialisés.

Les auteurs, tout comme le public, connaissaient bien ces frontières, tracées par le principe de cloisonnement entre genres, répertoires et institutions théâtraux. Cependant, mettant leur plume au service des différents théâtres, ils s’amusaient à les déjouer, en mêlant les ressources expressives propres de chaque

19 Voir, à ce sujet, Lecoq 2001 et Nédélec 2002.

théâtre avec des éléments innovants qui provenaient d'autres traditions, de sorte à renforcer l'aspect spectaculaire. Analyser la carrière d'un auteur tel que Legrand nous permet donc de jeter une lumière nouvelle sur les répertoires des théâtres pour lesquels il a travaillé : à y regarder de plus près, les pièces que Legrand écrit pour la Comédie-Française se distinguent par un plus haut degré d'excentricité, d'originalité, de liberté de création, non seulement par rapport au répertoire français 'ordinaire', mais aussi par rapport aux pièces qu'il écrit pour le Théâtre Italien. Comme s'il prenait – voilà le paradoxe – plus de goût à expérimenter et à déjouer les règles là où elles étaient plus rigides que sur la scène multiforme et changeante des Italiens, où il se contraignait à rester dans les limites des formes et des structures typiques de ce théâtre dont la valeur était déterminée par l'épreuve de la scène, de façon hétéronome au sens bourdieusien du terme,²⁰ c'est-à-dire par la faveur que lui accordait le large public.

Dans cette perspective, si on considère les répertoires des deux salles dans leur ensemble, sur l'axe de ce compromis entre pratiques de création et d'imitation, on est forcé d'admettre que le répertoire du Théâtre Français n'était peut-être pas moins protéiforme que celui des Italiens et que la coexistence de ces multiples traditions théâtrales n'a jamais cessé d'être revendiquée comme une identité claire et solide, identité que Riccoboni a tenté à tout prix de légitimer.

20 Bourdieu 1991.

Bibliographie

- Boindin, Nicolas. 1719. "Quatrième lettre sur les Foires de S. Germain et S. Laurent dernières". In *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, 1-59. Paris : Pierre Prault.
- Bourdieu, Pierre. 1991. "Le champ littéraire". In *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 : 3-46.
- Campardon Émile. 1970 (1880). *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*. Genève : Slatkine Reprints.
- D'Argenson, René-Louis De Voyer De Paulmy, Marquis. 1966. *Notices sur les œuvres de théâtre*, edited by Henri Lagrave. Genève : Voltaire Foundation.
- Dalla Valle, Daniela. 1987. "La pastorale dramatique au XVIIe siècle : influence italienne, succès français". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 39: 49-61.
- Dalla Valle, Daniela. 2001. "Pastorale". In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : A. Michel, Encyclopedia Universalis : 565.
- De Luca, Emanuele. 2011. *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris (1716-1762)*. Paris : IRPMF Édition numérique.
- Di Bella, Sarah. 2009. *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle*. Paris : Champion.
- D'Origny, Antoine. 1788. *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour, dédiées au Roi par M. D'Origny*. Paris : Veuve Duchesne, 3 voll.
- Forsan, Ola. 2006. *Le Théâtre de Léléo : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*. Oxford : Voltaire Foundation.
- Galleron, Ioana. 2010. "Théâtralisation du naturel à la cour de Sceaux, Le "Théâtral"". In *Le "Théâtral" de la France d'Ancien régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, sous la direction de Sabine Chaouche, 49-68. Paris: Honoré Champion.

Gueullette, Thomas-Simon. 1938. *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*. Paris : Droz.

Hostiou, Jeanne-Marie. 2009. “Le théâtre mineur d’une institution majeure : la production des comédiens-poètes à la Comédie-Française (1680-1745)”. In. *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, sous la direction de Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, 349-75. Paris : Desjonquères.

Lagrave, Henry. 1972. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris : Librairie C. Klincksieck.

La Harpe, Jean-François, de. 1817. *Lycée ou cours de Littérature ancienne et moderne*. Paris : Ledoux et Tenré, 16 voll.

Le Blanc, Judith. 2016. *Avatars d’opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*. Paris : Classiques Garnier.

Lecoq, Anne-Marie (dir.). 2001. *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris : Gallimard “Folio classique”.

Mauri, Daniela. 1997. *Voyage en Arcadie : sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l’âge baroque*. Paris : H. Champion.

Nédélec, Claudine. 2002. “L’invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour”. *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* 28-9 : 1-12.

Nédélec, Claudine. 2022 (1998). “Marc-Antoine Legrand : *Cartouche, ou les Voleurs* (1721) : analyse et étude de l’argot”. *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série no.1. <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.327>.

Poirson, Martial. 2011. *Spectacle et Économie à l’âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Paris : Classique Garnier.

Trott, David. 2000. *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux Écritures Regards*. Montpellier : Éditions espace.

Ilaria Lepore è attualmente ricercatrice (RTD-A) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell'Università La Sapienza di Roma, per il settore L-ART/05. È stata ricercatrice (incaricata dal Ministère de la Culture) presso Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). È stata docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. I suoi ambiti di ricerca sono essenzialmente la storia del teatro del XVIII secolo, con particolare attenzione allo studio dei sistemi di produzione culturale della prima modernità e all'evoluzione e ibridazione dei generi teatrali. Si è occupata anche delle forme di letteratura dette "fattuali" (generi autobiografici, memorie, scritti documentali ecc.) presenti nel linguaggio teatrale dal Settecento all'epoca contemporanea. Ha pubblicato una monografia, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286), e diversi articoli sulla drammaturgia e l'analisi dello spettacolo, dal Settecento all'epoca contemporanea, con particolare attenzione alla questione dell'autorialità, alle teorie della recitazione e alle pratiche di ricezione dell'evento spettacolare.

Irene Montori
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Cultivating the Wild Garden:
Vitality and Environmental Ethics in *Paradise Lost*

Abstract

John Milton’s *Paradise Lost* witnesses an ecological awareness informing its representation of Eden, where the wild vitality of plants gives Adam and Eve the chance to tend the Garden and to cultivate their household skills and social virtues. The article focuses on their different relationship to the wildness of the earthly paradise as an interdisciplinary subject that brings into conversation Milton’s vitalist philosophy with environmental ethics.

1. *Historicising Milton’s Environmental Ethics*

With the increasing popularity of ecological approaches to early modern literature over the past decade, John Milton has been considered a precursor to modern environmentalism.¹ Milton’s emphasis on responsibility for the natural world is seen in *Paradise Lost* as well as in his earlier works. In *A Maske*, the enchanter Comus claims that nature is so abundant that to refrain from consuming such natural wealth would be an insult to its creative force: “Wherefore did Nature pour her bounties forth, / With such a full and unwithdrawing hand, [...] But all to please, and sate the curious taste?” (*A Maske*, 709-13). To counteract Comus’s argument for human exploitation of nature, the Lady rebuts him by encouraging human responsibility and moderate consumption of natural resources:

1 Cf. McColley 2001 and 2007; Hiltner 2003 and 2008; Cummins 2007; Theis 1996; Pici 2001; Picciotto 2005.

Imposter do not charge most innocent Nature,
As if she would her children should be riotous
With her abundance she good cateress
Means her provision only to the good
That live according to her sober laws,
And holy dictate of spare temperance:
If every just man that now pines with want
Had a moderate and be seeming share
Of that which lewdly-pampered Luxury
Now heaps upon some few with vast excess,
Nature's full blessings would be well-dispensed
In unsuperfluous even proportion. (*A Maske* 761-72)

The Lady's response predicates a measured economy with an emphasis on virtuous and responsible enjoyment of natural goods and beauties; on the contrary, Comus insists on conceiving nature as a dynamic system of production, exchange, and human consumption. The two models are similarly addressed in *Paradise Lost*. On the one hand, Satan and the fallen angels advocate for the exploitation of nature, which they conceive as purely instrumental. Led by Mammon, the fallen angels violate "the bowels of mother earth" (*PL* 1.687), extracting minerals and precious metals to embellish Pandæmonium, "the high capital / of Satan and his peers" (*PL* 1.756-7).² On the other hand, Adam and Eve make several observations on their prelapsarian work and attitude toward the natural Edenic world. They permeate their conversations and prayers with the mindful consciousness of being inhabitants of land, water, and sky linked with God's living creatures – angels, animals, and plants. Moreover, they look at the prelapsarian environment as a place of vast abundance which requires frugality and careful management.

Milton's models of nature's economy evolve from biblical history. The book of Genesis, with its two variant versions of the creation story, provides two accounts of the relationship between human creatures and the natural world. In the first version, Gen 1:28, God tells Adam and Eve: "Be fruitful, and multiply, and replenish the earth, and subdue it: have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moveth

2 Sixteenth- and seventeenth-century literature emphasised the popular analogy of mining and digging with images of male violence, assault, and rape of the earth's female body to represent a passive nature controlled and dominated by humans (Merchant 1980, 39-41).

upon the earth”.³ The narrative of human domination over animal and vegetal forms of life is legitimised by the difference between rational man and other living creatures. Alongside the dominant view of human sovereignty over nature, a second version is recorded in Gen 2:15: “God took the man, and put him into the garden of Eden to dress it and to keep it.” Although this second account maintains a hierarchy for which humankind is superior to the rest of nature, the passage implies reverence and worship in humanity’s interaction with nature. From this version, “a distinctive doctrine of human stewardship and responsibility for God’s creatures” (Thomas 1983, 24) would develop in the natural theologies of the sixteenth and the seventeenth centuries.

Paradise Lost collates the two biblical creation accounts in Raphael’s discussion with Adam. The angel uses the language of chapter 1 to recount how God let man “rule [...] over all the earth” (*PL* 7.520) and records the words of Gen 1:28 when the Father blessed mankind and said:

Be fruitful, multiply, and fill the earth,
 Subdue it, and throughout dominion hold
 Over fish of the sea, and fowl of the air,
 And every living thing that moves on the earth (*PL* 7.530-34)

When Adam recounts his own creation, instead of Raphael’s concept of dominion, the first man deploys the narrative of Gen 2:15 to tell how God gave him Paradise “To till and keep” (*PL* 8.320). By reading Genesis through “a temperate view of the call of man to subdue, till, and keep nature” (Theis 1996, 66), Milton’s creation poem ingenuously describes human labour before the Fall. The biblical creation story only relates God’s commandment to work the land, without stating Adam and Eve’s activities in the Garden. *Paradise Lost* fills in the gaps of the original Genesis account and envisions Adam and Eve’s keeping and dressing the land in prelapsarian life, leaning toward a more responsible, custodial view of the relationship between man and nature. As a result of Milton’s vitalist philosophy of matter, Edenic nature produces an unconstrained growth which constantly requires human intervention to control its chaotic vitality.⁴ Prelapsarian work shifts from being a pleasurable duty or

3 All citations from the Bible are to the King James Version.

4 Eden’s chaotic fertility differs from Satan’s “explosive fecundity” (Lehnhof 2004, 35) as much as Eden’s nature differs from Hell’s landscape. While Eden’s tendency to wildness

a play, as conceived in earlier poetry and biblical commentaries, to a necessary and meaningful task that harmoniously integrates the vital fertility of the environment with the dignity of human work.

The emphasis of *Paradise Lost* on prelapsarian cultivation as a purposeful, though not harmful, intervention in the natural environment, in which humanity and the natural world are fully integrated, is one of the aspects that has made Milton of particular interest to twenty-first-century ecocritics. Milton's conception of prelapsarian labour – with its rooting in seventeenth-century vitalism – has been placed in dialogue with contemporary environmental ethics that, posing a challenge to the exploitation of nature, aims to explore alternatives for a more sustainable and moral behaviour of humanity toward the natural environment. This relatively new interest in the environmental issues of Milton's paradise has also coincided with ecofeminists' rising interest in the different ways nature is appropriated by human beings, with a particular eye toward Eve's alignment with the natural world of Eden.⁵

When reading Milton ecocritically, however, one needs also to acknowledge the distance between our modern sensibilities toward the natural and spiritual spheres and his.⁶ Although Milton's vitalist interpretation of prelapsarian labour fits into a viable image of the future, one that is conscious of the complex interactions of human beings with the living and non-living things, his environmental ethics is clearly rooted in the classical ethos of self-cultivation. As gardeners of Eden, Adam and Eve are expected to cultivate Eden as well as their inner paradise. Their activity in the earthly paradise mirrors the cultivation that they should carry within themselves by measuring unruly,

expresses nature's vitalist principle of continuous growth and change in the direction of the divine, Satan's unruliness generates his offspring, Sin and Death. Likewise, the Nature of Hell "breeds / Perverse, all monstrous, all prodigious things, / Abominable, inutterable, and worse / Than fables yet have feigned, or fear conceived" (*PL* 2.624-7). The wilderness of Hell is a desolate place of despair, a "dungeon horrible" (*PL* 1.61), characterised by barrenness, confusion, and hopelessness. In sharp contrast to Adam and Eve's care for the Garden, Satan seeks domination over nature and his fellow creatures.

5 Eve has been pictured as the protector of the Garden, the *genius loci*, in McColley 1983, 25; Hiltner 2003, 36-46; Knott 2005, 74.

6 The present article builds on Leah S. Marcus's compelling discussion of the relationship between "Ecocriticism and Vitalism in *Paradise Lost*" (2015), where she seeks a middle ground between ecocritical presentism and historical understandings of nature to explain the effects of the Fall on humanity's relationship with nature.

potentially dangerous, impulses and growing the virtues of temperance and choice.⁷ Rethinking Milton's concern for prelapsarian cultivation of the Garden thereby means bringing into conversation the profound ecological import of his poetry with his historically unique relationship between nature and individual self-improvement. In particular, this study returns to Milton's vitalism to reveal the significantly different relation of Adam and Eve with nature. Because of Eve's alignment with nature, Milton represents prelapsarian labour as a complex interplay between place, gender, and moral state.

2. *Eden's Wild Luxuriance*

One of the most original aspects of *Paradise Lost* is nature's peculiar tendency to grow excessively since in no previous Edenic representation had there been such over-abundance. As a result, Adam and Eve's dressing and keeping the Garden is an essential occupation to control nature's chaotic vitality. Despite the uniqueness of Milton's vitalism in Eden's architecture, the poem is fully indebted to the exegetical, hexameral and literary treatments of Paradise. The motif of Eden as a place of fertility was encouraged by the Septuagint, which used the phrase 'paradise of delight' from Gen 2:15, translating the Hebrew for 'garden' with 'paradise,' and interpreting 'Eden' with the related term *adanim*, meaning 'pleasure' or 'delight' (McGrath 2003, 44). In *De Genesi ad litteram*, Augustine describes paradise as "a most delightful place, that is, shady with groves of fruit trees and extensive too and rendered fertile by a huge spring" (*On Genesis* viii.4, 347).⁸

The idea of paradise that developed through Christian theologians merged the theme of *paradisus voluptatis*, the Vulgate version of the 'paradise of delight,' with the image of the *hortus conclusus*, the enclosed garden, deriving from the Song of Songs (4:15). Early modern visual and literary representations

7 Barbara Lewalski offered a number of sensitive readings of Adam and Eve's gardening as a dynamic process between place and mental growth (Lewalski 1969 and 2008).

8 Cf. also *The City of God* XIV, 26. Early Church writers understood Eden either literally as a physical or geographical entity, or allegorically. Ambrose of Milan (333 o 340-397), for instance, described paradise as the various virtues of the soul: "a land of fertility – that is to say, a soul which is fertile – planted in Eden, that is, in a certain delightful or well-tilled land in which the soul finds pleasure" (*Paradise* iii.12, 294).

of paradise turned structured walls and gates with intertwined trees and shrubs to enclose the Edenic garden, as in the paradise landscapes of Italian artists such as Tintoretto (*Adamo ed Eva*, 1550-1553), Jacopo Bassano (*Paradiso terrestre*, 1568-76) and Domenichino (*Rimprovero di Adamo ed Eva*, 1623-1625).⁹ In Christian art and poetry, the happy garden included an ordered and harmonious profusion of plants and animals, a perpetual spring, sweet odours, and a balmy wind, all preserved in a timeless state of perfection, where labour was a pleasant exercise to deter idleness. Milton's paradise reflects many of the expected features of the Christian Eden:

[...] Eden, where delicious Paradise,
Now nearer, crowns with her enclosure green,
As with a rural mound the champaign head
Of a steep wilderness, whose hairy sides
With thicket overgrown, grotesque and wild,
Access denied; and overhead up grew
Insuperable height of loftiest shade,
Cedar, and pine, and fir, and branching palm
A sylvan scene, and as the ranks ascend
Shade above shade, a woody theatre
Of stateliest view. Yet higher than their tops
The verdurous wall of Paradise upsprung:
Which to our general sire gave prospect large
Into his nether empire neighbouring round.
And higher than that wall a circling row
Of goodliest trees loaden with fairest fruit,
Blossoms and fruits at once of golden hue
Appeared, with gay enamelled colours mixed (*PL* 4.132-49)

Book 4 of *Paradise Lost* depicts Eden as a “lovely [...] landscape” (*PL* 4.152-3), a place of untroubled pleasure and delight, bathed with the heat of a gentle spring day dispensing “Native pérfumes” (*PL* 4.158). Unfallen nature has the shape of an enclosed garden, surrounded by a “verdurous wall” (*PL* 4.143); outside the enclosure, there is a “steep wilderness” (*PL* 4.135) and a “savage hill” (*PL* 4.172).

9 Not rarely has it been stated that Milton's Eden could not have been created without having once looked at Italian landscapes and wild woods as well as their pictorial representations of the period: Demaray 1974; Allen 1969, 49; Frye 1978, 218-55.

However, the boundary between paradise and the surrounding wilderness is surprisingly porous so much so that Satan easily leaps over the enclosed garden to tempt the couple. Even within the Garden, nature is wild and tends to grow without measure, “Wild above rule or art” (*PL* 5.297). At the end of the couple’s daily labour, Adam claims that the overgrowing branches “mock our scant manuring, and require / More hands than ours to lop their wanton growth” (*PL* 4.628-29). But he also assures Eve that their joint work “Will keep from wilderness with ease” (*PL* 9.245), while she worries that nature’s “wanton growth” may deride their efforts by “tending to wild” (*PL* 9.211-12).

Overall, Milton’s representation of the earthly paradise reenacts the prevailing artistic and literary tradition, though with an important difference: plants and trees grow with profuse bounty. Nature’s wild luxuriance is to point out that Eden’s perfection does not depend on static order and timeless beauty as it was for earlier poets (Evans 1968, 249). Barbara K. Lewalski explained that the surprising tendency to the wanton fertility of vegetal things involves “a redefinition of the State of Innocence which is a very far cry from the stable, serene completeness attributed to that state both in myth and in traditional theology. In *Paradise Lost* the Edenic life is radical growth and process, a mode of life steadily increasing in complexity and challenge and difficulty but at the same time and by that very fact, in perfection” (Lewalski 1969, 88).

Milton’s alteration in the traditional portrayal of the Garden is very similar to the concept of nature embodied in the 1615 painting, *The Garden of Eden with the Fall of Man*, by the Flemish artists Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens (fig. 1).¹⁰ The two painters preserve the long-standing tradition of paradise as *hortus conclusus* through the expedient of the natural wall, and yet they also undermine the timeless perfection attributed to Eden by earlier artists. In their reading of Paradise, the happy garden overflows with powerful vegetation and a great variety of animals, including savage and exotic animals.¹¹

10 Rubens painted Adam and Eve, the tree, the serpent, the horse, and the ape; then Brueghel proceeded with the plants and animals. Jan Brueghel the Elder (1568-1625) was also known as ‘paradise Brueghel’, because of the many versions of paradise landscape that he painted, such as his famous 1612 painting *The Garden of Eden*.

11 The novelty of Brueghel’s paradise landscape lies in his assemblage of plants, trees, and animals, presented simultaneously as a celebration of the beauty and diversity of God’s creation and as subjects of a scientific classification, adopting the methodology of Conrad Gessner and Ulisse Aldrovandi. Brueghel’s commitment to encoding natural philosophy



Fig. 1. Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens.
The Garden of Eden with the Fall of Man, 1615 @ Mauritshuis, The Hague.

Although it is impossible to say whether Milton was familiar with *The Garden of Eden*, the teeming fertility of his earthly paradise finds a visual analogue in Brueghel and Ruben's dynamic interchange between sensual human beings and prolific landscape. As Raphael descends to Eden, for instance, he sees how virginal nature delights by its innocent excess: "A wilderness of sweets; for nature here / Wantoned as in her prime, and played at will / Her virgin fancies, pouring forth more sweet, / Wild above rule or art; enormous bliss" (*PL* 5.294-7). In *Paradise Lost*, the continuous and unconstrained growth of nature has an important implication for Adam and Eve's labour. Pruning and tending the Garden becomes an essential activity in prelapsarian life: Eden's profuse fertility makes the couple responsible for controlling the chaotic status of nature and thereby establishes a vital relationship between human and vegetal life.¹²

and scientific classification within the Edenic landscape explains the originality of his works, which functioned as visual catalogues or micro encyclopaedia of natural species.

12 By highlighting the close relationship between vegetation and man, this article does not mean to neglect the importance of animal life in *Paradise Lost*. Rather, the objective of the

3. *Vital matter and the Eve-Nature connection*

The wild luxuriance of Eden in *Paradise Lost* is expressive of Milton's vitalist materialism, a mid-seventeenth-century natural philosophy that permeates the creation poem.¹³ Vitalism understood all matter as substantially unified and deriving from a single matrix of divine origin that infused to varying degrees its vital, animating force:

O Adam, one almighty is, from whom
All things proceed, and up to him return,
If not depraved from good, created all
Such to perfection, one first matter all,
Indued with various forms, various degrees
Of substance, and in things that live, of life;
But more refined, more spiritous, and pure,
As nearer to him placed or nearer tending
Each in their several active spheres assigned,
Till body up to spirit work, in bounds
Proportioned to each kind. (*PL* 5.469-79)

The spirit that exists in various degrees of matter does not remain unchanged but extends its vitality upwards, longing to ascend closer to God. In this dynamic hierarchy of vital matter, all created things have the capacity for self-growth and the tendency toward a gradual process of refinement. Nature's unconstrained growth in Eden is both an expression of its vital impulse and the sign of its necessity of refinement as a lower form of life: "Till body up to spirit work, in bounds / Proportioned to each kind" (*PL* 5.478-79). Using a plant metaphor, Raphael explains the ascensive process of matter by observing that the lowest creatures resemble a plant's roots, while more spirituous creatures are equated to the green stalk, then to leaves and, finally, to the perfect flower:

article is to focus on the analogy between human beings and plants and thereby contribute to mark the importance of vegetative vitality for human cultivation in prelapsarian world.

13 Stephen Fallon (1991) and John Rogers (1996) explored the implications of Milton's monism and vitalist materialism.

[...] So from the root
Springs lighter the green stalk, from thence the leaves
More airy, last the bright consummate flower
Spirits odorous breathes: flowers and their fruit
Man's nourishment, by gradual scale sublimed
To vital spirits aspire, to animal,
To intellectual, give both life and sense,
Fancy and understanding, whence the soul
Reason receives, and reason inher being,
Discursive and intuitive; discourse
Is ofttest yours, the latter most is ours,
Differing but in degree, of kind the same. (*PL* 5.479-90)

The ontological continuity in nature explains also the relationship between angelic and human creatures: angels can eat like humans but they convert “earthly fruits” (*PL* 5.464) to a more spiritous “proper substance” (*PL* 5.493), whereas humans can eventually aspire to ascend to heaven if they remain obedient, “from these corporal nutriments perhaps, / Your bodies may at last turn all to spirit, / Improved by tract of time, and winged ascend / Ethereal” (*PL* 5.496-99). All of God’s animated creations may rise or descend on “the scale of nature” (*PL* 5.509) according to their moral choices.

Milton’s vitalist universe reconciles the vertical and horizontal dimensions of the relationship between man and nature.¹⁴ On one level, Raphael’s description of the sublimation process establishes an ontological hierarchy which illustrates human superiority over inferior forms of life. On another level, Raphael’s plant metaphor highlights the horizontal continuum in nature from vegetative to animal and human life. Despite human superiority over other creatures, Adam is not put at the top of the hierarchy; he is rather taught to act with humility and care toward the environment.

Grounding his vitalism on a “reciprocal and similitudinous relationship” (Sullivan 2012, 126) between man and vegetation, *Paradise Lost* offers an early modern example of the incorporation of place in human flesh and spirit, which is emphatically manifested in God’s intention to “plant / A generation” (*PL* 1.652-53) in the newly created world. Adam and Eve are more than

14 For the vertical and horizontal models of vitality in *Paradise Lost* grounded on Milton’s Aristotelianism as a response to Cartesian dualism, cf. Sullivan 2012, 99-129.

gardeners of Eden, since they are literally “planted in place” (Hiltner 2003, 1). The ecological value of Milton’s vitalism to our modern sensibilities is to be found in the profound importance given to place in the creation poem, since “along with this idea of being rooted in the earth comes a deep commitment to place and to the Earth” (Ibid.). Being ‘planted’ in Eden, Adam and Eve are thoroughly rooted in the garden place not as consumers of natural goods, but rather a source themselves that contributes to the natural system. However, their contribution to the environment they inhabit is profoundly different and, from the beginning, Eve shows a superior connection to the natural world than Adam.

In the first depiction of the couple, seen as Satan initially views it, Milton insists upon the ontological analogy between humans and plants, describing Adam’s “hyacinthine locks / Round from his parted forelock manly hung / Clustering” and Eve’s “unadornèd golden tresses wore / Dishevelled, but in wanton ringlets waved / As the vine curls her tendrils” (*PL* 4.301-7).¹⁵ In their physical description, the heroine embodies nature in a way that Adam does not: her hair grows naturally abundant and falls in “wanton ringlets” just as innocent nature is later said to flourish profusely (cf. *PL* 5.295) and, consequently, part of the couple’s job is to control its “wanton growth” (*PL* 4.629).¹⁶ In her alignment with nature, Eve’s “dishevelled” and “wanton” hair symbolises excessive and independent fruitfulness. More significantly, her deep connection with vegetable life provides Eve with a specific type of experience: she knows the things of nature in a sensual and direct way, growing an integral understanding of the natural world. When she responds to Adam’s speech about their “pleasant labour” in the garden (*PL* 4.625), she emphasises the harmonious mutuality between human life and their surroundings and, though posing Adam

15 Tracing back to classical and biblical sources (Samson is one of the most obvious examples), seventeenth-century English culture saw in long hair a sign of vitality, strength, and fertility. For an in-depth historical and literary overview of Milton’s conception of hair, along with his sources, see Dobranski 2010.

16 The prevailing ideological framework of the sixteenth and seventeenth centuries identified nature with a beneficent, nurturing mother, especially when used with a capital letter, “This power personified as a female being. Frequently as *Dame Nature* or *Mother Nature*” (*OED* IV.10.b). Until the mid-seventeenth century, the dominant vision equated earth with a living body by feminising nature and naturalising women, cf. Bruckner 2011.

at the centre of her universe, she nevertheless integrates him into the environment (cf. *PL* 4.635-56).¹⁷

Eve's alignment with the wildness of nature, while potentially empowering, proves dangerous when she decides to leave her husband and is tempted by Satan. As Munroe has demonstrated, Eve's equation with nature serves to reinforce seventeenth-century arguments that "women may have firsthand experience with the things of nature, but they are unable to translate that experience into quantifiable knowledge based on reason (an interpretive capacity akin to their male counterparts)" (Munroe 2011, 41). Eve's interpretive abilities, in other words, require Adam's reasoning as much as the Garden requires their pruning and tending to control its wild growth. After all, the woman's potential for unruliness implies subjection and dependence on her husband, as she acknowledges to Adam, "God is thy law, thou mine" (*PL* 4.637).

While a prelapsarian understanding of Eve's "wanton ringlets" reveals that women and nature are analogous in their mutual fecundity and yearning for improvement – bringing Milton's vitalism to mind, – a postlapsarian interpretation sees in the wildness of Eve's hair an expression of her uncontrolled desire and the anticipation of her loss of innocence. Milton's use of the double-edged meaning of *wanton* and *wilderness*, combining the positive and negative senses of natural abundance and lascivious passion, is well represented in Rembrandt van Rijn's *Adam and Eve* (1638), which depicts the moment of temptation by showing two fleshy bodies with ordinary faces and very wanton, dishevelled hair. Unlike the idealised figures and forms in the previous Renaissance artistic versions of the Edenic couple,¹⁸ Rembrandt's etching (fig. 3) attempts to mark

17 Ann Torday Gulden sees in Eve's celebration of the "continuum between the macrocosm of their brand new universe, and its macrocosm, her union with Adam in the garden" an alternative vision that integrates Adam's scientific reading of the natural world. Their different approaches to the environment are a source of mutual thought and understanding in prelapsarian life, which benefits from Eve as the *genius loci* of Eden (Gulden 2008, 52). Pearce argues, instead, that the pressure of different ways of thinking about gardening, along with their roles in the household, generates a gap in Adam and Eve's relationship and, consequently, their fall (Paice 2021, 286).

18 Albrecht Dürer's 1504 *Adam and Eve* (fig. 2) emblematically reflects the idea of perfection in Eden, typical of Renaissance paintings. In his engraving, the two lovers are depicted at the very moment of temptation in a pleasantly elegant standing posture reminiscent of classical statues. The proportioned and measured bodies, including the curling locks of the couple, are symmetrically aligned and distributed. Eve's long ringlets are gently moved by a balmy wind, but they are not "dishevelled."

both the unfallen and fallen sense of their bodies. On the one hand, their disordered appearance hints at shame and mortality after the Fall, on the other, their sensual and fully shaped forms reveal their engagement with human desire and fecundity.



Fig. 2. A. Dürer. *Adam and Eve*, 1504
New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 3. Rembrandt. *Adam and Eve*, 1638
The Art Institute of Chicago

But in Milton's poem the combination of fertility and lasciviousness is uniquely Eve's trait. By emphasising the heroine's intimacy with nature, Milton represents Eve as a privileged and authoritative repository of ecological sensitivity. With the Fall, human and vegetal life are no longer connected through similitude and analogy. When Eve plucked and ate the fruit, "Earth felt the wound" (*PL* 9.782). The quality of the couple's embeddedness on earth is marked by disharmony, lust, and wild confusion as much as their relationship, which is characterised by the negative sense of *wanton*: "he on Eve / Began to cast lascivious eyes, she him / As wantonly repaid" (*PL* 9.1013-15). Revising the nature-woman connection, Milton's Eve experiences the shift from mutual co-creation within nature to a paradigm of exploitation.

4. *Tending the Garden and Cultivating Human Virtues*

Milton's vitalist description of prelapsarian life, with its rooting in the ontological continuity between man and nature, unfolds an environmental ethics. Prelapsarian vegetation grows excessively, because of its ascendant tendency, and this requires Adam and Eve's constant activity. In this sense, human labour is necessary to control, refine, and elevate the chaotic vitality of nature. But the reverse is also true. It is nature's uncontrolled growth to give meaning and purpose to the couple's work. Rooted in the garden place, Adam and Eve's pruning and ordering promotes both an ecological and responsible approach toward the environment and an ethical model for the cultivation of individual virtues, such as conscious decision-making, household management, freedom, and temperance. Like the plants in the Garden, Adam and Eve "too are 'planted' by God, expected to grow and perfect themselves through cultivation" (Lewalski 1969, 93). As gardeners, they are responsible for cultivating Eden and their "paradise within" (*PL* 12.587), that is, their human virtues. What Milton uniquely does in *Paradise Lost* is to provide a vision of prelapsarian labour as an ethical exercise to improve the human relationship to nature and inner individuality. Consequently, Milton's creation story differs from the traditional notion of Adam's labour as either a prelapsarian activity to oppose futility and idleness or as a judicial consequence of the Fall.

Protestant theology had given considerable thought to God's command to dress the Garden, but only as an antidote to idle inactivity. The gloss to Genesis 2:15 in the 1520 Geneva Bible clarified that "God wolde not haue man ydle, thogh as yet there was no nede to labour." In his commentary on Genesis, Luther includes some kind of activity in Eden, but he also maintains that "labor est poena" (Luther 1911, 78), labour is a punishment for the loss of innocence of our first parents. Although laziness is deplored, manual labour, such as in agriculture, is regarded as a curse. John Calvin explains the necessity of cultivation to prevent Eden's inhabitants from falling into "inactivity" and life's passive occupations, such as "eating, drinking, and sleeping." God condemns "all indolent repose" since it goes against "the order of nature." (Calvin 1948, 125).¹⁹

19 For an overview of Protestant homilies commenting on Edenic cultivation see Almond 1999, 99-100 and Lewalski 1969, 89.

While Protestant writings placed emphasis on the importance of human labour in the uncorrupted world, hexameral poetry conceived it mainly as innocent leisure. Torquato Tasso's *Il mondo creato* (1594) follows the classic late-sixteenth-century fashion of the garden as a pastoral, ideal place and thereby omits any kind of work. In Josuah Sylvester's translation of Guillame de Saluste Du Bartas's *Divine Weeks*, Adam's work is performed as a dance "more for delight, then for the gaine he sought" and described as a "pleasant exercise, / A labour lik't" (Sylvester 1979, 2.1.310, 312-4).

Working the land was also perceived as the result of the Fall and agriculture had often a redemptive potential. The purgatorial function of soil labour is a recurrent motif in English Psalters and figurative art, conventionally symbolised by an angel handing Adam and Eve the working tools (McColley 1993, 50-1). The same relation between purgation and labour is elaborated in an early seventeenth-century book of spiritual exercises by Thomas Saville called *Adam's Garden* (1611), where the author presents spiritual meditation as a method of replanting Adam's garden.²⁰ But Milton does not merely associate labour and purgation; more radically, he makes human labour paradisaical, since it contributes to the refinement of both human and vegetal creatures (McColley 1983, 121-3).

The closest representation of Adam and Eve as gardeners of Eden is to be found in only one case: the frontispiece of the popular horticultural treatise by John Parkinson, *Paradisi in sole paradisus terrestris* (1629). The illustration portrays the couple as gardeners: Adam is plucking a fruit, and Eve is picking a flower (fig. 4). It can be no coincidence that in a surviving copy of Parkinson's work in the Bodleian Library in Oxford, an early owner, Simon Mannigham, transcribed the lines of Milton's poem (*PL* 4.623-7), in which Adam explains to Eve the purpose of their labour in the Garden (Morrall 2012, 317-9).

20 The full title of Saville's work goes *Adam's Garden. A Meditation of thankfulnesse and praises vnto the Lord, for the returne and restore of Adam and his posteritie: planted as flowers in a garden, and published by a Gentle-man, long exercised, and happilie trained in the schoole of Gods afflictions.*



Fig. 4. Detail. Title of John Parkinson, *Paradisi in Sole. Paradisus Terrestris*. 1629
© New York, The Metropolitan Museum of Art

Milton insists upon the dignity of manual labour as a vital part of unfallen existence: the state of happiness and freedom is expressed through work with nature in the uncorrupted world. For this reason, much of Adam and Eve's early conversations evolve around their pruning, tending, and reforming the fertile and overgrowing garden (cf. *PL* 4.437-9, 610-88). The couple's labour serves as means by which they care for the material world and cultivate their conscience. Laura Lunger Knoppers contends that the role of everyday domestic tasks in Eden, such as gardening, preparing food, and hospitality, "powerfully figures the virtues, reason, free choice, and temperance that Milton sees as crucial in the home and in the now-lost English republic" (Knoppers 2011, 164). Domestic activities – from prayer to discourse, dressing and keeping the Garden, maintaining the earth, and entertaining the archangel guest – are ethically meaningful by promoting virtue and good citizenship. Moreover, domestic labours are ontologically meaningful. As Adam stresses, daily labour is what differentiates man from the rest of creation:

Man hath his daily work of body or mind
Appointed, which declares his dignity,
And the regard of heaven on all his ways;
While other animals unactive range,
And of their doings God takes no account (*PL* 4.618-22)

As with the gardening labour, Milton uses any domestic task in Eden to illustrate how Adam and Eve cultivate their virtues. Because of Eve's intimacy to nature, she embodies nature's excess but she also excels at containing it. Just as nature appears simultaneously "wise and frugal" and "superfluous" (*PL* 8.26, 27), she expresses both creativity and an ecological virtue of frugality. This becomes particularly evident in Book 5 when Eve prepares the "dinner" (*PL* 5.304) in order to "Entertain our angel guest" (*PL* 5.329), Raphael. While Adam walks to meet the unexpected visitor, Eve attentively chooses her ingredients "for delicacy best" and makes sure "not to mix / Tastes" which would be "not well joined, inelegant" (*PL* 5.333-5). Similarly, with the drinks, she "tempers dulcet creams" and, finally, she decorates the ground "With rose and odours from the shrub unfumed" (*PL* 5.347, 349). Not only does she know exactly what kind of ingredients she needs for the meal, but she also measures and orders each element with reason, choice, and temperance.

In preparing the meal, Eve demonstrates her high skills in household management: she knows how to gather and select the most appropriate food for her guest, as well as she masters the art of hospitality since she has perfect knowledge of the etiquette to be followed when presenting a meal. Adam has less competence in household management. As soon as he recognises the seraphic creature, Adam urges Eve to haste organising the dinner because a "glorious shape / Comes this way moving," then, he demands her: "go with speed, / And what thy stores contain, bring forth and pour / Abundance" (*PL* 5.309-10, 313-5). But being hospitable does not necessarily entail bountifulness, therefore, Eve corrects his husband that "small store will serve" since she will "Save what by frugal storing firmness gains / To nourish, and superfluous moist consumes" (*PL* 5.322-35). Eve's culinary frugality indicates moderate use and preservation of natural goods, while Adam is more anxious of accumulating food for conspicuous consumption.²¹

John Guillory argues that *Paradise Lost* engages with two incompatible economies of nature: one is sheer multiplication, the other is the real economy of Milton's Garden "not based on unlimited abundance and superfluity, but on the principle descending etymologically from the word fruit: *frugality*" (Guillory 1990, 78). Edenic domesticity is the locus of frugal living and tem-

21 For Eve's high skills in domestic household, in particular when setting the dinner, see Gulden 1998 and Tigner 2010.

perance whose focus is on maintenance and not increasing productivity, since the couple has already more than enough. Gardening is thereby a repetitive task that Adam and Eve perform with the purpose of maintaining an existing state by reforming or reconstituting it every morning:

On to their morning's rural work they haste
Among sweet dews and flowers; where any row
Of fruit-trees over-woody reached too far
Their pampered boughs, and needed hands to check
Fruitless embraces: or they led the vine
To wed her elm; she spoused about him twines
Her marriageable arms, and with her brings
Her dower the adopted clusters, to adorn
His barren leaves. (*PL* 5.211-19)

Reforming in Eden means to prevent the threatening effect of nature's wild luxuriance to grow with such excess and superfluity to turn it into a "fruitless" and "barren" place. Paradisial labour, in other words, is not progressive, but rather it preserves the environment through acts of tempering. This holds true also for the cosmic "gradual scale" (*PL* 5.483): Raphael suggests that unfallen humanity would eventually have been raised to angelic nature, where man "be found obedient, and retain / Unalterably firm his love entire" (*PL* 5.501-2). The analogous tempering inclination applies to Raphael's advice to Adam on human learning: "knowledge is as food, and needs no less / Her temperance over appetite, to know / In measure what the mind may well contain" (*PL* 7.126-8). In this sense, Adam and Eve's gardening and domestic tasks are an extension of their inner conscience, whose purpose is the cultivation of the virtues of temperance and frugality.

The violation of Milton's ethics of temperance concerning the Edenic environment and Adam and Eve's qualities lays the ground for their Fall. Eve posits to divide their labours (*PL* 9.214) as a strategy to control nature's excessiveness more effectively and for maximising productivity: "the work under our labour grows, / Luxurious by restraint; what we by day / Lop overgrown, or prune, or prop, or bind, / One night or two with wanton growth derides / Tending to wild" (*PL* 9.208-12).²² Adam and Eve tragically error in attempting

22 Eve's decision and argument to divide their labours as a means of improving productiv-

to force progress through the division of labour; progress instead should occur naturally through a frugal and domestic economy of Edenic resources. With the Fall, Adam and Eve's relationship with the environment is marked by disharmony and promotes luxuriance in a negative sense, either through excessive consumption or idleness. Similarly, gardening is no longer a "pleasant labour" (*PL* 4.625), rather work becomes more toilsome, "the field / to labour calls us now with sweat imposed" (*PL* 11.171-2).

With the loss of the Garden, however, not all is lost. God sends the archangel Michael to announce that both Edenic vitality and the refinement of spirit will be supplanted by a new source of animation. Meanwhile, the Son observes to his Father that vitality will be now "implanted" through "grace in man" whose contrition will produce "Fruits of more pleasing savour" (*PL* 11.23, 26) and a far happier "paradise within" (*PL* 12.587). Not only does Milton's belief of vegetal vitality permeate his representation of prelapsarian life, but it also extends to the possibility of mankind's redemption. For the vitalist Milton, Eden can be restored through Christ's sacrifice, a sacrifice figured in vegetal terms as a "transplanted" root to give man "new life" (*PL* 3.293-4) – but that would be another article.²³ Although it is easy to assume the distance between our ecological ethics and Milton's vitalist ideas of restoring the earth, the environmental concerns that underpin *Paradise Lost* are still relevant today. Milton's poem encourages us to take seriously the complex, if sometimes vexed, relationship with the shared habitat of the earth when appropriating nature – whether for productivity or a closer and direct experience of natural things – and to engage with both ecological and ethical responsibilities.

ity is Milton's unique invention, see Welburn 2019, 524.

23 Joanna Picciotto's *Labors of Innocence* (2010) offers an account of practical efforts to restore paradise by tracking an ethos of *imitatio Adami* across seventeenth-century experimentalists and reformers.

Bibliography

- Allen, B. Sprague. 1969. *Tides in English Taste (1619-1800): A Background for the Study of Literature*, vol. 1. New York: Rowman and Littlefield.
- Almond, Philip C. 1999. *Adam and Eve in Seventeenth-Century Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ambrose, Saint. 2003. *Hexameron, Paradise, and Cain and Abel*, translated by John J. Savage. Washington D.C.: The Catholic University of America Press.
- Augustine, Saint. 2002. *On Genesis I/13*. In *The Works of Saint Augustine: A Translation for the 21st Century*, introductions, translation and notes by Edmund Hill, edited by John E. Roselle. New York: New City Press.
- Bruckner, Lynne Dickson. 2011. "N/nature and the Difference 'She' Makes." In *Ecofeminist Approaches to Early Modernity*, edited by Jennifer Munroe and Rebecca Laroche, 15-35. New York: Palgrave Macmillan.
- Calvin, John. 1948. *Commentaries on the First Book of Moses Called Genesis [1578]*. Translated by John King. Grand Rapids (MI): WM.B. Eerdmans Publishing Company.
- Cummins, Juliet Lucy. 2007. "The Ecology of *Paradise Lost*." In *A Concise Companion to Milton*, edited by Angelica Duran, 161-77. Oxford: Blackwell.
- Demaray, Hannah Disinger. 1974. "Milton's 'Perfect' Paradise and the Landscapes of Italy." *Milton Quarterly* 8, no.2: 33-41.
- Dobranski, Stephen B., 2010. "Clustering and Curling Locks: The Matter of Hair in *Paradise Lost*," *PMLA* 125, no.2: 337-53.
- Evans, J.M. 1968. *Paradise Lost and the Genesis Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Fallon, Stephen M. 1991. *Milton among the Philosophers: Poetry and Materialism in Seventeenth-Century England*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Frye, Roland Mushat. 1978. *Milton's Imagination and the Visual Arts: Iconographic Tradition in the Epic Poem*. Princeton: Princeton University Press.

- Guillory, John. 1990. "From the Superfluous to the Supernumerary: Reading Gender into *Paradise Lost*." In *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century Poetry*, edited by Elizabeth Harvey and Katharine Eisman Maus, 68-88. Chicago: University of Chicago Press.
- Gulden, Ann Torday. 1998. "Milton's Eve and Wisdom: The 'Dinner-Party' Scene in *Paradise Lost*," *Milton Quarterly* 32, no.4: 137-43.
- Gulden, Ann Torday. 2008. "A Walk in the Paradise Garden: Eve's Influence in the 'Tryptich' of Speeches, *Paradise Lost* 4.610-88." In *Renaissance Ecology: Imagining Eden in Milton's England*, edited by Ken Hiltner, 45-62. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Hiltner, Ken (ed.). 2008. *Renaissance Ecology: Imagining Eden in Milton's England*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Hiltner, Ken. 2003. *Milton and Ecology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knoppers, Laura Lunger. 2011. *Politicizing Domesticity from Henrietta Maria to Milton's Eve*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knott, John R. 2005. "Milton's Wild Garden," *Studies in Philology* 102, no.1: 66-82.
- Lehnhof, Kent Russell. 2004. "*Paradise Lost* and the Concept of Creation," *South Central Review* 21, no.2: 15-41.
- Lewalski, Barbara Kiefer. 1969. "Innocence and Experience in Milton's Eden." In *New Essays on Paradise Lost*, edited by Thomas Kranidas, 86-117. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lewalski, Barbara Kiefer. 2003. "Milton's Paradises." In *Renaissance Ecology: Imagining Eden in Milton's England*, edited by Ken Hiltner, 15-30. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Luther, Martin. 1911. *In I Librum Mose Enarrationes* [1544]. In *Werke* 42, hrsg. von J.K.F. Knaake, Weimar.
- Marcus, Leah S. 2015. "Ecocriticism and Vitalism in *Paradise Lost*," *Milton Quarterly* 49, no.2: 96-111.

McColley, Diane Kelsey. 2001. "Milton's Environmental Epic: Creature Kinship and the Language of *Paradise Lost*." In *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, edited by Karla Armbruster and Kathleen R. Wallace, 57-74. Charlottesville and London: University Press of Virginia.

McColley, Diane Kelsey. 1983. *Milton's Eve*. Urbana: University of Illinois Press.

McColley, Diane Kelsey. 2007. *Poetry and Ecology in the Age of Milton and Marvell*. Aldershot: Ashgate.

McGrath, Alister E. 2003. *A Brief History of Heaven*. Oxford: Blackwell.

Merchant, Carolyn. 1980. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper Collins.

Milton, John. 2007. *A Masque presented at Ludlow Castle, 1634 [A Maske]*. In *Complete Shorter Poems*, edited by John Carey, second edition. Harlow: Pearson Longman.

Milton, John. 2007. *Paradise Lost [PL]*, edited by Alastair Fowler, second edition. Harlow: Pearson Longman.

Morrall, Andrew. 2012. "Representations of Adam and Eve in Late Sixteenth and Seventeenth Century English Embroidery." In *The Authority of the Word: Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400-1700*, edited by Celeste Brusati, Karl A.E. Enekel, Walter Melion, 313-53. Leiden: Brill.

Paice, Rosamund. 2021. "'Domestick Adam' versus 'Adventurous Eve': Arguments about Gardening in Milton's Eden." *Milton Studies* 63, no.2: 265-93.

Picciotto, Joanna. 2010. *Labors of Innocence in Early Modern England*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Picciotto, Joanna. 2015. "Reforming the Garden: The Experimentalist Eden and *Paradise Lost*," *ELH* 72, no.1: 23-78.

Pici, Nick. 2001. "Milton's 'Eco-Eden': Place and Notions of the 'Green' in *Paradise Lost*," *College Literature* 28, no.3: 33-50.

Rogers, John. 1996. *The Matter of Revolution: Science, Poetry, and Politics in the Age of Milton*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Sullivan, Garrett A., Jr. 2012. "From the root springs lighter the green stalk': vegetality and humanness in Milton's *Paradise Lost*." In *Sleep, Romance and Human Embodiment: Vitality from Spenser to Milton*, 99-129. Cambridge: Cambridge University Press.

Sylvester, Josuah. 1979. *The Divine Weeks and Works of Guillaume de Saluste Sieur Du Bartas*. Translated by Josuah Sylvester, edited with Introduction and Commentary by Susan Snider, vol. 1. Oxford: Clarendon Press.

Theis, Jeffrey S. 1996. "The Environmental Ethics of *Paradise Lost*: Milton's Exegesis of Genesis I-III." *Milton Studies* 34, 61-81.

Thomas, Keith. 1983. *Man and the Natural World: A History of the Modern Sensibility*. New York: Pantheon Books.

Tigner, Amy L. 2010. "Eating with Eve," *Milton Quarterly* 44, no.4: 239-53.

Welburn, Jude. 2019. "Divided Labors: Work, Nature, and the Utopian Impulse in John Milton's *Paradise Lost*," *Studies in Philology* 116, no. 3: 506-38.

Irene Montori completed her PhD in English Language Literatures at Sapienza University of Rome, where she is culture della materia in Comparative Literature. She also teaches English literature at Università di Napoli, "Federico II". She is the author of *Milton, the Sublime and Dramas of Choice: Figures of Heroic and Literary Virtues* (ed. Studium), which was awarded the IASEMS Mariangela Tempera Book Prize in 2021. Her main research interests include the influence of classical and biblical texts in English literature, the formation of the Renaissance sublime and the concept of authorship in early modern and contemporary literature. She is a contributor to *The Year's Work in English Studies* for the early modern section.

Cristiano Ragni
University of Verona

“[...] nostram solam ex tot linguis perfectam [...]”. Paul Greaves’
Grammatica Anglicana (1594) between Latin Influences and Patriotism

Abstract

This essay will focus on Paul Greaves’ *Grammatica Anglicana* (1594), the first English grammar of Ramist inspiration and, more generally, one of the first grammars ever written to be dedicated to the English language. By the time Greaves published his *Grammatica*, England had established its role as a major power on the international stage. It little surprises, therefore, that it was in those same years that academic reflections on the English language began to be produced. This essay will focus on Greaves’ Prefatory Epistle and his considerations on the morphology of Early Modern English, so as to highlight how the mediation of the Latin tradition often constituted an important filter, highlighting imitative and/or emulative mechanisms, with effects of marked syncretism.

This article is part of a research carried out within the 2017 PRIN Project *Classical Receptions in Early Modern English Drama* (Department of Foreign Languages and Literatures, University of Verona; PI: Prof. Silvia Bigliuzzi).

By the time Paul Greaves¹ published his *Grammatica Anglicana* in 1594, England had established its role as a major power on the international stage.

1 The exact date of Paul Greaves’ birth is unknown. According to some documents preserved at Cambridge University, he matriculated as a ‘sizar’ (i.e., an undergraduate receiving financial help from his college) in June 1588 and was placed in one Mr. Gray’s care. Following the completion of his B.A. between 1591-1592, Greaves continued his education thanks to a fellowship, received an M.A. in 1595, and was authorized to join the faculty of his own college. Archival evidence suggests that he may have preached at Bourn between 1596-1597. After this date, Greaves’ whereabouts remain a mystery. He is known to have resigned his fellowship on 12 September 1598, and was formally expelled from his college on 23 November by Vice-Chancellor John Jegon, because of unclear episodes of violation of Cambridge standards and mores. University registers also report that around 1600 Greaves got the sum of five pounds to pay off his obligations. One last piece of evidence mentions one “Mr. Greaves”, who lectured at St. Andrews University every Monday at 7am between 1614-1616. See Peile 1910 and Enkvist 1958.

“[...] nostram solam ex tot linguis perfectam [...]”, SQ 24 (2023)

After decades of religious and political uncertainties, towards the end of Elizabeth I’s glorious reign, the nation had finally managed to reach a level of – albeit temporary – stability, and at the same time proved its great potentialities in all fields: from politics and warfare to economy and literature. It little surprises, therefore, that it was around this time that the first grammars devoted to the English language began to be produced. In fact, Greaves’ *Grammatica Anglicana* was the second grammar ever written to concentrate on English, after William Bullokar’s *Brief Grammar of English* (1586), which had been the first to focus on English and use it as meta-language.² However, Greaves’ *Grammatica* was the first, at least in its author’s intentions, to focus “praecipue” (“especially”) on how much English “a latina differt” (“differs from Latin”).³ In an age when the term ‘grammar’ was still firmly associated only with classical languages, in other words, Greaves’ work stands out for what he himself defined as the “inscriptionis novitate” (“novelty of my book”) and, at the same time, testifies to the recently gained prestige of the vernacular it analyses. By discussing Greaves’ Prefatory Epistle and his considerations on the morphology of Early Modern English, this essay will highlight the undeniable patriotic spur which emerges from *Grammatica*, and at the same time it will put forward evidence of how the mediation of the Latin tradition did nonetheless constitute an important filter for this early grammarian, revealing imitative and/or emulative mechanisms, with effects of marked (if sometimes confusing) syncretism.

1. *Grammatising English*

The prestige gained by English in the early modern age was the result of a thriving cultural climate, which had revealed the great potential of the language. Even though authoring grammars of vernaculars was and would still be perceived as quite an unusual activity for at least another century, especially because of the persistent anxiety felt towards the prestigious models provided by

2 Following William Lily’s influential *Grammar of Latin* closely, Bullokar’s *Brief Grammar* is particularly famous for his peculiar use of a “reformed spelling system” of his own invention. See Algeo 1985, 192-4.

3 All references are from Greaves 1594 and all translations from Latin are mine.

classical languages, in that period personalities as diverse as John Hart, Thomas Tomkis, Alexander Hume, and Alexander Gill, besides the forementioned Bullokar and Greaves, started to put grammars of their native language together (Percival 1975; Law 2003, 210-57; Butler 2010). Peter Burke aptly summarised this tendency as follows:

[F]rom the middle of the fifteenth century onwards, more people were becoming conscious of varieties of language and some people were becoming more sharply aware of these matters than before [...] Interest in the history of languages and in linguistic diversity becomes more visible around the year 1500, including the discussion of some ideas that in a more formal dress we would now describe as forming part of ‘sociolinguistics’. (2004, 16-7)

This unprecedented production in England was justified by numerous cultural factors. First, the wave of patriotism sweeping across a nation which, as mentioned above, had started to compete successfully with the other continental powers in every field, and thus needed to prove the dignity of its own language as well (Russo 2020, 28-9). In this regard, in his *Elementarie* (1582), one of the first supporters of the dignity of English, Richard Mulcaster, mentioned not only the “manifold use, for which the speech serveth,” but also “the authority of the people which speak it” (80). Second, the spread of the Reformation too must be mentioned, with its promotion of vernaculars, in a way which aimed at breaking, to put it in Ute Dons’ words, with the “tradition that all clerical matters should be exclusively dealt with in Latin” (2004, 5). These factors greatly contributed to the development of a pervasive ‘translation movement,’ that rapidly expanded from the classics to all other written productions in foreign languages, and was obviously encouraged by the concomitant widening of the readership (Barber 1976, 47; Russo 2020, 28; Marsico 2020a, 69). Last but not least, there was also what can be defined a ‘pedagogical’ reason: the spreading of the Humanist principle ‘teach the unknown by the known’ did indeed make it clear that, in order to learn Latin (the language of the literati) well, pupils should first be acquainted with the rules and structures of their own language. The convergence of these factors not only made the production of English grammars unavoidable, but it also resulted in a slow and unstoppable movement of standardization, in which, always according to Dons, English was particularly favoured, “because of its less complicated grammar, its richer lexicon,

“[...] *nostram solam ex tot linguis perfectam [...]*”, SQ 24 (2023)

its linguistic economy resulting from its monosyllabic character, and its euphonious pronunciation” (2004, 6).⁴

Of course, it was not only the English language that experienced this process of standardization during the early modern age. Known as ‘grammaticisation’, this was a far-reaching phenomenon, which involved all the European vernaculars, although at different moments, and indicates, as Clementina Marsico summarised, “the large-scale writing of grammars based on a single linguistic tradition, the Greek-Latin tradition” (2020b, 124). The reason why these grammars show such tight connections with the classical ones, despite the apparently opposite effort to get free from their influence, is twofold. On the one hand, as has been explained, the term ‘grammar’ was then almost univocally associated with Ancient Greek and especially Latin, which had become the European *lingua franca* and thus an inescapable point of reference for any authors who wished their works were read abroad (Dons 2004, 6 and Marsico 2020a, 65-6). On the other hand, “to show the prestige of the vernacular,” Marsico pointed out, “it was fundamental to show it was governed by clear rules” (2020b, 124). This too meant going back to Latin, whose grammar was firmly systematised, and therefore allowed the early grammarians to take it as their “blue-print”, both in terms of “framework” and “meta-language” (Marsico 2020b, 135). It should not surprise, in other words, that these early grammars were often written in Latin – this was what allowed their authors to demonstrate the prestige of the vernaculars to a wider readership.

Such a system, based as it was on a tight comparison with Latin, posed several problems. “[F]orcing the vernacular[s] into the straitjacket of Latin grammar”, so as to put forward evidence of their similarities, Marsico explained, proved far from an easy task, especially when it came to dealing with “specific innovations of the vernaculars” (2020b, 135), from articles to the loss of case endings, just to name a couple. Despite all the difficulties that it produced and the accusations of “slavish imitation” that were often levelled at the early grammarians, however, this approach was also inescapable (Algeo 1985, 191). Not only was Latin the only model that these authors had, but it was the only one which allowed them to reach their – and their readers’ – main aims: namely,

⁴ Started in the mid-16th century, this movement of standardization would culminate in the eighteenth century with Dr Johnson’s *Dictionary of the English Language* (1755). See also Crystal 2005, 365-414 and Horobin 2016, 33-83.

learning the rules that governed the vernacular, and consequently improving their knowledge of Latin. It would take a couple of centuries for grammarians to emancipate themselves from the ‘anxiety of influence’ posed by Latin, and thus realize the necessity to describe the qualities of the vernaculars without comparing them to another linguistic system; an emancipation, as Burke noted, not unrelated (among others) to the spreading of the phenomenon of linguistic exchange at European level:

Th[e] process of linguistic exchange, as well as expressing the increasing cultural unification of Europe, contributed to its ‘Europeanization’, or at least offered some compensation for the gradual decline of communication in Latin. The participation of the elites of different European countries in a common culture that extended from music to warfare was marked by the creation of what the nineteenth-century Italian poet Giacomo Leopardi called ‘euro-peisms’ (*europeismi*). (2004, III)

Showing that English was not inferior to Latin, that it possessed clear rules which could be taught to foreigners and native speakers alike, and that it was fit for expressing complex thought were precisely the aims of Paul Greaves’ *Grammatica Anglicana*. Having set the objective to illustrate the rules of the language to the native speakers so that they could improve their Latin and at the same time to provide help for Latin-speaking foreigners who wanted to learn English, Greaves authored a grammar book – “quantumvis brevi et succincta methodo conscriptum” (“however short and written according to a concise method”) – that did indeed suit all the above-mentioned needs, thus proving to be a perfect example of the fruitful (if at times puzzling) fusion between patriotic spur and classical influence, which animated all early modern linguistic discourses.

2. *A Patriotic Prefatory Epistle*

As is often the case with early modern grammars, the Prefatory Epistle is a privileged space, where authors express not only their rhetorical skills, but also their opinions and motivations (Padley 1985, 58). In this regard, a growing number of studies has showed how the “study of the grammars’ paratext can [indeed] shed more light on the development of the grammatical tradition” (Dons 2004, 176-7). Paratexts also illuminate, as Eleanor Shevlin underscored,

“not just individual works, but reading processes, authorial composition, publishing practices, marketing trends, and generic transformations as well” (1999, 43-4). In this sense, Greaves’ Prefatory Epistle to his *Grammatica Anglicana* is no exception. While not providing any information on possible patrons or his other works, Greaves does indeed follow the typical structure of prefatory epistle writing, and he aligns with what Padley defined as a “sense of a discourse community of grammar writers” (1985, 58).

First, as mentioned at the beginning, Greaves underscores the “novitate” (“originality”) of his endeavour, which he hopes will stir his readership’s interest (“ad legendum etiam facilius invitari poteris”; “[it] can encourage you to read it even more willingly”). If “many distinguished and illustrious writers” (“tot egregis et illustris scriptores”) have “dedicat[ed] themselves to the work of rhetoric”, he explains, the study of “grammar” has been fairly neglected (“rhetoricae quam Grammaticae, operam dedisse existimentur”). That is the main cause which has urged him to dedicate his efforts to the rules and functioning of the English language. He then makes the inevitable *professio modestiae*, underscoring the conciseness of his method and the brevity of his discussion, as well as the apparently “trifling” nature of his “subject” (“argumenti leviusculam”).

Again, following the Prefatory Epistle writing tradition, Greaves goes on to celebrate England’s well-known fame and the “divine [...] gifts” (“munera [...] divina”) that Nature had hitherto poured unto the English people “like abundant and friendly rain” (“multo et amico imbri”). “[U]niquely as regards the embellishment of the language”, he admits, “we seem to have been poorly and meagrely gifted” (“unico sermonis ornamento parce nimis, et tenuiter donati videamur”). In other words, Greaves argues, it seems as if the otherwise benevolent Mother Nature “had degenerated into a step-mother” (“in novercam primo degenerasset”) when it came to language. Fortunately, he maintains, the English do not have to compete with classical Greek or Latin. Aligning himself with the widespread idea of the superiority of classical languages over vernaculars, he does indeed celebrate the “purity and elegance” (“puritate et elegantia”) of those languages, and acknowledges that Greeks and Romans are rightly celebrated for “the merit” of their “rhetorical skills” (“huius facultatis laude”). In so doing, then, Greaves apparently shows to be more conservative than some of his contemporaries, such as the forementioned Mulcaster, just to name one, who had famously contested this “sense of inferiority” felt towards

the classical languages, and advocated instead that “English was not any with behind the subtle Greek [...] or the stately Latin” (1582, 80).

Different is the comparison with the vernaculars of the other European peoples (“Gallis, Italis, Germanis, Hispanis, caeterisque gentibus”; “the French, the Italians, the Germans, the Spanish, or the other peoples”), whose not-always-positive features are listed by Greaves so as to show that English has nothing to envy. In so doing, he clearly places himself and his *Grammatica* within what Burke called the early modern “linguistic competition”, characterized by “the struggle for the centre” and “attempts to marginalize rivals” (2004, 70). Greaves writes:

Si Gallus verborum facilitatem, et mimicam prolationis elegantiam requirat, ipsas suaviorum deas mulierculas et puellulas nostrae regionis aures animosque hominum, ipsa Sirenum suavitate permulcentes consulturus eat.

Si Italus suam in verbis gravitatem, et modestiam iactet, non linguam solum, sed ipsum ortum, et genus ab illis, nos traxisse gloriatur, qui usque ad hodiernum diem, ut corporum habitu, et moribus, nihil paene discrepantes, sic linguae sono illis persimiles habemur.

Si Germanus vim verborum et vehementiam obijciat, quid quaeso non persuadeat Anglus, cuius singula verba tot fere argumenta.

[If the French require fluency and a theatrical elegance of pronunciation, they should come and see the young women and girls of our region – goddesses of kisses – enchanting men’s ears and souls with the same charm of the Sirens.

If the Italians boast dignity and modesty of expression, they brag that we got from them not only our language, but also our origin and ancestry, and right to this day we are not at all different in terms of appearance and customs, as we are considered most similar to them for the sound of the language.

If the Germans bring to the table the significance and vehemence of expression, I wonder what the English may not persuade them to do, given that each word of their language has the strength of just as many arguments.]

In keeping with the patriotic sentiment that was sweeping England at the time, in other words, Greaves states clearly that English can show the same “fluency” as French – and he does not miss the chance to define French pronunciation “theatrical” –, as well as Italian’s same “dignity and modesty of expression”, due, he surprisingly writes, to the similarities “in terms of appearance and customs” between the two peoples; not to mention the “significance and vehemence of expression” that English shares with German. Among the major European lan-

guages of the time, only Spanish, despite being originally mentioned, is not discussed by the author. In the post-Armada context, however, this is hardly surprising. Not even a word evidently deserved to be spent on the language of England’s arch-enemy, whose pride had been justly smashed in 1588, at least in the eyes of the English. While playing with widespread commonplaces about the European ‘Others’ often quoted in the discourses on the construction of national identity (MacEachern 1996, 25-7), this long list of linguistic features gives an idea of what had to be Greaves’ opinion on the English language, which here actually appears to be not that far from Mulcaster’s. Quite the contrary. Greaves does not hesitate to conclude his reasoning by patently stating that “our language only is perfect among all others”, as “it has kept what is excellent in all areas for itself” (“*nostram solam ex tot linguis perfectam, et quod in unoquoque genere optimum, illud sibi delibasse*”).

Most interestingly, Greaves goes on to advocate for the utter importance of teaching the language correctly, expressing his preoccupation for the dangers faced by “the still unripe intellects of children” (“*puerorum ingeniola*”) if presented with incorrect linguistic models. Erroneous comparative forms, lack of agreement between subject and verb, and the improper use of pronouns are just some of the mistakes that, he writes, can be heard everywhere. In this regard, Greaves underscores how even learned men, proficient in foreign languages, do lack accuracy when it comes to the use of their own native language. Ironically, he argues, they have assimilated the functioning of other languages before having learnt the rules governing their own:

Experientia docet, plerosque haud mediocri eruditione praeditos, natione Anglos, cum in aliis linguis accurate omnia dicitant, modernae huius et nativae scriptione, turpiter omnino hallucinatos esse; taceo nomina, vitia dum reprehendo. Huiusmodi locutiones passim in usu sunt. More better. Such works was finished. He spake it to she. Whose fountaines is dried up. Non mirum si vulgus barbare omnino loquatur, cum qui docti, et sunt, et habentur, tam inscite, et impure scribunt. Quid dicam quantis hinc molestiarum undique procellis, puerorum ingeniola contorquentur.

[Experience teaches that although the English people in this country – most of whom are gifted with not mediocre erudition – say everything accurately in other languages, they ramble all too shamelessly in the writing of their modern and native language; I will not reveal their names, but blame their vices. Locutions like the following are used everywhere: *More better. Such works was finished. He spake it to she. Whose fountains is dried up.* Small wonder

that common people speak utterly uncouthly, when those who are and are esteemed learned write so ignorantly and impurely. Not to mention how much everywhere the still unripe intellects of children may be twisted for this reason]

In so doing, therefore, not only does Greaves implicitly state the usefulness of his own *Grammatica*, but he also associates with those who claimed the importance of being acquainted with the grammatical and syntactical rules of English in order to learn Latin accurately (Marsico 2020a, 78).

If the primary beneficiaries of Greaves' *Grammatica* seem to be the "literarum magistri et doctores" ("masters and doctors of letters"), in the last part of his Prefatory Epistle, he hints at the fact that his choice of writing in Latin is also functional to another aim. Greaves reveals that he has embarked on this endeavour so that "exteri" ("foreigners") too may have the opportunity to learn English, "celeberrimae huius linguae" ("this most celebrated language") whose rules have been finally put together thanks to his work: "Nec illud solum sed praeclusum sibi ad celeberrimae huius linguae perceptionem, tot saeculis aditum, mea unius opera reclusum iam tandem, et reseratum serio triumphabunt" ("Not only will they possess that, but also everything is necessary to the acquisition of this most celebrated language, and was denied to them during the course of its secular evolution, which at last has been disclosed and given new life thanks to my work"). If it is undoubtedly true, as Burke pointed out, that "learning English was not a high priority for continental Europeans at this time, at least not until the eighteenth century" (2004, 115), Greaves' intention – despite his actual success – can be defined at least pioneering.

3. *Greaves' Ramist Attempt and the Influence of Latin*

Stating his intent to write an English grammar "ad unicam P. Rami methodum concinnata" ("arranged according to the unique method of Peter Ramus") on the title page of his *Grammatica Anglicana*, Paul Greaves placed himself within a century-old debate. This involved questioning which had to be the fundamental criteria of research and the order of transmission of knowledge. Troubled with growing contradictions and tensions, the European Humanist culture of the early modern age had soon realized to be dealing with a growing body of knowledge – more and more often in contradiction with ancient precepts and theories

– and thus engaged in developing novel ways to make an inventory of the human sciences and particularly clarify them. This fruitful debate on the *methodus* and *ordo* of the humanities was spurred not only by the re-discovery of the classical masters of philosophical and scientific thought, but also by the necessities of a changing society, where a growing number of political, administrative, and cultural institutions, as well as the raise of the middle class and the development of mechanical *artes* and mathematics faced new forms of knowledge (Gilbert 1960; Crescini 1965; Grafton and Jardine 1986; Briggs 1989). Universities were obviously the centres of this ‘arranging effort’: their most inquisitive members dedicated their best efforts to providing their own solutions to the several doubts raised by the various people involved in the debate (Vasoli 1968).

One of the most influential participants in this debate was the Huguenot humanist Peter Ramus (1515-1572), *Regius Professor* at the Collège de France. He defended new criteria of simplicity, brevity, and efficacy, and explained that it had to be the purpose of dialectic to teach both how to debate and how to expose one’s arguments. Building on such considerations, he elaborated his own *methodus*, which consisted in arranging each discipline from the general to the particular: after the general definition of the discipline, one had to consider its various parts, with their own definitions and distinctions, and finally illustrate the most specific notions by virtue of examples (Walton 1971; Bruyère 1984; Oldrini 1997; Steven and Wilson 2011). Ramus’ theoretical elaborations brought him to consider linguistic structures as well, and he did indeed apply them to his two influential Latin grammars, *Rudimenta grammaticae* and *Grammatica*, both published in 1559 (Dons 2004, 8-9). In these works, Ramus proposed a formal distinction between *etymologia* (that is, orthography and morphology) and *syntaxis*, which simplified what had been the standard arrangement of linguistic categories until that moment. Setting himself apart from the tradition of classical Latin grammars, moreover, he also did not discuss the different parts of speech, but limited himself to distinguishing between those which had number and those which did not (Michael 1970, 52). This was indeed typical, as Ian Michael argued, of “all those grammarians who were strongly influenced by logic”, who “made one essential distinction: between words themselves and words in combination” (1970, 37). Last, it is also important to underscore that Ramus’ approach was innovatively based on the observation of linguistic facts, which led him to elaborate what can be defined as descriptive, rather than prescriptive, rules (Michael 1970, 187; Dons 2004, 246-7).

Widely known throughout early modern Europe, Ramus' theories and grammars found particularly fertile ground in Elizabethan England, both because of the "status of Protestant martyr", as George Arthur Padley put it, that he had gained after his death in the St. Bartholomew's Day Massacre, and because of the process of Protestantization that invested both Oxford and Cambridge, leading to a significant reformation of their curricula (Padley 1985, 53). Scholars as varied as Gabriel Harvey, George Downham, William Temple, or John Rainolds placed Ramism at the basis of their teaching, and proved unwavering supporters of Ramus' *unica methodus*. It little surprises, therefore, that Cambridge-educated Paul Greaves too should adopt it for his *Grammatica Anglicana*. In line with Ramus' approach, Greaves tended to base his considerations on the observation of linguistic data, and therefore the rules he discusses are not generally prescriptive. The fact that Greaves was clearly more interested in providing examples rather than theoretical elaborations does however result, as will be shown below, in a treatment of the various topics which is minimalist and also sometimes unclear (Michael 1970, 187; Dons 2004, 246-7).

Despite the patriotic spur that emerges from his Prefatory Epistle, Greaves' attempt at following Ramus' *methodus* obviously contributed to reinforce the role played by the Latin grammar tradition in his *Grammatica*. This emerges, in particular, in Chapters 3–8, which deal with what we would today call 'inflectional and derivational morphology'. The fact itself that he paid great attention to Ramus' category of *etymologia* was due to the fact that their common model, Latin, was indeed a highly inflected language (Vezzosi 2012).

The influence of Latin emerges for the first time in Chapters 3 and 4, devoted to nouns and adjectives respectively. As regards nouns, Greaves shows a keen interest in the formation of plural forms, and especially anomalous ones. He lists, for example, nouns with irregular plurals, such as *man*, *men*; nouns in which the stem *f(e)* changes to *v*, such as *knife*, *knives*; and also invariable nouns, such as *news* or the rather obsolete *swine*. He then goes on to provide long and detailed lists of *pluralia* and *singularia tantum*. If this reveals his careful application of Ramus' *methodus*, it is also the exact structure, as can be easily understood, which could be found in any Latin grammar of the time.⁵

5 The list of these anomalous plural forms can also be found in the works by other early grammarians, as a result of both the influence of Latin grammars and plagiarism. In this regard, see Dons 2004, 39.

In this regard, it is also hardly surprising that Greaves provides no accurate description of the use of articles in English. In Chapter 4, he limits himself to mentioning that “[a]diectivis annumerantur etiam Articulus *The*” (“the article *The* too is counted among the adjectives”) and he only briefly touches on the use of *a/an* in Chapter 2 of the Syntax section, where he distinguishes them from *one* – this being “magisque emphaticæ” (“more emphatic”), and “substantive saepius ponitur” (“more often used as a substantive noun”) – and specifies that before vowels *an* is used instead of *a*. The lack of attention for this aspect of the English language was typical of most early grammarians, and again proves, as Dons argued, how slow they were in distancing “themselves from [their Latin] model” (2004, 84), which of course did not have articles. It also confirms Ivan Poldauf’s description of early modern grammars as “a thoroughly confused mixture of what is required by the grammar of English and what has come down from the Latin grammatical tradition” (1948, 161).

Greaves’ Chapter 5 is instead dedicated to pronouns, which he defines “quoque anomala” (“somewhat anomalous”), because they distinguish both number and case. The influence of Latin grammar is particularly evident here, as Greaves includes personal pronouns (*I, thou, he, she*) within *demonstrativa*, together with *this* and *that* (although he concludes the chapter by stating that the former are actually considered substantive nouns). In Latin grammars, “[j]ust as *ille* and *is* could be called either relative or demonstrative”, Ian Michael explained, “so ITH (*I, Thou, He*) were sometimes put with TT (*This, That*) among demonstrative pronouns” (1970, 328).⁶

Chapter 6 constitutes the largest part of the Etymology section of Greaves’ *Grammatica Anglicana*, and is unsurprisingly devoted to verbs. As in the chapter dedicated to nouns, Greaves provides particularly detailed lists of irregular verbs, so much so that Algeo concluded that this was reason enough for him to be considered a better grammarian than his predecessor Bullokar (1985, 194). Even though this chapter testifies to Greaves’ uncommon descriptive approach to linguistic data, his attempt to stick to Ramus’ model and the unmistakable influence of Latin do often result in somewhat confusing definitions, especially as regards the terms he uses to refer to the various past tenses (Michael 1970, 187 and Dons 2004, 246-7). In Latin, as is known, there were three past tenses: *praeteritum infectum* (or *imperfectum*); *praeteritum perfectum*; and *plus quam*

⁶ See also Nevalainen 2006, 77-9; 85-6.

perfectum. Greaves evidently adapts this tripartite model to English, and distinguishes between *praeteritum primum*, *secundum*, and *tertium*. His explanations, however, are often unclear, as he uses the Latin terms for the different past tenses rather interchangeably. For example, when he describes what we today call ‘modal verbs’, he defines their past tense (*could*, *would*, *should*, and *might* respectively) not as *praeteritum*, but with a Latin term he has never used before, *infectum*. Of course, Greaves knew well that his readership would understand that *infectum* was but a synonym of *praeteritum*, but this is rather confusing nonetheless, and also inconsistent with his advocated Ramist approach. The same happens when he describes the *praeteritum tertium*, formed with *had* – which he defines as the *imperfectum* of *have*, even though he has never used this term before – and the past participle of the main verb, such as *I had hated* (Barber 1976, 249-50; Nevalainen 2006, 92-6).

The last aspect which is worth mentioning is that Greaves does not acknowledge infinitives and participles as ‘moods’. Greaves’ negligence as regards the concept of mood was not an exception *per se*. Rather, it can be always ascribable to his attempt to adhere to Ramus’ model and is again a sign of the influence of the classical grammar tradition, since ‘moods’ were presented as a baffling part of grammar even in Latin textbooks. It had been Ramus, as John O. Reed discussed in detail, “who solved the problem of finding a way to deal with the confusion over moods in Latin by abandoning the concept of mood altogether” (Reed 1988, 121).⁷ Small wonder then that Greaves’ *Grammatica*, arranged as it was according to Ramus’ method, should overlook this aspect.

All in all, therefore, Greaves’ attempt to explain how much English “differs from Latin” cannot be said to have been entirely successful. His analysis of the differences between English and Latin and the use of Ramus’ *unica methodus* are indeed “mutually exclusive,” as Padley acknowledged, because “[...] a system based on purely morphological criteria cannot well be applied to a language such as English, in which grammatical relationships that in Latin are indicated by formal congruence are expressed syntactically” (1985, 58). This is also the reason why Greaves met with several difficulties in dealing with the various parts of speech, which he decided to treat separately (Marsico 2020a, 65-89). Sketchy and imperfect though it is, Greaves’ *Grammatica Anglicana* is nonetheless the only grammar-book among those produced in England in

⁷ See also Nevalainen 2004, 9-7.

“[...] *nostram solam ex tot linguis perfectam [...]*”, SQ 24 (2023)

the early modern period to try and describe the functioning of the English language by following the prestigious Ramist model, and this is yet another reason to acknowledge its merits.

4. *Conclusion*

In an age when the term ‘grammar’ was still firmly associated with classical languages, Paul Greaves’s *Grammatica Anglicana* (1594) stands out for what he himself defines as the “novelty” of his book and testifies to the recently gained prestige of the English language. Inevitably, as has been discussed above, the mediation of the Latin grammar tradition – a result of both the cultural context in which he lived and his willingness to adhere to Peter Ramus’ model – did represent a fundamental filter for Greaves. The analysis of this mediation has indeed allowed to put forward evidence of peculiar, although sometimes confusing, mechanisms of imitation and syncretism. Still, what his Prefatory Epistle proves is that, if Greaves was not entirely successful in illustrating how far English differed from Latin, he did nonetheless allow for the emergence of a wave of patriotic sentiment, which revealed his original attempt at providing a textbook which could teach the rules of the English language to both native speakers and foreigners, and thus confirmed the novel role that England – and its language – had gained in early modern Europe.

Bibliography

- Algeo, John. 1985. "The Earliest English Grammars." In *Historical and Editorial Studies in Medieval and Early Modern English for Johan Gerritsen*, edited by Mary-Jo Arn, Hanneke Wirtjes, and Hans Jansen, 191-207. Groningen, Wolters: Noordhoff.
- Barber, Charles. 1976. *Early Modern English*. London: André Deutsch.
- Briggs, John C. 1989. *Francis Bacon and the Rhetoric of Nature*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Bruyère, Nelly. 1984. *Méthode et Dialectique dans l'Oeuvre de La Ramée. Renaissance et Âge Classique*. Paris: Vrin.
- Burke, Peter. 2004. *Languages and Communities in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Erik. 2010. *The Bellum Grammaticale and the Rise of European Literature*. Farnham: Ashgate.
- Crescini, Angelo. 1965. *Le origini del metodo analitico. Il Cinquecento*. Udine: Del Bianco.
- Crystal, David. 2005. *The Story of English*. London: Penguin.
- Dons, Ute. 2004. *Descriptive Adequacy of Early Modern English Grammars*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Enkvist, Nils Erik. 1958. "Paul Greaves, Author of *Grammatica Anglicana*." *Neuphilologische Mitteilungen* 59, no.4: 177-9.
- Gilbert, Neal Ward. 1960. *Renaissance Concepts of Method*. New York: Columbia University Press.
- Grafton, Anthony, and Lisa Jardine. 1986. *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth-Century Europe*. London: Duckworth.
- Greaves, Paul. 1594. *Grammatica Anglicana praecipue quatenus a Latina differt, ad unicum P. Rami. methodum concinnata*. Cantabrigiae: Ex Officina Johannis Legatt.

“[...] nostram solam ex tot linguis perfectam [...]”, SQ 24 (2023)

Horobin, Simon. 2016. *The English Language: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Law, Vivienne. 2003. *The History of Linguistics in Europe: From Plato to 1600*. Cambridge: Cambridge University Press.

MacEachern, Claire. 1996. *The Poetics of English Nationhood, 1590-1610*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marsico, Clementina. 2020a. “A ciascuno il suo: discussioni e rivalità nelle grammatiche latine dell’inglese.” In *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteratura in età moderna e contemporanea. Atti del convegno internazionale, Roma, 10-12 dicembre 2015, Supplementa Humanistica Lovaniensia XLV*, a cura di Valerio Sanzotta, 65-89. Leuven: Leuven University Press.

Marsico, Clementina. 2020b. “Continuity and change in the Neo-Latin grammars of the European vernaculars (French, Castilian, German, and English).” In *Cultural Encounter and Identity in the Neo-Latin World*, edited by Camilla Horster and Marianne Pade, 123-38. Roma: Edizioni Quasar.

Michael, Ian. 1970. *English Grammatical Categories and the Tradition to 1800*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mulcaster, Richard. 1582. *The first part of the elementary which entreateth chefelie of the right writing of our English tung, set furth by Richard Mulcaster*. Thomas Vautroullier: the Blackfriars by Ludgate.

Nevalainen, Terttu. 2006. *An Introduction to Early Modern English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Oldrini, Guido. 1997. *La disputa del metodo nel Rinascimento. Indagini su Ramo e sul ramismo*. Firenze: Le Lettere.

Padley, George Arthur. 1985. *Grammatical Theory in Western Europe, 1500-1700: Trends in Vernacular Grammar*. Cambridge: Cambridge University Press.

Peile, John. 1910. *Biographical Register of Christ’s College, 1505-1905*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.

Percival, W. Keith. 1975. "The grammatical tradition and the rise of the vernaculars." *Cultural Trends in Linguistics* 13: 263-84.

Poldauf, Ivan. 1948. *On the History of Some Problems of English Grammar before 1800*. Prague: FFUK.

Reed, John O. 1988. "Englishmen and Their Moods: Renaissance Grammar and the English Verb." In *An Historic Tongue. Studies in English Linguistics in Memory of Barbara Strang*, edited by Graham Nixon and John Honey, 112-30. London and New York: Routledge.

Russo, Giuliana. 2020. "Introduction." In *The De Analogia Anglicani Sermonis Liber Grammaticus (1612) by Thomas Tonkins. A Transcription of the Original Manuscript with an Introduction, notes and comments*, edited by Giuliana Russo. Canterano: Aracne Editrice.

Shevlin, Eleanor. 1999. "'To reconcile book and title, and make 'em kin to one another': The Evolution of the Title's Contractual Functions." *Book History* 2, no.1: 42-77.

Steven, J. Reid, and Emma Wilson. 2011. *Ramus, Pedagogy, and the Liberal Arts. Ramism in Britain and the Wider World*. Farnham: Ashgate.

Vasoli, Cesare. 1968. *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. Invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI Secolo*. Milano: Feltrinelli.

Vezzosi, Letizia. 2012. "English in Contact: Latin." In *English Historical Linguistics. An International Handbook*, edited by Alexander Bergs and Laurel Brinton, 1703-1719. Berlin and Boston: Mouton De Gruyter.

Vorlat, Emma. 1975. *The Development of English Grammatical Theory 1586-1737. With Special Reference to the Theory of Parts of Speech*. Leuven: Leuven University Press.

Walton, Craig. 1971. "Ramus and Bacon on method." *Journal of the History of Philosophy* 9: 289-302.

“[...] nostram solam ex tot linguis perfectam [...]”, SQ 24 (2023)

Cristiano Ragni is Junior Researcher (RtdA) in English Literature at the University of Verona, where he is working at a project on marginalia in early modern English playbooks. After earning his Ph.D. in Comparative Literature at the University of Perugia and carrying out part of his studies at the Warburg Institute in London, he was a Post-Doctoral Research Fellow at the Universities of Turin and Genoa. His main research interests lie in the relations between politics, theology, and theatre in the Elizabethan age. He is also interested in the reception of Greek and Latin classics in both early modern and contemporary literature. Among his publications are the first Italian edition of Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris* (2017) and the book *La Nazione e il Teatro. Alberico Gentili, Shakespeare e l'Inghilterra elisabettiana* (2020). Dr Ragni is a member of the Editorial Board of *Skene. Journal of Theatre and Drama Studies* and Managing Editor of the series *Skenè. Texts and Studies*.

Elisabetta Rea
Università degli Studi dell'Aquila

Una propedeutica della perplessità:
“crisi” e negoziazione della “presenza” nelle novelle di Gianni Celati

Abstract

Starting in the mid-1980s, Gianni Celati returned to narrative with the genre of the short story, which would remain his chosen one for the rest of his narrative production. In the present contribution, Celati's short stories are analysed in synchrony and on the basis of an illuminating comparison with the text by an author dear to Celati, Ernesto De Martino's *Il mondo magico*. The key of psychopathology, with which Celati's characters are usually analysed, may be limiting when compared with the Demartinian notion of the “crisis of presence”, which this study attempts to apply to the world of the author's short stories, highlighting how, in an ideal step-by-step path, from the moment of rupture and crisis one arrives at the renegotiation of one's presence in the world.

1. *Introduzione*

Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa “in generale”. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini di un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente. (Celati 1989, 57)

La riconoscibilità della voce di Celati narratore, della cifra affabile ed ironica che la connota, definisce un'esperienza di lettura come affidamento, come disposizione dispersiva, che non può che trovare il suo esito connaturato in una *finis terrae* ben più che geografica.

Ore 20,30. Continuano a guardare il mare come se dovesse succedere qualcosa da un momento all'altro; si direbbe che aspettino la fine del mondo gli etologi tedeschi, qui al *limite estremo* della pianura [...] Noi aspettiamo ma niente ci aspetta, né un'astronave né un destino. (Ibid.: 140)

A partire degli anni Ottanta, il panorama della narrativa celatiana muta sensibilmente rispetto al cosiddetto ‘primo tempo’ – gli anni Settanta dei romanzi e della prima edizione di *Finzioni occidentali* (1975). In mezzo, un silenzio narrativo propedeutico, dove non mancano occasioni per schiarirsi la voce e lo sguardo: riempiono questa cesura le esperienze significative di traduttore (a questi anni risale, tra le altre, la traduzione di *Bartleby lo scrivano* di Melville) e di camminatore. Di queste ultime abbiamo traccia nei diari di viaggio di *Verso la foce* (1989), quattro “racconti d’osservazione” (Celati 1989, 9), come li chiama Celati. Composto a partire dal 1981-1982, in occasione del “viaggio in Italia con venti fotografi” (Celati 2008d, 125-35), questo scarno resoconto di viaggio si muove attraverso “una Padania divelta, senza nostalgie folkloriche – la Padania com’è” (Scabia 2008, 179). È un viaggio che andrà a suggellare l’abitudine di un passeggiatore attento ed affettivo, walseriano,¹ erratico e insieme atletico (come erratica e atletica è la sua parola), e che lo inizia a quella forma di smarrimento propedeutico, del corpo, dello sguardo, per ritrovare il mondo e con esso un’abitabilità.

Negli anni Ottanta si realizza anche il passaggio di consegne a un altro genere, quello “ibrido e *anomalo*” (Celati 2016, 15) della novella: dal momento della pubblicazione, nel 1985, di *Narratori delle pianure*, la forma tradizionale quanto marginale della narrativa italiana resterà per Celati il genere d’elezione, quel narrare antropologicamente primario risultante per progressiva destrutturazione degli statuti delle *finzioni occidentali* (autore e romanzo si annoverano tra gli eroi caduti).

Si accompagna a ciò un mutamento nel panorama psicologico e stilistico: la transizione dai romanzi (che incorporavano linguisticamente l’anomalia, fino a coincidere con il discorso glossolalico di un soggetto schizoide, o diversamente marginale) a una forma testuale polifonica che isola e insieme estende l’anomalia ad ogni *stato di presenza* del mondo. Il “discorso convulso” lascia il posto a “discorsi sommessi, misurati, anche lenti” (Manganelli 2008, 188); al personaggio schizomorfo romanzesco segue quello nevrotico delle novelle, affetto da “tic, idiosincrasie, manierismi” (Celati 2016, 22), monomanie; personaggi monodimensionali, post-psicologici, il cui spessore è quasi sempre concentrato in un tratto manieristico dominante, l’unico che li sospinge, una

1 *Der Spaziergang (La passeggiata)*, Robert Walser, Huber & Co., Frauenfeld, 1917. Per una rassegna sui camminatori cari a Celati, tra cui figura Walser, cfr. Rizzante 2008, 304-9.

“pre-ferenza” bartlebiana (Ibid.: 17). Prende forma un panorama, almeno da *Narratori* a *Cinema Naturale* (cioè, dalla metà degli anni '80 alle soglie del 2000), che si sostanzia di una coerenza di ambientazioni, fenomeni, psicologie, da cui abbiamo tratto lo spunto per l'analisi in sincronia che qui si tenta; alle successive raccolte, unite entro microcosmo narrativo autonomo, sarà dedicata una sezione a parte. I titoli delle sezioni che seguono sono, oltre che i tasselli metaforici ricorrenti, anche le tappe progressive di un percorso epistemologico ideale, che, muovendo dal dato di partenza della crisi, riesce talvolta a restaurare orizzonti di abitabilità.

2. *Tra catatonìa e grazia: la “crisi della presenza” nella novellistica di Celati*

L'inerzia da cui i personaggi delle novelle sono trainati assume nella maggioranza dei casi un rilievo clinico: essi fanno esperienza di stati di negazione e derealizzazione morbosi; una forma di catatonìa li cattura in strani ingorghi del tempo, dove le vite si ingolfano in una posa di contemplazione perplessa. Sono soggettività labili, queste che emergono dai racconti, e difficilmente possono assurgere a identità costituite, né sembrano aspirarvi, sempre sull'orlo della disfazione dell'io, che è ingombro e mai conquista. Non sono neppure coscienze frammentate, perché non c'è rimando ad una originaria unitarietà e i personaggi sono fedeli soltanto alla spinta inerziale che li guida, la potenza di una passività.

La demistificazione dell'identità – quella “coincidenza con noi stessi che chiamiamo “io” (Celati 2016, 37) – agisce con la massima evidenza, in virtù dell'essenzialità meccanicistica che li permea, nei trenta racconti di *Narratori delle pianure*, a partire già dalla funzione referenziale: non compaiono personaggi con generalità declinabili, un passato, spinte propulsive di ambizioni, desideri, intenzioni; non nomi, ma generiche designazioni li denotano, a volte collettive in un modo quasi perturbante (“i tre fratelli”, “i bambini”, “i quattro”), a volte essenziali fino all'indeterminatezza designativa (“la donna”), al punto da essere intercambiabili, generalmente riconducibili alla specificazione del mestiere (“il tipografo”, “il barbiere”) o di una funzione, anche nel caso di un personaggio autobiografico (che, aggirando il pronome di prima persona, diviene “il narratore di questa storia”) o storico (il “celebre occupatore di città”, dietro cui sembra riconoscibile il profilo di Italo Balbo). Laddove le novelle si

estendono oltre la misura della reticente sobrietà della prima raccolta, e dunque in *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Cinema naturale* (2001), accanto all'uso più diffuso di nomi propri, diventa frequente la designazione tramite epiteti formulari, che assumono via via una funzione straniante, piuttosto che qualificativa: emblematico il caso dello "studente di letteratura" (Celati 1987, 63) che continua ad essere così denominato nonostante il racconto prosegua ben oltre la fine dei suoi studi. Un siffatto modo di trafficare con le individualità implica una concezione puramente strumentale dei processi di individualizzazione e costruzione della soggettività psichica.

L'identità, con i suoi corollari di psicologismo e psicanalisi, è un ingombro, il vizio epistemico per cui non si riesce a "smettere di prendersi per qualcuno" (Celati 1987, 329); i personaggi sono sospesi nell'ambivalenza di stati liminari tra la nevrosi e la santità (come quella cui aspira Bugli in *Il paralitico del deserto*), catatonìa e "grazia" (Celati 2001, 25). Il sintomo manifesto è la tensione ritentiva, la sottrazione dell'agentività, che prende corpo in una rassegna psicopatologica variegata: stati di mutacismo e stupore catatonico (ricordiamo, tra i molti silenzi, quello emblematico di Baratto e lo stato catatonico del modico di *Notizie ai naviganti*); sociopatia (la donna in *Meteorite dal cosmo*); sitofobia (*Idee d'un narratore sul lieto fine*); nevrosi fobica (*Una sera prima della fine del mondo*, dove la fobia si radicalizza nell'incombenza della fine del mondo); stati dissociativi (*Vivenza d'un barbiere dopo la morte*); collassi nervosi (*Fantasmia a Borgoforte, Storia di una modella*); monomanie (l'uomo ossessionato dal funzionamento de *La macchina del moto perpetuo di seconda specie*; Menini che studia le *Condizioni di luce sulla via Emilia*). Non ci inoltreremo maldestramente nella diagnostica da DSM, ma non è operazione pigra, ai nostri fini, esplicitare il rilievo clinico della precarietà strutturale di queste che sono presenze, più che personaggi. La parola "presenza" non è casuale, perché ci immette sulla via di uno studioso caro a Celati, il confronto con la cui opera riesce a fare molta luce sulla questione della soggettività labile. La rivoluzione metodologica di Ernesto De Martino consiste nell'aver compreso che per approcciare la realtà del mondo magico è necessario innanzitutto dismettere quell'assunto storico-culturale, proprio delle società occidentali moderne, che è l'identità salda e garantita, a sua volta alla base di complesse figurazioni morali; al di là di questo particolare assetto, l'identità, la singolarizzazione individuale non è un dato, ma si pone come un problema, un compito storico: quando "l'esserci è una realtà *condenda*", storicamente *in fieri*, costruisce attorno a sé un comples-

so di pratiche e rappresentazioni che costituisce “il mondo magico”; in queste realtà la presenza è in crisi, “l’esserci, l’anima, ‘fugge’, dalla sua sede, può essere ‘rapita’, ‘rubata’, ‘mangiata’ [...] ovvero deve essere ‘riparata’, ‘recuperata’, [...] ‘trattenuta’” (De Martino 1973, 97). Prendiamo in analisi quella che possiamo considerare la ‘novella esemplare’ del canone celatiano, *Baratto*, che apre le *Quattro Novelle* e, nella sua esemplarità, ci permette di mettere a fuoco subito alcuni punti di contatto. L’insorgenza della crisi è così presentata: dopo una partita di calcetto in cui inizia a mostrare segni di instabilità, Baratto torna a casa e “quasi subito si addormenta [...] Dopo di che non ha più parlato per molti mesi e a poco a poco è cominciata la sua *guarigione*” (Celati 1987, 12), che si compirà nel finale del racconto. Come si nota chiaramente nel passaggio citato, la malattia è in qualche modo *l’occasione* che sola permette la guarigione, e ricorda alcune testimonianze esemplari per De Martino, in cui la crisi della presenza, spinta fino al limite del non-essere, della perdita di sé, rende possibile il massimo riscatto: “la vocazione dello sciamano si annunzia nella forma esteriore di uno squilibrio psichico e l’accettazione della vocazione significa *guarigione*”; altrove: “Aua interpreta la sua malattia come un invito a diventare sciamano, come una vocazione: questo è già l’inizio della salvezza” (De Martino 1973, 115-6). Baratto, in quanto colui che giunge alle soglie del non essere e ritorna vittorioso, è un “eroe della presenza” affine allo sciamano, che si porta “deliberatamente al limite della propria presenza, [per] farsi centro e padrone della limitazione” (Ibid.: 121) e ricollocarsi nel mondo: questo è il compito dello sciamano/stregone; e proprio come quest’ultimo, Baratto, nel suo portarsi al limite di se stesso, diviene aggregatore e modello di una piccola comunità di anime perplesse; la sua crisi costituisce cioè dramma sociale, allo stesso modo in cui “la partecipazione della comunità al dramma esistenziale dello sciamano” lo trasforma in “grande dramma soteriologico collettivo” (Ibid.: 120).

La marca della psicopatologia sembra in verità limitante al fine di comprendere quella che ora possiamo riconoscere come “labilità della presenza”, che in maniera diffusa e patente abita le novelle di Celati; nelle quali, se è vero che la presenza si ritira dall’orizzonte culturale, è al tempo stesso quel medesimo orizzonte ad essere a rischio, come per un’insufficienza di realtà: “la crisi della presenza è anche la crisi del mondo nella sua oggettività” (Ibid.: 144) scrive De Martino. Non siamo di fronte ad un esserci garantito, un io calato nella realtà come indipendenza del dato, ma di fronte ad un rapporto io-mondo, soggetto-oggetto problematico, incerto, in cerca di ridefinizione. La condizione, tra

l'altro, è quella per De Martino ideale ai fini un'indagine critica del reale, l'indagine che cioè non coinvolge solo il "soggetto di giudizio" (Ibid.: 22) l'aspetto della realtà che si vuole indagare (i poteri magici, nel caso di De Martino), ma anche la stessa categoria giudicante, cioè il concetto di realtà, che siamo abituati a considerare immune da aporie. Possiamo allora accostare l'approccio culturale del narratore Celati a quello, inedito per apertura di orizzonti, di De Martino: il narratore non fa della realtà una "dogmatica", perché se il nostro concetto storicamente determinato di realtà è la misura di concezioni diverse dalla nostra, allora la realtà diventa una petizione di principio. Sono reali i fantasmi di Borgoforte, le voci dal mare, i miraggi, la "vivenza" del barbiere? Quali coordinate mettiamo in gioco per orientarci in questo affastellamento di eventi? È un'indagine critica, quella che si costruisce attraverso le novelle: una propedeutica della perplessità, che mette a problema non solo il reale (o il non-reale), ma le medesime categorie con cui il cosiddetto reale siamo soliti giudicare. Il tentativo non è tanto di assimilare il "mondo" della novellistica di Celati al mondo magico demartiniano; l'accostamento può piuttosto far luce sul "metodo", su un approccio affine, oltre a far emergere che siamo di fronte a qualcosa di diverso dalla sterile rappresentazione della psicopatologia.

L'errore di una psicopatologia non consapevole dei suoi limiti sta proprio nel fatto che essa tende a fare astrazione proprio da questa storicità, e a tutto agguagliare nella indifferenza storiografica dei concetti di "sintomo", "sindrome", "delirio", "fobia" ecc. Una determinata situazione psichica non è vista nel rapporto storico culturale in cui si trova, e in cui riceve senso e valore, ma viene astratta da quel rapporto. (Ibid.: 183)

Nelle società moderne industrializzate la crisi della presenza è invece esperita al di fuori del "dramma culturale" del mondo magico, dove essa è soltanto il momento negativo di una dialettica collettiva, la quale porta *drammaticamente* alla costruzione di una risposta assertiva di fronte al mondo che incombe come minaccia; si compie cioè un riscatto, che è il dato costante in questo tipo di società, nelle quali d'altronde il parossismo di stati psicotici è "un raro incidente", e "la salvezza si compie per uno sforzo che non è monadistico, dell'individuo isolato"; "la presenza si libera, si concede al mondo, sebbene con tremore e sgomento: e il suo *dramma soteriologico* forma civiltà" (Ibid.: 179-81). Al contrario, ancora per De Martino, la psicopatologia si inasprisce nel non trovare un dispositivo sociale di supporto, una risposta simbolica e collettiva allo stato di crisi, essendo colui che ne è affetto "solo o quasi nella lotta: il filo della tradizione è spezzato [...]"

Appunto perché autistico, isolato, monadistico, antistorico, il compenso che lo schizofrenico cerca al suo rischio attraverso le sue *stereotipie*, i suoi *manierismi*, i suoi amuleti, è un compenso insufficiente” (Ibid.: 180). Egli reagisce con una evasione morbosa dal mondo, oppure, “nei casi di incipiente e fugace *labilità della presenza*, bastano i tenui compensi delle “piccole *manie* quotidiane”, di ciò che chiamiamo *debolezze o superstizioni o stranezze* (Ibid.: 185).

Evasioni, stereotipie, manierismi, manie, superstizioni, stranezze: sembra una panoramica sulla novellistica celatiana. Si tratta, in ogni caso, di forme di compenso che non diventa riscatto.

Se il dramma monadistico della psicopatologia resta privo della controparte restauratrice di orizzonti, ciò dipende dal fatto che nelle società moderne la presenza è storicamente assunta, essa cioè è un dato, “come il mai deciso o (che è poi lo stesso) come il sempre deciso”, cioè ciò che sta a monte di qualunque azione e creazione dell’individuo, per il quale l’esserci non è mai realtà negoziabile, in fieri, “*condenda*”, dunque la sua sottrazione vuol dire caduta, perdita. “L’unità trascendentale dell’autocoscienza” è la realizzazione di quello che è il nostro destino culturale almeno dal fiorire dell’etica greca: “il principio dell’autonomia della persona permea di sé la civiltà occidentale e la individua storicamente fra tutte le altre” (Ibid.: 185-9). La stabilità dei confini io–mondo permette di riformulare il rapporto nei termini incontrovertibili di soggetto–oggetto. Se nelle società del mondo magico l’esserci era salvezza in quanto conquista, esito di un dramma collettivo, nelle società moderne, in particolare, secondo De Martino, in quelle capitalistiche, essendo invece il sempre deciso o mai deciso, esso diventa anche l’inconoscibile per eccellenza, l’irrazionale, il misterioso (da cui il fiorire della psicologia e della psicanalisi), oppure tende ad esperire la propria finitezza come colpa (il peccato cristiano). In un’intervista, nella quale accenna al *Mondo magico* di De Martino, Celati dichiara: “per l’uomo occidentale dei nostri tempi l’anima è qualcosa che sta in permanenza chiusa dentro il corpo, oppure dentro la sua testa (Cartesio), e mi sembra una pura metafora della moderna privatizzazione dell’esperienza” (Celati 2008b, 41).

I personaggi delle novelle celatiane sono attratti per inerzia costitutiva dalle possibilità di dispersione che la realtà offre, si svuotano di sé per riempirsi di altro e di altri: “ha avuto l’impressione che considerassero la propria esistenza come una cosa poco importante. Gli è parso si considerassero soltanto come “strade o percorsi di immagini” [...]: punti attraverso cui passavano immagini” (Celati 1985, 63).

Lo spossessamento dell'io, che noi possiamo approcciare culturalmente soltanto dandogli il marchio della psicopatologia, è qualcosa che presso altre società riceve una sua propria codificazione simbolica, religiosa o magica, come nel caso dell'animismo, dello sciamanesimo analizzato da De Martino, oppure dei guaritori *dogon*. Celati, assieme a Jean Talon, va alla ricerca di questi ultimi nel viaggio in Africa sulla scia di Griaule, esito del quale viaggio sono un documentario mancato e i nove taccuini di *Avventure in Africa* (2008a [1998]). Questi guaritori, per curare la pazzia, scrive Celati, necessitano di andare “fuori di sé, trovando i propri demoni” (Celati 2008b, 41), e l'anima presso questi popoli non ha alcuna connotazione psicologica, essendo sempre legata a questioni pratiche, “guarire malattie, permettere una buona caccia, sanare certe disfunzioni della comunità”. “Tutto si svolge come un *fenomeno naturale esterno*” (Celati 1985, 41). L'anima è pensata nel suo potenziale dispersivo.

Il mutacismo di Baratto, che rimane improvvisamente senza pensieri, cioè senza pensieri propri, è inteso da alcuni come una forma di grazia, quella di restare “libero da questa farneticazione continua che ognuno porta dentro di sé”. E quando alla fine riprende parola, a chi gli domanda i suoi pensieri Baratto “dice che non può rispondere [...] si tocca la testa e risponde che lì dentro non c'è niente, nella testa, *succede tutto all'esterno*” (Celati 1987, 25-35).

Rispetto a questo esterno, le soggettività sembrano intercambiabili, sono poco più che membrane che lasciano libero lo scambio tra un fuori e un dentro, e ricordano le “controfigure dell'esistenza” (Celati 1987, 118) che ricorrono nel racconto che chiude *Quattro novelle*; “concatenamenti collettivi d'enunciazione” per dirla con Deleuze e Guattari (2017, 128), come quelli di Baratto, che “ormai sta guarendo, e comincia a pensare solo i pensieri degli altri”.

In quel preciso momento *entrambi si accorgono* che è già l'alba [...] ed *entrambi sperano* ci sia una donna nuda dietro le tapparelle [...] *entrambi pensano* che là fuori tutto funziona [...]. A questo punto però il dottore si accorge di pensare i pensieri di Baratto, anche se in effetti Baratto non ha veri e propri pensieri che siano suoi. Sono piuttosto i pensieri degli altri che gli vengono in mente (Celati 1987, 29-31).

La malattia/guarigione di Baratto lo rende come esposto alle suggestioni intorno, che lui stupefatto segue, contempla o imita. Questa condizione psichica ricorda quella di cui De Martino ci dà testimonianza, chiamata “*latab* dai Malesi, *olon* dai Tungusi”, da cui il nome di *olonismo*, in cui l'indigeno, scosso da un evento improvviso, perde per un certo tempo l'autonomia dell'io, “crol-

la la distinzione fra presenza e mondo [...] la presenza si comporta come una eco del mondo”.

Una persona *latah*, ove la sua attenzione sia attratta dal movimento oscillatorio dei rami scossi dal vento, imiterà passivamente tale movimento; due *latah*, sorpresi da un rumore improvviso, entrarono in uno stato di automatismo mimetico reciproco, nel quale per circa mezz'ora l'uno continuò a imitare i gesti dell'altro; se si fa il gesto di svestirsi, il *latah* si sveste; se si fa il gesto di mettere la mano sulla fiamma, il *latah* la mette senz'altro. (De Martino 1973, 92-3)

Quando Baratto parte in moto insieme a Bertè, i due incontrano una comitiva di turisti giapponesi che cattura l'interesse di Baratto, il quale si ferma di continuo a contemplarli, inizia a seguirli e imitarli nei loro gesti e inchini, addirittura a comprendere i loro discorsi e pensieri. Da quando è muto, Baratto se la cava limitandosi a “sorridere quando l'altro mostra che c'è da sorridere, corruga la fronte se ce n'è bisogno”; un giorno, tornando dal fare la spesa incontra i due anziani vicini di casa e inizia a seguirli, li segue fin sul pianerottolo e poi dentro la loro casa, dove rimane per circa sette mesi. Il dottore che abita sul pianerottolo un giorno gli racconta della sua solitudine e di essere stato abbandonato da una ragazza che gli ha detto “Vivere con te è come essere morti”. Raccontando questa storia il dottore sorride. Baratto, vedendolo sorridere, sorride anche lui e scuote la testa allegramente” (Celati 1987, 29-30).

Questa concezione dell'identità può agguagliare soltanto, restando all'interno del complesso delle nostre rappresentazioni, quella relegata alle periferie delle pratiche culturali della modernità occidentale, nei sottogeneri e microgeneri letterari, ad esempio nelle prassi legate alla comicità – e si pensi alle riflessioni di Celati sul “corpo comico nello spazio” (Celati 2008c, 106-13).

Allora quella strana novella di Sercambi, comica e perturbante, *De simplicitate*, che ha per protagonista il *semplice* Ganfo pellicciaio, oltre ad essere “racconto d'una idiozia misteriosa e assoluta” (Celati 2016, 37), come scrive Celati che la cita in una rassegna sulla novella, può essere intesa come il mascheramento comico di una qualità sostanziale e rimossa dei processi di costruzione soggettività: la precarietà di una condizione che resta, ancora e sempre, *condenda*, un'identità passibile di essere annullata, smarrita, confusa anche, perché non è mai possesso:

Giunto al bagno, andando a veder lui le persone si bagnavano, vedendovi dentro centinaia di omini nudi, disse fra sè medesimo: Or come mi conoscerò tra costoro? per certo io mi smarrirò con costoro, se io non mi segno di qualche segno. Et pensò mettersi in sulla spalla

ritta una croce di paglia, dicendo: Mentre io arò la croce in sulla spalla, io serò desso. (Ser-cambi 1974, 27)

Il movimento iterativo, quasi meccanico, con cui i personaggi celatiani rintracciano e inseguono le potenzialità di smarrimento sono dunque somatizzazione patologica e insieme ricerca di una via di riscatto, un mostrare a dito quello che culturalmente non siamo in grado di fronteggiare: la minaccia al sé costituito.

3. *La crisi dell'oggettività: Radicalizzazione dell'inappartenenza e destino di fuga*

Italo Calvino per primo sottolineava, nell'articolo su "L'espresso" che era una breve biografia poetica di Celati, il "rovesciamento dell'interno sull'esterno" (Calvino 2008, 175) come movimento caratterizzante la sua scrittura. Per comprendere questa disposizione, può essere d'aiuto qualche riflessione di Celati incentrata sul "problema dell'effusione", che riguarda anche il punto di inconciliabilità con il suo recensore:

Insomma [...] per tutta la cultura di sinistra uno dei più grossi spauracchi era quello di certe parole, come "ispirazione", "contemplazione", etc. sempre sinonimi di perdita di coscienza [...] In Calvino c'era poi sempre anche il problema, assillante, direi, di dove trovare l'ispirazione, standosene chiuso in casa. [...] Ecco dunque qualcosa su cui sono venuto staccandomi da Calvino, e che io direi *il problema dell'effusione*. Ecco che il mio testo è un tentativo di avviarmi verso l'effusione, se così posso dire. L'effusione è quella della madre verso il figlio. L'effusione è quella di Leopardi verso la luna. [...]. (Cottafavi e Magri 1986, 165-6)

L'effusione, un movimento che definiremmo, anch'esso, "pre-ferenziale", è anche ciò che dà vita a questi racconti; nei quali non c'è quasi mai azione, e quando c'è, è azione sconclusionata da *romance* e non teleologica da *novel*; c'è, molto più spesso, un'esteriorità catalizzatrice della perplessità umana. Gli accadimenti sono esterni, molte volte meramente meteorologici, atmosferici in senso lato: c'è la nebbia che passa da un racconto all'altro e arriva spesso a sommergerlo fino a diventarne l'epilogo; c'è la "luce scoppiata in disfazione", che fa sembrare tutto "vacillante" (Celati 1987, 41-2) e rende le persone come ubriache; c'è il meteorite dal cosmo, che è, viene da dire, il massimamente oggettiv(at) o, che ritorna in forma di minaccia (*Meteorite dal cosmo*); c'è il presentimento dell'incombere di un'imminente fine del mondo, che determina le scelte di due

donne sole (*Una sera prima della fine del mondo*); ci sono i miraggi desertici di *Il paralitico nel deserto* e *Ridolfi e Cevenini*; c'è la misteriosa storia del medico che in *Notizie ai naviganti* insegue una voce udita in aperto mare (delirio? Fenomeno fisico? Destino?), di cui riportiamo l'emblematica conclusione: "tutto quel buio e quel grigio della foschia sui canali sembra un incanto [...] Ma può anche produrre *deliri malinconici*, oppure altri deliri che qui è inutile definire. Forse è stata *quell'atmosfera* a influire sul nostro dottore, bloccandolo nella fabbrica di cemento abbandonata" (Celati 2001, 142).

A volte ancora sono eventi paradossali, che chiamano in causa apparenze paranormali (*Fantasmi a Borgoforte*) oppure in bilico sul filo della verosimiglianza, come Jack, "la voce dei momenti vuoti" in *Come sono sbarcato in America*:

Poniamo che la voce sentita da Giovanni si chiamasse Jack. Ebbene, Jack gli stava parlando proprio di questo, e del fatto che i momenti vuoti, senza nessuna esperienza interessante, sono cose eterne che non si può neanche sapere se siano mai esistite. Infatti non le scrivono mai nei racconti [...]. (Ibid.: 18)

I momenti vuoti sembrano il correlativo temporale di questo sentimento perplesso dello spazio; si forma cioè un cronotopo. I racconti attingono a un serbatoio senza fondo di banalità, poco più che "tempo che passa" (Celati 1985, 46), a volte, come nel racconto che così si intitola, anche in sordina. Passa inosservato, senza significato, senza senso, e così ci viene consegnato, esattamente come i personaggi lo esperiscono. Coerentemente, non c'è quasi mai conclusione, piuttosto, spesso, inconcludenza; tutto semplicemente sfuma in zone di trascendenza o si disperde o è soltanto aderenza alla lettera, impossibilità spiazzante di interpretazione, banalità senza riscatto.

Proprio la banalità, quella "palude che paralizza il pensiero" (Celati 2008d, 131), i momenti vuoti della vita (un'immagine tra tutte: il "silenzio residenziale" (Celati 1985, 47) che circonda le villette geometrili lungo la Via Emilia) sono come delle brevi epifanie, che ci spingono un po' più verso l'orlo del mondo addomesticato, al confine con i *deserti* dell'insignificanza. Banalità è tutto ciò che da questa insignificanza non è riscattabile, e in virtù di ciò attrae a sé le anime in disfazione. Sarebbe interessante fare una rassegna dei moltissimi e multiformi deserti celatiani; c'è un'altissima ricorrenza nel lessico delle parole "deserto", appunto, "vuoto", "silenzio", "nebbia", che definiscono un campo metaforico trasversale e riconoscibile. Il deserto è il *luogo della disaffezione* per

eccellenza, tra i molti altri che incontriamo negli spazi post-paesaggistici che fanno da scenario ai racconti di Celati, come ampiamente messo in luce dagli studi di Giulio Iacoli (2002). Esiste una ricorsività con cui Celati uomo, prima che scrittore, gli si muove incontro: i deserti della pianura padana e delle sue cortine di nebbia in cui va perdendosi, i deserti africani di Mali, Senegal e Mauritania al tempo del viaggio alla ricerca dei guaritori *dogon* sono quelli che poi ritroviamo nelle pagine dei racconti, nei movimenti iterativi e dispersivi dei personaggi, nei loro viaggi, nei loro silenzi, nelle visioni, persino nei loro sogni. Così l'explicit della fumosa vicenda compresa in *Notizie ai naviganti*:

Intorno è come un deserto, ma un *deserto* grigio d'asfalto tra sfilate di villette per le vacanze, alberghi per le vacanze, negozi per le vacanze [...] Si ha l'impressione di un *pianeta disabitato* con insegne commerciali che ci guardano passare, scosse dal vento. Dalla radio una voce, che sembra l'ultima voce da terra, sta trasmettendo notizie ai naviganti. (Celati 2001, 143)

In questi paesaggi insidiati dal desertico gli umani sono poco più che *naviganti* perenni, senza appartenenza ai luoghi che si sforzano di familiarizzare, dietro ai quali si cela sempre la minaccia di una ribellione, (l'improvvisa mareggiata, il diluvio ultimo, il deserto che divora i luoghi), la quale costringa ad abbandonare la terra ferma. Leggiamo ancora nel racconto appena citato:

Indica degli uomini là sul molo vicino al frangiflutti [...] In distanza sembrano *sfollati*, forse disoccupati, forse solo sfaccendati girovaghi [...] Non si capisce cosa stiano lì a fare, intruppati nella bufera. Sembra che aspettino la fine di tutto, pazientemente, tra gli spruzzi delle onde, esposti alla tempesta che non smette d'infuriare. (Ibid.: 142)

In un brevissimo articolo scritto in occasione di una mareggiata che nel 1986 ha investito il litorale adriatico, *Traversata del deserto*, ritroviamo in tre pagine l'accordo di sottofondo che lega assieme tanti moventi di questa narrativa:

un filo di pensiero che [...] ci porta a vedere il deserto sulla soglia d'ogni luogo abitato, d'ogni nostra casa, e alla fine ci porta anche a vedere il carattere illusorio d'ogni addomesticamento del pianeta. Questo filo di pensiero dice anche che noi non siamo i padroni del pianeta [...], che la nostra dimora è sempre precaria, benché lo sforzo della civiltà moderna consista nel far scordare agli uomini la precarietà della loro esistenza. (Celati 2011, 13-4)

L'immagine dei naviganti si sovrappone a quella dei "turisti perpetui" in *Dagli aeroporti*, folle di "sfollati che si decidevano ad affrontare il viaggio solo perché

da quest'altra parte [...] non restava loro più niente da fare o da dire" (Celati 1985, 69-70).

Sembrano quasi *sfollati dei momenti vuoti*, quelli di questa umanità in fuga perenne; la banalità della noia è come il deserto: spiazzante vuoto di segni. Ecco allora lo sguardo sempre meno ironico e più affettivo, lungo il corso di *Avventure in Africa*, con cui Celati osserva i turisti; che saranno alla fine, oltretutto, l'unico reale oggetto d'osservazione in termini etnografici, al posto dei *dogon*, per incontrare i quali il viaggio era stato intrapreso, sulla scorta del *Dio d'acqua* di Griaule: "Quando torno devo dire che di questi villaggi non ho visto quasi niente, tutto quello che posso dire l'ho letto nei libri di Griaule" (Celati 2008a [1998], 86). Il turista, invece, diventa figura di un'antropologia che va delineandosi:

sono sani, parlano quasi tutti inglese, sono un popolo in crescita vertiginosa. Inoltre hanno già elaborato un proprio sistema di credenze, una mitologia molto complessa, [...] sono ormai un vero popolo. Ed ecco improvvisamente un amore fraterno per tutti i turisti, perché forse è l'unico popolo a cui si può appartenere ormai, in quanto viaggiatori o *sbandati perpetui*. (Ibid.: 163)

È questa un'umanità in spaesamento, mai di casa nel mondo; uomini che sono soltanto "domiciliati" della vita, come il viandante di *Verso la foce* appunta sul suo taccuino, nella consapevolezza di una perdita consuetudine edenica con i luoghi; scrive infatti a proposito degli abitanti di quei paesi attraversati:

Si conoscono e si salutano, si parlano da un capo all'altro della strada, si chiamano dai bar. Non sembrano sentire questa necessità che abbiamo noi di spostarci sempre nel grande spazio, tentando così (invano) di risolvere la nostra inadeguatezza alla vita. Questi abitano i luoghi, il piccolo spazio, e non sono dei *domiciliati* che potrebbero essere dovunque, come noi che non abbiamo un luogo d'appartenenza: si vede da come si muovono per strada. (Celati 1989, 64)

Nel racconto autobiografico in prima persona di *Narratori, Il Ritorno del viaggiatore*, Celati torna in cerca del luogo di nascita della madre e, giunto di fronte ad un cartello abbandonato, in vista delle rovine di un campanile immerso nelle paludi, si ferma sulla soglia e si guarda intorno; poi torna indietro. Questo spaesamento è all'origine del movimento erratico della *fuga*, motivo così caro alla narrativa celatiana (si pensi a *Narrative in fuga*, titolo sotto cui

raccoglie numerosi scritti sui suoi autori stranieri d'affezione). La fuga sembra non aver smesso di essere il destino dell'umanità, destino rimosso e sempre più incombente e massivo, che assume le sembianze di un abbandono planetario, radicalizzazione dell'inappartenenza: pensiamo alla donna che in *Una sera prima della fine del mondo* "pensa sempre alla catastrofe" (Cealti 1985, 129) imminente, da cui spera di fuggire nel Nord Europa, e nel finale si uccide dopo essersi avvolta in teli di nylon ed aver sigillato ogni orifizio del proprio corpo con del nastro adesivo. Di nuovo sentimento di catastrofe, di nuovo fuga, di nuovo barricamento dell'io. Scrive De Martino: "attraverso gli orifizi naturali (narici, bocca, orecchie, ecc.) la forza della persona può fuggir via, così come può entrare qualche influenza maligna" e più avanti: "Il rischio magico della irruzione caotica del mondo nell'io o del deflusso incontrollato dell'io nel mondo implica necessariamente un rischio anche per la oggettività del mondo" (De Martino 1973, 142-4). "Molte stelle sono precipitate, una parte del sistema planetario è in frantumi, poiché il mio corpo è così lacerato" (Ibid.: 178) dice una malata di Storch ricordata da De Martino: catastrofe della presenza *come* catastrofe cosmica.

La nevrosi sembra piuttosto, in un panorama così post-psicologico, una nevrosi spaziale, massimizzata fino al punto che non è solo l'essere umano a non essere di casa nel mondo, bensì l'intero pianeta, se non l'universo, è labile presenza. Il movimento di fuga è incorporato dai racconti, che spesso si sostanziano delle fughe dei personaggi, che scappano in ogni direzione e per le ragioni più disparate; i nove racconti di *Cinema naturale* contengono tutti una fuga verso un altrove: chi scappa di casa, chi nel deserto, chi in America, chi in un poema o in campagna, o dentro l'intrico di una metropoli, chi in una fabbrica abbandonata; tutti con una vaga, più spesso nessuna, idea di cosa cercare. Stesso destino per molti personaggi di *Narratori*, che si chiude proprio con il viaggio "senza nessuna direzione" (Celati 1985, 144) dei *Giovani umani in fuga* verso la foce. Attraverso un paesaggio di campagne disabitate, luoghi scomparsi, zone militarizzate, carcasse e fumi industriali, filo spinato e baracche, fiumi di rifiuti, luci stranamente intermittenti, i quattro fuggono follemente portandosi dietro la carcassa dell'amico morto, pur essendo innocenti, anzi forse proprio per questo, perché "così succede in questo mondo e non ce n'è un altro, non può esserci altro, non c'è da sperare altro" (Ibid.). Più scappano più ogni segnale, ogni ordinario scenario della normalità diventa minaccioso e allora tornare indietro è impossibile. La terra ha rivelato la sua natura inospitale.

Fuggendo dalle pianure i quattro arrivano infine alla foce, dove su una barca si spingono in alto mare, con soltanto “l’idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte” (Ibid.: 146). Sospeso il fanale tra un’angosciante fuga senza speranza di approdo e la vaga suggestione di un aldilà sconcertante in uno smarrimento marino, la condizione di naviganti in perpetuo sembra ipostatizzarsi oltre la vita.

4. *L’ipertrofismo dei segni e la riscoperta delle apparenze*

L’ospitalità è la natura rimossa del mondo, a cui i segni rimandano attraverso il loro rovescio perturbante: mentre ce ne serviamo per addomesticare lo spazio, strapparli ai deserti con la creazione di linguaggio, essi mostrano spesso una sfasatura inquietante, rimandando a qualcosa che non c’è più o che resta a noi estraneo. È un motivo ritornante nelle esplorazioni dello spazio in un testo come *Verso la foce* (e così frequente anche nelle novelle), dove ricorrono passi come i seguenti:

le campagne qui erano tutte più o meno disabitate; *cartelli stradali indicavano località inesistenti*, ossia posti dove le case erano state abbandonate o abbattute. (Celati 1989, 142)

appoggiato per terra, un piccolissimo *cartello* diceva SONDOLO. In quel paese è nata mia madre. Mi sono seduto su un pilastrino chilometrico a cercare di immaginarmelo [...] Al di là del bivio *non vedevo niente, solo campagne vuote e quel campanile* molto basso; non riuscivo a immaginare niente d’alti tempi e d’altre situazioni [...] Allora sono tornato indietro verso Ostellato. (Ibid.: 111)

I segni sono anche quello che resta quando muta il rapporto col referente e questo si estingue, e dunque non sono più segni ma sarcofagi, *indici*,² mere tracce archeologiche che non rimandano a nulla, solo segnalano la precarietà insita del nostro stare al mondo. Restano come degli irrelati, che servono soltanto a denunciare il nostro sforzo inane di sovrapporre linguaggio allo spazio inumano. Oltretutto, la nostra esperienza del reale è viziata, distorta, e alla percezione, al sentimento dello spazio si sostituisce immancabilmente il suo concetto:

2 Per la classificazione dei rapporti possibili tra i due *relata del* significato e del significante, cfr. Barthes 2002, 26-31.

mi avviavo per un largo stradone che non sapevo dove portasse. Un cartello mi ha informato che di lì passava il 45° parallelo, ero a metà strada tra il polo nord e l'equatore. (Ibid.: 110)

Ca' Venier più che un paese vero e proprio è una zona di case sparse lungo il Po di Venezia [...] In quel posto ciò che si vede all'intorno, più o meno da ogni punto dello spazio, sono solo distese di campi coltivati soprattutto a grano [...] dovunque strade dritte a perdita d'occhio attraversano terreni piatti e sempre identici che sono vecchie lagune ora interrate. Niente di meno fotografabile di questo paesaggio. (Ibid.: 131)

L'estraneità dello spazio si traduce nella patologizzazione dello smarrimento nell'ordinarietà delle piccole nevrosi quotidiane. È in verità proprio l'ipertrofia dei segni a generare smarrimento. Se osserviamo con attenzione le "trame" di questi racconti, da *Narratori* a *Cinema naturale*, notiamo che prima o poi i personaggi si trovano di fronte ad un *vacillamento* (esemplare, ancora una volta, quello di Baratto), che è come il rivelarsi improvviso di un'estraneità nelle cose intorno, qualcosa che crea una sospensione nel tempo; spesso il movente tramite cui si svela l'estraneità del mondo è puramente percettivo, un'illusione ottica, la vertigine di un inganno prospettico:

lì c'è un casone grigio abbandonato [...] *Lo spigolo sinistro del casone ha un'aria strana*, perché dietro si apre una piccola scarpata [...] che *vista dalla strada* in controluce sembra un vuoto cosmico.

Passando di lì, Baratto s'è fermato ad osservare quello spigolo.

Chiude un occhio per *osservarlo* meglio. [...] resta così in bilico a *vacillare* con aria meditativa e un occhio chiuso. (Celati 1987, 14-5)

Era una domenica mattina e *mi sono accorto* che non c'era più niente da fare [...] Appena a casa ho incominciato a stendere questo memoriale chiedendomi cosa mai può essere accaduto. (Ibid.: 99-100)

All'altezza del bar dove Menini andava ogni giorno, *la visuale* si apre verso la prospettiva d'un lungo stradone [...] il dipintore d'insegne *vedeva* là in fondo una bianca nebbia su un dosso, dove un imponente cedro del Libano domina il traffico [...] Una volta Menini aveva camminato fino a quel dosso, perché il grande cedro del Libano gli aveva fatto pensare a Dio; e lì gli era venuto in mente un *pensiero*. (Ibid.: 42)

Una volta il grande Bugli [...] uscendo nell'alba *ha udito* i propri passi risuonare nel vuoto. Allora gli sono venuti *strani pensieri*. (Celati 2001, 25)

Tutto andava bene, era una bella giornata, ma a un tratto *lei si è accorta* che il suo tempo s'era fermato, non passava più neanche un secondo, anche l'acqua del fiume era immobile. (Ibid.: 92)

In questi luoghi, e in molti altri qui non riportati, c'è la percezione di un'alterazione – o un'alterazione nella percezione? – che innesca nei personaggi una sospensione, insieme momento epifanico e svelamento di un'inquietudine, come uno spasmo nella segnicità, che sembra rimandare sempre inspiegabilmente ad un'alterità che starebbe dietro, un significato altro:

Un'ora dopo passeggiava per una strada piena di vetrine, e si accorgeva che anche le parole della pubblicità, sui muri, nei cartelloni, nei negozi, le facevano sempre richieste d'attenzione. Sembrava che tutte *ammicassero* [...] Erano lì soltanto per dire: 'Tu mi capisci, eh?'. A questo punto s'è resa conto che i passanti si votavano a guardarla, perché lei *stava parlando da sola* ad alta voce. (Celati 1987, 86-7)

In tutti i passi qui citati, i personaggi hanno un *pensiero* o *si rendono conto* di qualcosa, come di un fondo perturbante delle cose, e questo spesso segna l'inizio o, quando è già in atto, l'inasprimento della manifestazione di comportamenti nevrotici. L'inquinamento segnico fa ammiccare le cose, come se tutte le apparenze, così come le conosciamo e *interpretiamo*, non facessero che rimandare ad altro, *stessero per* qualcos'altro o fossero solo il rovescio di qualcosa. Nei *Postulati di linguistica* deleuze-guattariani leggiamo: "Il regime significante del segno ha una formula assai semplice: il segno rinvia al segno e rinvia soltanto al segno, all'infinito [...] Il paranoico partecipa a questa impotenza del segno deterritorializzato che lo assale da ogni lato" (Delauze e Guattari 2017, 176-7).

È significativo che questo baluginio o mormorio delle cose non riguardi nulla in particolare ma indistintamente ogni tipo di presenza, non importa se naturale antropica o linguistica.

Prima di uscire certi giorni faceva un discorso alle cose, soprattutto alle piastrelle del pavimento in cucina, che sembrava fossero lì solo per confermare un'idea che lui aveva di se stesso. Diceva alle piastrelle: "io non sono il vostro padrone [...] Ed è inutile che vi presentiate *scodinzolando* ogni mattina come oggetti familiari". (Celati 1985, 66-7)

La familiarità con un mondo antropomorfizzato, ogni angolo del quale proietta specularmente su di noi le nostre immagini e i nostri significati, presenta piccole

sacche che rivelano l'estraneità della presenza, anomala perché irriducibile, che si trova dietro la veste di segni tramite cui interagiamo con essa. Queste soggettività destrutturate sono forse il risultato di un'interazione mutila col mondo, che sembra aver sostituito al mondo le sue rappresentazioni, lasciandoci con un pugno di significati e immagini irrelati. E dunque, parole, oggetti, persone, tutto indistintamente *ammicca* alla giovane donna già ricordata di *I lettori di libri sono sempre più falsi*, il racconto dove più di tutti il rapporto con la segnicità si fa manifestamente nevrotico. Tutto diventa linguaggio per coprire l'insopportabile visione del "muto apparire contro cui le parole si agitavano" (Celati 1987, 87).

Per questo, ci sembra, l'astensione di Baratto investe qualunque forma di rappresentazione in senso lato (rinuncia al linguaggio, all'abito, alle soglie dello spazio, con il rifiuto di chiudere le porte), una inibizione semiotica o pratica igienica, con la quale nega a stesso di farsi latore di segni e di rappresentazioni che antropomorfizzano lo spazio e ne privatizzano l'esperienza.

Uno sconcerto affine è presente nella vicenda dispersiva e inquietante dei *Bambini pendolari*, che iniziano la loro ricerca di un adulto interessante mossi dalla "malinconia" che causano loro tutti quelli che incontrano:

Gli automobilisti che suonano il claxon per far vedere che loro hanno fretta; [...] quelli nei bar che discutono di cose che non interessano a nessuno, solo per far vedere come sanno parlare; quelli che ridono quando non c'è niente da ridere, solo per far vedere che hanno capito tutto; quelli dei negozi che guardano da un'altra parte, per far vedere che loro non hanno tempo; le donne che guardano da un'altra parte per far vedere che si lasciano ammirare, ecc. (Celati 1985, 22)

Dietro l'apparato di segni e intenzioni, il volto delle cose è *muto apparire*, superficie sostanziale del mondo che non può *essere per noi se non apparenza*. Questo sembra essere dunque il senso ultimo del *Leitmotiv* celatiano, che tiene unite in qualità di tema le *Quattro novelle* ma che si dirama in verità attraverso tutte le raccolte – altro tassello del panorama metaforico di questo scrittore. Il mondo viene riscattato dall'aporia moderna di una verità nascosta dietro di esso.

E dunque le nebbie, i miraggi desertici, i paesaggi di cui sono piene le pagine di Celati rivelano la loro consustanzialità: tutto è soltanto apparenza, la quale è la realtà ultima delle cose per noi, la parte convessa di una maschera dietro la quale c'è il concavo nulla – o al massimo un mistero inattingibile. L'apparenza, cioè, non diviene mai *apparizione* (e Menini muore prima di poter rivelare cosa è riuscito a cogliere nella presenza di una casa sulla strada provinciale).

Quindi il movimento ossessivo con cui ci si getta nei deserti semantici lascia intuire la ricerca d'una riconciliazione con la muta apparenza delle cose, giacché è in essa “che sta il giusto senso della realtà, che è solo apparenza. In questo modo la follia come cedimento ai fantasmi delle apparenze diviene la cognizione profonda della finzione e della morte” (Celati 1986, 132). Così è possibile alla fine riscoprire che il vero volto del mondo è la sua maschera e solo allora si riesce a fruire della realtà, che è poi non diversa dalla sua *messinscena*:

entrambi pensano che la *commedia delle apparenze* continua sempre là fuori [...] Grazie a tanta gente che pensa le stesse cose, la frase ‘È l'alba’ vuol proprio dire che è l'alba con tutte le sue apparenze. E grazie a Baratto che guarendo comincia ad avere solo pensieri di altri, adesso anche al dottore appare *vera tutta questa messinscena* dell'alba. (Celati 1987, 32)

5. *Sull'orlo del deserto: il cerimoniale della vita*

Di fronte alla datità sempre assunta dell'identità, il deserto, in quanto assenza di segno, rivela il potenziale inumano e astorico del mondo. Deserto è un richiamo insensato, un canto del gallo; qui soltanto si ritrova la visione, come nel silenzio, la parola. Il rapporto tra parola e silenzio, luogo e deserto, è una tensione che va ridiscussa e rinegoziata sempre, mai assunta come dato, e ritorna continuamente nelle narrazioni.

Quando miseria e immaginazione, deserto e pienezza, parole e silenzio, vengono forzatamente separati [...] allora inizia la devastazione senza ripari, nei terreni, nell'aria, nelle acque e nella mente. La miseria incosciente comincia a prendere se stessa per ricchezza: e comincia a *sostituire l'immaginazione con surrogati rappresentativi*, in cui il deserto e il vuoto sono negati. (Celati 1989, 92)

C'è bisogno, appunto, che la miseria si faccia *cosciente* di sé; c'è ancora una volta, in un senso qui programmatico come nei racconti è discreto, un gesto con cui si indica una via, una possibilità che talvolta fiorisce proprio laddove si oltrepassa la soglia, spingendosi fino alla fine del proprio smarrimento, come Baratto esemplarmente fa: nel pieno deserto, cioè; il quale “diventa sempre più il cammino da riprendere, la via da ritrovare, il silenzio da attraversare per poter ancora parlare con gli altri” (Ibid.: 15). L'immaginazione è il modo, parallelo e alternativo alla rappresentazione, di familiarizzare lo spazio.

Pensiamo al caso della donna che in *Meteorite dal cielo* si rinchiude in casa e non sa più uscirne. L'evento che viene a scombussolare la morbosa immobilità della sua vita è la caduta di un meteorite. La donna in piena crisi della presenza è attratta da qualcosa fuori, qualcosa di massimamente esterno, altro, il meteorite, che porta con sé il potenziale nullificatore dei deserti cosmici e post-umani. Ma soprattutto, ed è quello che più conta, il meteorite è accolto come la realizzazione delle "profezie" (Celati 1985, 72) che lo psichiatra le aveva fatto. Innanzitutto, notiamo il valore della scelta lessicale: profezia (e non previsione), parola che suscita un immaginario tutt'altro che clinico e scientifico. Questo tipo di parola, non quella astraente della clinica, ma la parola che sa scomodare il mistero, la *parola magica*, è in grado di dare alle cose un volto più umano. La profezia è la parola che *crea* destino, esattamente come in Edipo (e mantenendone tutta l'ambivalenza). Sembrerebbe suggerire, tutto ciò, che quello che conta nel mondo non magico, dove l'individuo è solo nel suo sforzo solipsistico di fronteggiare l'incombente, ciò che può riscattare la presenza è la proiezione immaginativa e la tensione interindividuale sottostante, il *magismo della parola*, con cui si può recuperare alla natura un'intenzionalità umana, ricollocando in un sistema di simpatie persino l'irrelativo, l'inumano fino a trasformarlo in evento significativo. Ci sembra illuminante ancora una volta l'analogia con un caso riportato da De Martino, di fissazione dell'identità attraverso l'istituto magico dell'*alter ego*:

di fronte all'apparizione inaspettata e terrorizzante della meteora, la fragile Uvavnuk rischia di perdere il suo esserci: e tuttavia, nell'atto in cui la meteora è apparsa come uno spirito che è entrato in lei, il riscatto è reso possibile [...] un contenuto che rischiava di isolarsi [...] si tramuta in uno spirito adiutore. (De Martino 1973, 104-5)

Nel racconto, la donna alla fine guarisce agli occhi del mondo (forse l'unico senso in cui è ammessa l'idea della guarigione), guarisce cioè accettando il fondo schizomorfo di quello che si chiama identità, la sua dissociazione intima:

andando in giro nei suoi vestiti nuovi si sentiva proprio come se fosse un'altra donna, che era lei e nello stesso tempo non era lei [...] Lei guardava l'altra donna da fuori, osservandola parlare, salutare, entrare nei negozi [...] E a poco a poco ha capito che l'altra donna giudicava tutti e diceva solo cose sentite dire dagli altri, ma le diceva come se le avesse pensate lei, [...] faceva e diceva tutto esattamente come l'altra gente. (Celati 1985, 74-5)

Tutti i personaggi che riescono in qualche modo a riscattarsi dalla negatività si scoprono ad un tratto parte della “commedia delle apparenze”. C’è l’idea della vita come di un affaccendamento cerimonioso che tiene tutti impegnati con le sue pratiche codificate, idea con quale è possibile perfino venire a patti, riconciliarsi:

era ormai un uomo maturo che quel giorno s’era pettinato, rasato, s’era messo una bella cravatta rossa, e gli era anche venuto in mente di sapere cos’è la vita: *una trama di rapporti cerimoniali per tenere insieme qualcosa di inconsistente*. Alcuni mesi dopo [...] ha finalmente accettato la sua situazione e non gli è più successo di piangere [...] gli è anche riuscito di scrivere la storia del suo apprendistato, cioè questa. (Ibid.: 36-7)

Recuperare la propria agentività, riscattarsi dalla sottrazione vuol dire rigettare il monadismo e prendere parte, con riaggiustamenti e compromessi, al *cerimoniale*; ed è forse questo l’unico senso in cui può esistere guarigione – come all’opposto c’è il senso della sofferenza mentale. La parola magica, socializzata, ha in sé un potenziale di redenzione e insieme salva un margine di mistero; non per questo, però, smette di essere ambivalente: crea destino, o forse inganno.

5. ‘L’appaesamento’ nella propria vita

Nell’ultima narrativa celatiana l’istanza immaginativa si fa più disinvolta. Si tratta di una narrativa che porta con sé delle novità – oppure recupera qualcosa delle sue origini – rispetto al panorama fin qui analizzato delle novelle; “libro vecchio e insieme nuovo”, (Belpoliti 2008, 222). Per questo l’abbiamo espunta dalla trattazione in sincronia che riguardava le precedenti novelle, e le dedichiamo una sezione a parte, come all’esito cui giunge la scrittura erratica di Celati. Le raccolte che seguono *Cinema naturale* sono i due volumi di *Costumi degli italiani* (2008) e *Selve d’amore* (2013). Sono tutte storie, queste, che hanno origine da uno spazio perimetrato, quello interno alle mura di una città italiana di provincia di qualche decennio fa, città che insieme raccoglie e contiene tutte queste vicende, le quali si intrecciano fittamente le une dentro le altre. Un punto di partenza vale l’altro, si inizia seguendo la storia di un individuo, uno a scelta tra i molti Pulci o Zoffi o Malaguti che fanno parte di questo microcosmo, compagni di liceo di un narratore non meglio precisato – salvo scoprire, con una *pointe* quasi casuale, che va sotto il nome di Celati – e si fini-

sce naturalmente dentro la storia di qualcun altro, e poi dentro una storia più grande, collettiva, quella dei nuclei via via familiari, generazionali, cittadini, che non smettono di intrecciarsi gli uni con gli altri e proliferare, come in un *romance* di provincia.

Rispetto al primo tempo delle raccolte di novelle, questa corallità di anime è collocata nel contesto d'una immediatezza, d'una consuetudine con i luoghi che risulta evidente a chi ha fatto pratica con lo straniamento dei luoghi della disaffezione. L'attitudine verso gli spazi esterni è più naturale, per quanto non idillica; ma c'è un senso di matericità rassicurante dei luoghi che si traduce spesso in *sentimento*; perfino le pene e le smanie dei personaggi sono in qualche modo *naturali*: sono pene d'amore e di gelosia, di riscatto e fallimento. Siamo in una capsula isolata spazio-temporalmente dai paesaggi dove incombe il diluvio ultimo. Questi racconti sono in effetti anche un piccolo quadro d'epoca, di un'Italia passata, quella degli anni Cinquanta, con tutto il suo portato di trascendenza etica, che proietta la sua emancipazione nella propria discendenza, che deve "assicurare il futuro" e insegue il benessere come una promessa da riscattare; così anche si spiega il titolo "leopardiano" (Ibid.) di *Costumi degli italiani*. Sono dietro le spalle ormai le psicologie schizomorfe della prima narrativa celatiana, ma anche le nevrosi delle prime raccolte di novelle; in questi racconti sono le fissazioni e le monomanie (per lo più d'amore) di "strambi e lunatici" a determinare il movimento ariostesco delle trame. Mauri ne mette in luce due istanze: "la seduzione è appannaggio delle madri, più o meno giovani e delle giovani spose [...] Sono loro a reggere le sorti delle famiglie, ad esercitare un matriarcato di fatto, mentre gli uomini appaiono come dei solitari votati alla loro missione" (Mari 2008, 228).

Possiamo aggiungere che si tratta di due spinte di senso geograficamente opposto: l'una centripeta, quella che tiene uniti i nuclei umani del paese di provincia grazie all'azione delle figure mediatrici e contenitrici (le madri) e insieme li incammina sulla strada diritta del progresso, che indirizza verso il centro cittadino, con le sue istituzioni, i luoghi decisionali, le ville dei notabili dove portare il proprio caso e chiedere raccomandazioni; l'altra è la spinta dispersiva e centrifuga, ed è quella del bighellonaggio, delle *vite al pascolo*, dell'erranza amorosa oscura e insieme naturale; gli attori di queste deviazioni sono quasi sempre gli adolescenti, presi da noia, ronzii e smanie per l'amore appena intravisto, che conducono verso le mura della città, dove ci sono le prostitute, oppure fuori di essa, verso mete oscure, inseguendo *un'imgo* indefinita, la su-

perficie senza spessore su cui si proiettano tutte le istanze desideranti; imago che dunque, ariostescamente, scappa e tutti sfuggono a tutti in questa trama dispersiva di amori, che sono qui passione di natura, naturalmente mostruosi, “meccanismo genitale bisessuato” (Celati 2008g, 102), monomania nel senso che è mania dell’amore in sé; e infatti sono ricorrenti le metafore tratte dall’etologia animale per designare il desiderio erotico – ciò ricorda i personaggi ariosteschi, che Celati descrive come dei “monomaniaci, che ispirano una forma di divertita simpatia o di riconoscimento familiare” (Celati 2016, 54). I percorsi solipsistici si spostano lungo la linea centrifuga, che è la stessa delle avventure e degli incontri, il *romance* e il picaresco; è una dispersione però che è soltanto controparte dell’altra spinta, quella contenitiva, ed entrambe sembrano agire per mantenere in vita la dialettica sociale. Un equilibrio di fughe e ritorni.

Siamo di fronte ad una forma ancora diversa del narrare, attinta non prima di avere ridisceso tutti gli statuti che sostanziano e stratificano *le finzioni occidentali* e aver trovato un movente primario, lo spazio dell’immaginazione che è indistinguibile dalla memoria. Tutto, ora, è narrato in un regime di mediazione affettiva, che investe le persone e i luoghi del mondo chiuso della piccola provincia. Questi luoghi, allora, sono molto distanti dagli spazi della disaffezione, i deserti dello straniamento post-paesaggistico di cui è pieno *Verso la foce* e che si allargano in tutte le precedenti raccolte; una sutura avviene qui, *l’appaesamento* nella propria vita, che ricolloca il narratore in uno stato edenico di familiarità coi luoghi narrati; forse in virtù della mediazione mnemonica o forse del loro provenire da un mondo, ormai svanito, dove la rete di connessioni che dirama da ogni individuo è quella materica, cittadina, locale, e le topografie sono solo quelle percorribili coi propri piedi. Come se al *categorico* della rappresentazione, forma astratta e divisiva del pensiero, si sostituisse finalmente *l’aneddotico*, la dimensione storica, cioè umana, del mondo.

Bibliografia

- Barthes, Roland. 2002 (1970). *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi.
- Belpoliti, Marco e Mario Barengni. 1998. *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*. Milano: Marcos y Marcos.
- Belpoliti, Marco, e Marco Sironi (a cura di). 2008. *Riga 28. Gianni Celati*. Milano: Marcos y Marcos.
- Calvino, Italo. 2008. “Da Buster Keaton a Peter Handke”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 175. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 1971. *Comiche*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1972. *Le avventure di Guizzardi*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1976. *La banda dei sospiri*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1978. *Lunario del paradiso*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1985. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1986 (1975). *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1987. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 1988 *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 2001. *Cinema naturale*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 2006. *Vite di pascolanti*. Roma: Nottetempo.
- Celati, Gianni. 2008a. *Avventure in Africa*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni. 2008b. “Memoria su certe letture”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 38-44. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2008c. “Il corpo comico nello spazio”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 106-13. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2008d. “Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo”. In *Riga 28*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 126-35. Milano: Marcos y Marcos.

- Celati, Gianni. 2008e. "Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio". In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 116-20. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2008f. *I costumi degli italiani vol. 1: Un eroe moderno*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2008g. *I costumi degli italiani vol. 2: Il benessere arriva in casa Pucci*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2008h. "Il narrare come attività pratica". In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi. Milano: Marcos y Marcos.
- Celati, Gianni. 2013. *Selve d'amore*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2016. *Studi d'affezione per amici e altri*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.
- Celati, Gianni. 2019. *Narrative in fuga*, a cura di Jean Talon. Macerata: Quodlibet, Compagnia Extra.
- Chierici, Anna Maria. 2011. *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*. Bologna: Archetipolibri.
- Cottafavi, Beppe e Maurizio Magri (a cura di). 1987. *Narratoti dell'invisibile. Simposio in onore di Italo Calvino*, Palazzo Ducale, 21-23 febbraio 1986. Modena: Mucchi.
- De Martino, Ernesto. 1973. *Il mondo magico*. Torino: Boringhieri.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2017. *Millepiani*, a cura di Paolo Vignola. Napoli-Salerno: Ortothes.
- Griaule, Marcel. 2008². *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemmel*, a cura di Barbara Fiore. Torino: Bollati Boringhieri.
- Guglielmi, Guido. 1998. *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*. Einaudi: Torino.
- Iacoli, Giulio. 2002. *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Luperini, Romano. 2006. "Il trauma e il caso. Appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia". In *L'autocoscienza del moderno*, 163-76. Napoli: Li-guori Editore.

Manganelli, Giorgio. 2008. “Frammenti del mondo fra incubi e ilarità”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 188-9. Milano: Marcos y Marcos.

Mauri, Paolo. 2008. “Celati, un mondo di strambi e di lunatici”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 228-30. Milano: Marcos y Marcos.

Melville, Herman. 2013. *Bartleby lo scrivano*. Tradotto da Gianni Celati. Milano: Sellerio.

Rizzante, Massimo. 2008. “Camminare nell’aperto incanto del sentito dire”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 304-9. Milano: Marcos y Marcos.

Scabia, Giuliano. 2008. “Un narratore delle pianure”. In *Riga* 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, 79-80. Milano: Marcos y Marcos.

Sercambi, Giovanni. 1974. *Il Novelliere*, a cura di Luciano Rossi. Roma: Salerno Editrice.

Sironi, Marco. 2004. *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*. Reggio Emilia: Diabasis.

Šklovskij, Viktor. 1968. “La struttura della novella e del romanzo”. In *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov e Gian Luigi Bravo, 205-229. Traduzioni di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati, Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada. Torino: Einaudi.

Walser, Robert. 1917. *Der Spaziergang (La passeggiata)*. Frauenfeld: Huber & Co.

Elisabetta Rea è dottoranda presso l’Università dell’Aquila. Dopo la laurea in Lettere moderne presso l’Università di Napoli Federico II, consegue il titolo magistrale in Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche all’Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura delle donne, l’ecologia letteraria e la novellistica.

Fabiana Russo
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

L'Autore si dilegua:
“morte dell'autore” e “libri latenti”

Abstract

The essay proposes, at first, a historical-critical reconstruction of the debate on authorship developed in the second half of the Twentieth century. The second part aims to apply Roland Barthes's concept of “death of the author” to the publishing category of “libri latent”, as Domenico Scarpa defines them, proposing a different philological approach to this category.

La questione dell'autorialità è stata centrale nel dibattito letterario e filosofico negli anni Sessanta del Novecento. Le teorie del New Criticism americano, che avevano messo in discussione il principio dell'intenzionalità dell'autore, gli studi sul linguaggio di Benveniste e l'idea della scrittura come spazio personale di Blanchot, conducono alla trattazione barthesiana del 1968, *La morte dell'autore*. In questo articolo indagherò preliminarmente lo stato dell'arte sull'autorialità dal punto di vista teorico attraverso la categoria di “libro latente” coniata da Domenico Scarpa. In prima battuta si passeranno in rassegna le varie tappe che hanno condotto all'ipotesi della “morte dell'autore”, basata sui processi deauthorializzanti del Novecento. Successivamente si procederà ad una definizione di “libro latente”, soffermandosi sul peculiare gradiente di autorialità di questa categoria editoriale. Infine si proporrà un'ipotesi possibile per le edizioni dei libri in stato di latenza.

1. *La "morte dell'autore"*

Chi parla nella novella *Sarrasine*? Chiede Barthes.

Non lo sapremo mai, per la semplice ragione che la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.

È stato senza dubbio sempre così: non appena un fatto è *raccontato*, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale – cioè, in ultima istanza, al di fuori di ogni funzione che non sia l'esercizio stesso del simbolo -, avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia. (Barthes 1988, 51)

Il legame testo-autore non è sempre stato imprescindibile ai fini della comprensione del testo. I manuali di letteratura prevedono la trattazione dei classici incorniciata dalla biografia del loro autore, innescando, alle soglie dell'approccio letterario, un automatico parallelismo tra quanto viene letto e le vicende della vita di chi lo ha scritto. Tuttavia, circoscrivendo il discorso sull'autorialità unicamente al campo letterario, risulta evidente che la funzione del raccontare è di molto anteriore all'idea che debba esserci *un individuo specifico* a narrare.

Scriva Foucault in *Che cos'è un autore?*:

Nella nostra civiltà non sono stati sempre gli stessi testi ad esigere un'attribuzione. Vi fu un tempo in cui quei testi che noi oggi chiamiamo "letterari" (narrazioni, racconti, epopee, tragedie, commedie) erano ricevuti, messi in circolazione, valorizzati senza che fosse posta la questione del loro autore; il loro anonimato non costituiva difficoltà; la loro antichità, vera o supposta, li garantiva a sufficienza. In compenso i testi che noi ora definiremmo scientifici, in quanto concernevano la cosmologia e il cielo, la medicina e le malattie, le scienze naturali o la geografia non erano accolti nel Medio Evo, e non costituivano valore di verità che alla condizione di essere segnati dal nome del loro autore. (Foucault 2004, 10)

Il "nome d'autore" non è sempre stato propedeutico alla canonizzazione del testo in una tradizione. Nel Medioevo i testi propriamente letterari non avevano bisogno di essere ricondotti ad un autore per essere accolti e/o letti dalla comunità dei lettori. In questa fase, corrispondente alla fase formativa del concetto di autorialità, emerge come, nel caso della letteratura in senso stretto, l'autore non era lo *scrivente*, ma colui che aveva forte consapevolezza letteraria nel gestire le regole metrico-versificatorie, in poesia, le competenze tecniche codificate

dai prontuari di scrittura, in generale. Su questo punto si innesta la differenza con le storie naturali, o testi di natura prescientifica, la cui attendibilità era in tutto dipendente dall'autore di riferimento (cfr. Varvaro 1999, 384-442).

La genesi dell'autorialità non poggia su un automatico riconoscimento opera-autore, ma il letterato, per definirsi tale, doveva essere riconosciuto da un pubblico di lettori selezionato: si pensi all'invito all'utilizzo del latino che Giovanni del Virgilio rivolge a Dante, unico mezzo per poter ambire alla laurea poetica. Infatti, anche l'opera di Dante, pur rispondendo al più autorevole dei "nomi d'autore", per essere riconosciuta dalla comunità scientifica del tempo, la quale era l'incaricata a codificare i "nomi d'autore", doveva – o meglio, avrebbe dovuto – rispondere ai canoni dettati da detta comunità.

Sarà necessario, al processo di affrancamento dell'autore dalla comunità scientifica per una successiva autodeterminazione da parte dello stesso, un cambio di paradigma.

L'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo o, per dirla più nobilmente, della "persona umana". È dunque logico che in Letteratura fosse il positivismo, summa e punto d'arrivo dell'ideologia capitalista, ad attribuire la massima importanza alla "persona" dell'autore. [...] l'immagine della letteratura diffusa nella cultura corrente è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia, gusti, passioni; nella maggior parte dei casi la critica consiste ancora nel dire che l'opera di Baudelaire è il fallimento dell'uomo Baudelaire, quella di Van Gogh la sua follia, quella di Čajkovskij il suo vizio; si cerca sempre la *spiegazione* dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta, come se, attraverso l'allegoria più o meno trasparente della finzione, fosse sempre, in ultima analisi, la voce di una sola e medesima persona, l'autore, a consegnarci le sue 'confidenze'. (Foucault 2004, 51-2)

Pur tenendo conto delle teorie di Zumthor, Frasca, Wyatt, che legano la figura autoriale alla nascita del diritto d'autore nel Settecento, riteniamo che il cartaceo (usando questo termine in maniera più che generica per indicare i supporti scrittori) sia stato il medium a cui si lega il concetto di autorialità. Fin quando la trasmissione orale è stata l'unico canale di propagazione *letteraria*, non è stata necessaria una figura autoriale, né una chiave di lettura del testo che esulasse dal testo stesso.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, alcuni autori antimoderni – per dirla con Compagnon (2017) – provano a minare le fondamenta dell'"impero

dell'Autore" (Foucault 2004, 52). Limitandoci agli esempi citati da Barthes stesso, questo il caso di Mallarmé, la cui opera è tutta tesa a spersonalizzare la scrittura, ed è il caso di Proust, il quale ha capovolto i termini dell'imitazione: non più l'opera come la vita, ma la vita come l'opera.

Quello che Barthes non crea, ma di certo formalizza è il mito della morte dell'autore. *La morte dell'autore* gravita intorno ad un centro di natura molto simile alle teorie linguistiche di Benveniste: l'autore è un concetto vuoto proprio come l'io linguistico, non ha referente psicologico, è solo una funzione scrittoria e/o della lettura. Proprio a questa teoria linguistica Barthes fa riferimento quando scrive:

Infine, al di fuori della letteratura in senso stretto (per la verità, sono distinzioni che sempre più vanno cadendo in disuso), la linguistica ha fornito alla distruzione dell'Autore un prezioso strumento analitico, rivelando come l'enunciazione nel suo insieme sia un procedimento vuoto, che funziona perfettamente senza che si renda necessario colmarlo con la persona degli interlocutori: dal punto di vista linguistico, l'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*: il linguaggio conosce un "soggetto", non una "persona", e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far "tenere" il linguaggio, cioè ad esaurirlo. (Ibid.: 53)

La morte dell'autore rappresenta un'estromissione della penna dal campo della volontà, la scrittura "non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine" (Ibid.: 54). Ciò comporta delle ripercussioni anche nel campo della critica: "una volta allontanato l'Autore, la pretesa di "decifrare" un testo diventa del tutto inutile" (Ibid.: 55), il critico diventa orfano di una teleologia metodologica: "trovato l'Autore, il testo è "spiegato", il critico ha vinto" (Ibid.), ma senza l'autore, il critico è perso nel limbo di una ricerca vana.

Ciò che resta in orbita intorno all'opera è lo scrittore, il non-più-autore, e il lettore, depositario di ogni possibile decodifica del testo. Il lettore rappresenta il punto di arrivo della scrittura, ed è un punto di arrivo impersonale: il testo scritto, indentificato come prodotto del linguaggio stesso, è spersonalizzato, e viene indirizzato alla figura indistinta del lettore, individuo privo di storia. Il lettore spersonalizzato funge da modello per la figura dello scrittore:

successore dell'Autore, lo "scrittore" non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pause:

la vita non fa mai altro che imitare il libro, e il libro stesso, a sua volta, non è altro che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota. (Ibid.)

L'orizzonte dello *scrittore automatico* si era già aperto tempo prima di Barthes, alle soglie del Novecento.

Dichiarati e messi in mostra come “ricette per l'arte”, i metodi aleatori e le regole arbitrarie prendono immediatamente un tono dissacratorio nei confronti di quella creazione che, apparentemente, essi dovrebbero difendere dall'eccesso di strategia dell'arte moderna. Si pensi alla famosa ricetta dadaista per fare una poesia:

Prendete un giornale.

Prendete un paio di forbici.

Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che desiderate dare alla vostra poesia.

Ritagliate l'articolo.

Ritagliate poi con cura ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacchetto.

Agitate dolcemente.

Tirate fuori i ritagli uno dopo l'altro.

Copiate scrupolosamente nell'ordine in cui li avete estratti.

La poesia vi rassomiglierà.

[...] il caso ridà all'arte quella regola che – come diceva Kant – l'arte non può trovare da se stessa. Le parole ritagliate dal giornale si sarebbero ordinate accidentalmente sulla pagina, senza che l'intenzionalità dell'autore, la sua strategia artistica, come pure la sua abilità tecnica, vi avessero incidenza alcuna. Come la natura, il caso dà all'arte una regola che non ha a fondamento alcun concetto di come l'opera debba essere, o di come debba essere raggiunta.

(Benedetti 1999, 174-5)

Nella prassi artistica dadaista, quindi, ciò che garantisce una parziale spersonalizzazione dell'autore è l'affidare al caso il procedimento di composizione. Questa strategia rende necessario sottolineare che si tratti di una spersonalizzazione parziale: lo scrittore ha bisogno di una strategia per affidarsi al caso, la *techné* gravita ancora nell'orbita dello *iudicium* autoriale. Su questa stessa traccia si inserisce la psicografia surrealista: una scrittura inconscia, non mediata dal filtro della coscienza autoriale. Il pre-barthesiano permette ancora a quella che Foucault chiama la “funzione-autore” di emergere:

un nome d'autore non è semplicemente un elemento in un discorso (che potrebbe essere soggetto o complemento, il quale può essere sostituito da un pronome ecc.); esso svolge in rapporto ai discorsi un certo ruolo: stabilisce una funzione classificatoria; un

tale nome permette di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri. [...] La funzione-autore è quindi caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società. [...] Ma la funzione-autore non è, in realtà, una pura e semplice ricostruzione che vien fatta di seconda mano a partire da un testo dato come un materiale inerte. Il testo porta sempre in se stesso un certo numero di segni che rinviano all'autore. (Foucault 2004, 8-13)

È evidente che la rappresentazione dell'inconscio, del sostrato primitivo e irrazionale dell'uomo non si adatti all'immagine dello scrittore data da Barthes ("lo 'scrittore' non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni", Barthes 1988, 55), in quanto la scrittura automatica altro non è che l'espressione più profonda dell'io scrivente – non a caso usata come strumento psicanalitico.

Anche negli anni più prossimi al manifesto funebre di Barthes, spiega Carla Benedetti nel suo *L'ombra lunga dell'autore*,

si nota una sorta di maggiore serietà, o anche di 'ingenuità di ritorno'. Il vincolo arbitrario cessa di essere teatrale ed esibito e la guerra all'autore per lo più lascia da parte l'ostentazione e la dissacrazione per diventare una vera e propria *tattica di de-soggettivazione*. (Benedetti 1999, 179-80)

Benedetti riporta l'esempio dei Sillabari di Parise, una raccolta di racconti ordinati seguendo il vincolo arbitrario dell'ordine alfabetico. Si presenta un doppio versante: se un ordinamento casuale avrebbe potuto trasmettere al lettore l'idea di una volontà compositiva dell'autore, il vincolo alfabetico ne garantisce l'arbitrarietà. Resta tuttavia rilevante la soggettività nella scelta del criterio ordinante. L'ordinamento parisiense rientra in quelle che Celati ha definito "poetiche della grazia", che arginano la funzione-autore mediante l'impiego di meccanismi involontari, senza utilizzare regole arbitrarie in senso stretto. Quello delle *contrainte*, di vincoli e regole arbitrarie, invece, è il metodo adottato dalla lunga tradizione che dal Dadaismo arriva all'OuLiPo e alla poesia degli anni Ottanta.

Si ha scrittura vincolata quando l'artista si impone programmaticamente un vincolo che limita il suo margine di scelta. Così, vincolato dai "reperti" casuali e dall'ordine altrettanto aleatorio con cui li avrà estratti dal sacco, il nostro scrittore non sarà del tutto libero di scegliere né i personaggi del racconto né la trama, perché saranno gli oggetti trovati a

imporglieli in gran parte per poter stare assieme plausibilmente in una storia. [...] Il caso quindi, che di per sé è apertissimo, quando viene assunto a metodo compositivo limita il margine di scelta dell'artista. Ma lo stesso effetto di limitazione lo avremmo anche se al posto del caso mettessimo una regola arbitraria, priva di finalità artistica intrinseca, come ad esempio: scrivere un racconto in cui non compaia mai una determinata lettera o gruppo di lettere dell'alfabeto. (Ibid.: 166)

Quest'ultimo vincolo è stato utilizzato, ad esempio, da Georges Perec (o Gorgs Prc) ne *La scomparsa* e nel libretto di poesie *Ulcerazioni*. Nel primo caso si tratta di un romanzo giallo in cui la lettera e non compare in nessuna delle più di trecento pagine che lo compongono; nel secondo parliamo di onzina eterogrammatica (onzina fa riferimento alle undici lettere che compongono il titolo *Ulcérations*, le più utilizzate della lingua francese e impiegate da Perec per comporre 399 anagrammi, disposti poi in maniera tale da creare versi di senso compiuto; l'eterogramma è una parola contenente solo lettere diverse tra loro). Questi esperimenti lipogrammatici dimostrano come l'interesse dell'OuLiPo poggiasse sullo studio dei meccanismi di funzionamento del linguaggio come dispositivo generativo. La scrittura vincolata abbandona i procedimenti casuali del Dadaismo, ma agisce da *contrainte* per lo scrittore. Carla Benedetti utilizza l'espressione "*un vincolo purché sia*" (Ibid.) per spiegare come il vincolo lipogrammatico – mantenendoci sull'esempio precedente – serva a sottrarre decisionalità all'autore, inserendolo in un universo di scelte parzialmente obbligate. Molto più sulla scia dadaista sono le scelte operate da William Burroughs nei romanzi *Il pasto nudo* e *La morbida macchina*. Burroughs ritagliando pezzi di testi diversi tra loro (giornali, libri, suoi propri brani) li assembla senza alcuna sistematicità, garantendo in questo modo un effetto allucinogeno stranianti (tecnica del *cut-up*).

I procedimenti di de-autorializzazione novecenteschi vanno ad agire sulla libertà di scelta artistica, le scelte significative, spie vere di autorialità. "*Solo facendosi costringere* da qualcosa che gli impone mosse obbligate ma indipendenti dalla sua intenzione, l'artista può davvero dirsi guidato dal caso. Di qui la tendenza dei procedimenti aleatori a farsi vere e proprie regole – purché ovviamente arbitrarie, cioè prive di strategia artistica salvo quella di far fuori ogni strategia artistica" (Ibid.: 168). Per dirla diversamente: per questa linea della letteratura novecentesca l'autorialità risiede unicamente nella scelta dei limiti da porre alla propria stessa autorialità.

L'OuLiPo si dedica particolarmente alla "matematizzazione del caso" (Ibid.), ricorrendo a vincoli molto simili al lipogramma come nel caso del "vincolo del prigioniero", in cui è possibile utilizzare nel testo solo lettere prive di gambette, alte o basse che siano (ad esempio: b, g, j, p...). Simile è anche il caso della "palla di neve", una poesia composta di versi di una sola parola in cui ogni parola successiva è più lunga di una lettera rispetto alla precedente. Qui è ancora visibile un certo grado di libertà dello scrittore nello scegliere le parole da utilizzare, seppur nel meccanismo compositivo preimpostato. Diverso il caso della sostituzione "S+n" in cui ogni sostantivo di un testo che compare in una determinata posizione viene spostato di n posti in avanti. Appare evidente come queste *contraintes* rientrino nella stessa sfera normativa delle regole metrico-versificatorie di componimenti codificati come sonetti, sestine, eccetera.

In quest'età di formazione il rispetto delle regole codificate andava accompagnato dall'evidenza dell'intenzionalità dello scrivente. Paradossale come questi due requisiti corrispondano a distanza di secoli alla nascita e poi alla morte dell'autore.

Dove risiedeva e dove risiede l'intenzionalità autoriale? Nella costruzione dell'opera nella sua totalità prima, nella costruzione di una macchina compositiva automatica poi. Un cambiamento di rotta a chiasmo è avvenuto tra XVII e XVIII secolo, quando i testi scientifici svilupparono una propria autonomia, le teorie bastarono a se stesse e non necessitarono più di un nome d'autore che le sostenesse: perdita della funzione-autore. La letteratura invece ha bisogno che un testo sia ricondotto sempre a un nome d'autore: "ad ogni testo di poesia o di invenzione si domanderà da dove viene, chi l'ha scritto, in quale data, in quali circostanze o a partire da quale oggetto" (Foucault 2004, 10). Il Novecento rappresenta un tentativo di ritorno alle origini, costringendo suo malgrado l'autore a portarsi dietro il carico dell'autonomia acquisita nei secoli: i vincoli compositivi medievali venivano prelevati da una tradizione codificata, le *contraintes* novecentesche vengono stabilite dagli stessi artisti, sono totalmente arbitrarie. Così facendo lo scrittore del Novecento proverebbe ad uscire dal sistema letterario della modernità, quantomeno ad indebolire l'idea che la scelta delle forme vada ricondotta al sostrato biografico dell'autore empirico.

Quella che finora è stata riassunta con la formula "morte dell'autore" sembra invece la manifestazione persistente di un autore ipertrofico sul pia-

no progettuale. “Le forme metriche chiuse e i generi poetici molto costrittivi adottati in un sistema artistico che invece concede al poeta la massima libertà formale, rispondono a un bisogno di vincoli; il quale talvolta viene persino rivestito di un valore etico, sotto l’apparenza di un “bisogno di disciplina” (Benedetti 1999, 181). Questo bisogno di disciplina Benedetti lo esemplifica con la poesia degli anni Ottanta di Gabriele Frasca. I vincoli compositivi sono rappresentati non solo dagli schemi metrici, ma anche da fitti dispositivi ritmici e rimici (spesso messi anche in evidenza dal titolo dei componimenti, vedi ad esempio 3 o *Trismi*). Come quelli precedentemente attraversati, questi vincoli non appartengono (o almeno non tutti) alla tradizione: Frasca è “un poeta che sembra fare di tutto per limitare la propria discrezionalità espressiva, scegliendo liberamente di farsi imprigionare da vincoli ferrei e cogenti” (Ibid.: 186).

Ci si potrebbe chiedere, del resto, perché Barthes annunci la morte dell’autore in un periodo di forte sviluppo dell’autorialità come il Novecento. Esempi come l’OuLiPo restano marginali a fronte di un panorama letterario egemone.

Il pensiero della morte dell’autore è in realtà un *wishful thinking*: è l’auspicio di una morte, espresso nella formula anticipante di una ratifica. [...] Il mito della morte dell’autore va dunque letto innanzitutto come una delle tante spie del forte investimento sull’autore strategico, del suo essere il “male” dell’epoca, o per lo meno vissuto come tale da scrittori e teorici. Il mito della morte dell’autore è euforico. Ma in realtà, come capita ai miti, anche questo costituisce una sorta di pratica magica volta a scongiurare un pericolo, o a rimuovere una fonte di ansia. (Ibid.: 56)

2. *Variazioni prospettiche*

Più che una scomparsa è un cambiamento di prospettiva. L’autore non è auto-determinato, ma definito dallo sguardo del lettore.

Questo cambio di rotta va inquadrato in anni di grande fermento intorno alla questione della morte del soggetto linguistico e psicologico. Lo scenario post-saussuriano ospita il dibattito sul soggetto. Gli strutturalisti sottolineano una doppia condizione del soggetto: è morto quando possiamo pensare ad una lingua, come il latino o il greco antico, con nessun parlante vivo al suo attivo, ma comunque ancora circolante tramite i testi; è vivo in relazione alla parola, che non può prescindere da un soggetto che la pronunci. Sul piano psicologi-

co, Lacan mette in rilievo come la funzione della parola sia dialettica, in quanto fondata sul riconoscimento del ricevente. Lacan parla di "sovversione" del soggetto: il soggetto, come la parola, è sovvertito dal significante. In precedenza, il soggetto era creatore di senso, ora il soggetto, rappresentato da un significante, è creato. Il problema della creazione si sposta verso il significante, dandogli il posto di creatore del soggetto (non è più l'autore che dà senso all'opera; i termini sono invertiti).

A seconda delle teorie in cui viene inglobato, il mito porta in primo piano, in opposizione all'autore, ora il linguaggio, ora la scrittura, ora la lettura e, in ogni caso, il testo e i testi. All'*opera* – nozione che implica pur sempre un autore, in quanto creata da qualcuno – si sostituisce il *testo*: un tessuto connettivo, senza organi né muscoli, senza centri nervosi superiori. (Ibid.: 14)

Il testo si spersonalizza, si deauthorializza e il determinante del senso diventa il ricevente, il lettore. La conclusione del saggio di Barthes gioca proprio su questo punto: la coesione testuale, l'attribuzione di senso e linearità non è più garantita dall'autore, bensì da chi legge. Come nel discorso lacaniano, anche qui si sono invertiti gli addendi, in quanto

l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima non può più essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel qualcuno che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costruito. [...] per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore. (Barthes 1988, 56)

La morte dell'autore sta quindi a significare non una sua totale scomparsa, ma un'alienazione rispetto alla sua opera imputabile all'immagine che il lettore gliene restituisce. La figura dell'autore non è più delineata dalle costruzioni, più o meno sincere, che lui stesso progetta a livello intra- ed extra testuale, ma da quanto di questo quadro il lettore recepisce e restituisce di rimando. Il mito della morte riguarda la figura dell'autore non in quanto tale, ma in quanto costruttore della propria identità. Tutto ciò che egli è, è un guscio vuoto riempito dalle percezioni del ricevente. "Così un'idea di letteratura che cancella l'autore a vantaggio dei testi e del lettore, cioè una letteratura senza opera né creazione, riceve in sorte un autore-immagine" (Benedetti 1999, 61), immagine fin troppo salda, poco sfumata, frutto di un'etichetta e causa del-

lo straniamento mortale dell'autore. Lo scrivente, umano e mutabile (e in quanto tale portatore di una propria immagine personale, desideroso di tramandare quella stessa immagine) può non riconoscersi in questo prodotto unitario, ingabbiante, farsesco, prodotto di sovracostruzioni esterne. Ogni testo viene così considerato la somma delle decisioni prese da un autore che, proprio per le scelte fatte è desumibile in quanto figura autoriale, e quindi identificabile. Questo il concetto alla base di quello che Booth chiama "autore implicito" (in inglese: *implied author*: implicato, non implicito come è stato poi tradotto in italiano) secondo cui la lettura di un testo crea una determinata immagine d'autore nella nostra mente.

Cambia di segno il ruolo della scrittura: da eternante ad omicida. Tuttavia, un certo legame con la morte la letteratura l'ha sempre intrattenuto: come dice Foucault in apertura del suo saggio, il tema del racconto per sconfiggere la morte è ben saldo nella tradizione letteraria: in maniera molto esplicita ne *Le mille e una notte*, in cui il racconto allontana, rimandandolo, il giorno della morte; e, nel panorama italiano, anche il *Decameron* contrappone la vita-narrazione alla morte-realtà circostante.

A questo tema del racconto o della scrittura fatti per scongiurare la morte, la nostra cultura ha fatto subire una metamorfosi; ormai la scrittura è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore. (Foucault 2004, 4)

Tuttavia, spiega oltre il filosofo, non è sufficiente appurare la morte dell'autore e concentrarsi unicamente sullo studio dell'opera, essendo questo un concetto altrettanto problematico.

Si consideri il caso paradossale di *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte*. Borges immagina un autore – questa volta nel Novecento – strenuamente impegnato a scrivere il testo di Cervantes. Inizialmente prova a calare se stesso nei panni dell'autore spagnolo, apprendendo la lingua del suo tempo, dimenticando i secoli di storia che li separano. Operazione impossibile. Riesce a scrivere il *Don Chisciotte* come uomo del suo tempo ed il risultato è sorprendente:

È una rivelazione confrontare il Don Chisciotte di Menard con quello di Cervantes. Questi, per esempio, scrisse (Don Chisciotte, prima parte, capitolo nono):

"... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire".

Redatta nel XVII secolo, redatta dal "genio profano" Cervantes, quell'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, invece, scrive:

"... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire".

La storia, madre della verità; l'idea è stupefacente. Menard, contemporaneo di William James, non definisce la storia come un'indagine della realtà, ma come la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che è avvenuto; è ciò che riteniamo che sia avvenuto. Le clausole finali – esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire – sono sfacciatamente pragmatiche.

È anche nitido il contrasto tra i due stili. Lo stile arcaizzante di Menard – in fin dei conti straniero – soffre di una certa affettazione. Non così quello del precursore, che impiega con disinvoltura lo spagnolo corrente della sua epoca. (Borges 2014)

Questo paradosso letterario permette una riflessione sul concetto di opera: un testo decontestualizzato e ricontestualizzato assume toni diversi, significati diversi. Persino un testo come il *Chisciotte* di Menard (che, lo ricordiamo, non esiste) è portatore di un bagaglio autoriale – e qui il paradosso – di un autore inesistente.

Cosa si deve intendere dunque con opera? Si deve riconoscere come opera tutto quello che porta il nome d'autore? O meglio, si deve estendere il nome d'autore a tutto quanto scritto dal singolo e quindi inglobarlo nel concetto di opera? Per Foucault l'essere stati posti sotto uno stesso nome d'autore genera un rapporto di filiazione o comunque di omogeneità tra i testi. Considerando autori irrequieti come Pasolini, cosa determina questa omogeneità? L'attribuzione dell'intero corpus scritto ad un medesimo autore? Risponderebbe negativamente San Girolamo, che nel *De viris illustribus* espone i criteri secondo cui canonizzare l'opera di un autore: escludere quei testi considerati meno pregevoli o quelli che entrano in contraddizione con la poetica generale dell'autore; escludere i testi che presentano uno stile differente. Questa sineddoche editoriale rappresenterebbe la costruzione di un'immagine d'autore e di un *corpus* di opere che non esiste/non può esistere.

Supponiamo invece che si abbia a che fare con un autore: tutto ciò che egli ha scritto o detto, tutto ciò che egli ha lasciato, fa parte della sua opera? Il problema è insieme teorico e tecnico. Quando si intraprende la pubblicazione, diciamo, delle opere di Nietzsche

dove bisogna fermarsi? Ovviamente bisogna pubblicare tutto, ma cosa significa questo “tutto”? Tutto ciò che è stato pubblicato da Nietzsche stesso, certamente. Gli abbozzi delle sue opere? Senz’altro. I progetti di aforismi? Sì. Anche i ripensamenti, gli appunti in fondo ai taccuini? Sì. Ma quando, dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo un riferimento, l’indicazione di un appuntamento o di un indirizzo, oppure il conto della lavandaia: è un’opera o non è un’opera? E perché no? E avanti così all’infinito. Fra i milioni di tracce lasciate da una persona dopo la sua morte, come definire un’opera? La teoria dell’opera non esiste, e coloro che ingenuamente intraprendono la pubblicazione delle opere non posseggono una simile teoria, il che paralizza ben presto il loro lavoro empirico. (Foucault 2004, 5)

Con la messa in crisi dell’autore, e di conseguenza della sua Opera, si entra nello statuto filologico-editoriale.

3. *L’autore secondo*

I tentativi deauthorializzanti del Novecento agiscono non solo sulla definizione ontologica dell’autore, ma anche su aspetti più pragmatici: forti ricadute si hanno sugli altri soggetti del mondo librario (lettore, curatore, editor, ecc.), i quali finiscono per intervenire in tutte le fasi evolutive di un’opera, sostituendosi al fantasma dell’autore, spinti da un non sempre inconscio spirito di compensazione. L’impatto di questi agenti può essere più o meno incisivo, operare a priori o a posteriori, in vita o in morte dell’autore. Occorre dunque delineare brevemente le diverse figure.

Il lettore. Ogni lettore crea nella propria mente un’immagine dell’autore, desumendola da elementi intra- ed extratestuali; i lettori specialistici, i critici, possono far risuonare la propria immagine dell’autore sulla comunità scientifica e condizionarne la percezione.

L’editor. Collabora con l’autore per la messa a punto del testo e ne guida il confezionamento finale.

L’editore. Una figura che fa da ponte tra il lavoro in vita e quello postumo, il cui sguardo è rivolto al pubblico al fine di consegnargli l’autore che più desidera – rischiando di piegare le scelte editoriali unicamente alle leggi del mercato. Ovviamente i condizionamenti di marketing restano attivi anche in caso di pubblicazioni postume, anzi, spesso la costruzione dell’autore da offrire al pubblico rischia di diventare eccessivamente invasiva.

Il curatore. Scomparso l'autore, subentra il curatore, impegnato nella cura-tela di opere edite e inedite, apportando spesso modifiche di forma e struttura, la sua figura può essere sovrapposta o accompagnata da quella del filologo, tanto *author-oriented* quanto l'editore può essere *reader-oriented*.

Paul Valéry aveva un'idea del libro come di una cosa con una propria personalità, espressione di una forte visione autoriale. L'autore maturerebbe dentro di sé il libro nella sua forma compiuta, rendendo più complesso il compito dell'editore. Ci sono però casi in cui la volontà autoriale non è predominante, e non per la messa in crisi della figura dell'autore, ma perché l'editore si muove in quella che Paolo Albani chiama *pseudobiblia*. Per pseudobiblia si intendono quei libri che "non ci sono", ovvero libri solo immaginati, ma mai scritti, incompiuti, annunciati, ma non pubblicati, ecc. "Si pubblicano, non di rado, libri di autori che ignorano di averli scritti. Dispacci dall'aldilà, architetture possibili, assemblaggi inattesi, questi testi firmati da scrittori assenti chiedono di raccontare, insieme alle storie che contengono, l'avventura della loro stessa genesi" (Bricchi 2018, 15).

Incaricati della ricostruzione della loro storia interna ed esterna, citando il titolo del volume Bulzoni a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, sono *Editori e filologi*.

Da questo punto di vista non si può non riconoscere che il "canone" del Novecento si fonda sulla tradizione testuale delle sue opere e che il ruolo del "curatore" non è solo quello di esecutore testamentario che si sostituisce all'autore scomparso (a cui rimanda il concetto, decisamente luttuoso, dell'"ultima volontà dell'autore"), ma quello di un ulteriore soggetto responsabile dell'opera (intesa come prodotto editoriale finale), che deve assumersi, con coscienza e rigore, tale responsabilità. (Italia 2020, 87)

Le scelte operate dal curatore influiscono sulla costruzione dell'immagine autoriale, se non per la comunità scientifica nella sua totalità, almeno per il pubblico di lettori che – in maniera non dispregiativa – potremmo definire profani.

Che ne è dell'autore? Per rispondere alla domanda, o per complicarla ulteriormente, si rifletta brevemente su un caso noto e peculiare della storia editoriale: Raymond Carver.

3. *Il caso Carver*

Chi era Raymond Carver, l'autore, non l'uomo? Sarebbe forse più semplice rispondere ad una domanda circa la natura profonda di Carver che ricostruirlo come autore. Ottiene fama e successo editoriale pubblicando libri che non scriveva, o almeno non da solo. All'uscita del suo primo libro nel 1981, *What We Talk About When We Talk About Love*, viene riconosciuto come scrittore in grado toccare l'anima profonda delle cose riducendo la narrazione all'essenziale, viene stigmatizzato come un grande autore minimalista. Guardando in controluce i libri editi con i testi inviati al suo editor Gordon Lish (oggi consultabili grazie al lavoro svolto dalla Lilly Library dell'Indiana University) emerge l'ombra di un Carver se non massimalista, di certo non aderente al volto più commercialmente noto del minimalismo americano.

Lish aveva l'abitudine di cassare lunghe porzioni dei racconti che gli venivano inviati, riducendone il corpo finanche del 70%. “La pulizia della sua prosa risponde a un bisogno assai più profondo di quello di una narrativa “bella ed efficace”: come un colibrì, Carver non può permettersi alcuna pesantezza nelle parole” (Giordano 2014, xii). Scrive Paolo Giordano nella sua introduzione (*Pescare, bere, litigare e ballare*) a *Principianti*:

Lish ha dunque abusato del suo potere e di un contratto strangolatorio che gli dava pieno diritto sulle pagine di Carver. Ha violato il più importante fra i codici impliciti del rapporto che lega ogni scrittore al suo editor: non ha concesso al suo assistito il libero arbitrio, del quale ogni autore dovrebbe restare padrone fino all'ultimo. Perché dopo innumerevoli moniti, dopo le sfuriate e le minacce, e pure con la prospettiva di compiere un errore infausto per la propria carriera, un artista deve avere ancora la possibilità di avventurarsi laddove l'istinto lo costringe. Il cuore si stringe nel leggere come Carver implorava Lish, in una lettera scritta al mattino presto dopo una notte di fantasmi, di rispettare la forma originale dei racconti: “Adesso ho una gran paura, una paura da morire, lo sento, che se il libro fosse pubblicato nella sua attuale forma revisionata, non riuscirei più a scrivere un altro racconto, Dio non voglia. [...] Ti prego, non rendermi la situazione ancora più difficile, perché ci vuole poco prima che io vada in pezzi per la consapevolezza di averti contrariato e deluso. Dio onnipotente, Gordon” (8 luglio 1980). (Ibid.: vii)

Carver--28

"I could eat something myself," Laura said. "I just realized I'm ~~hungry~~ ^{starved}. What is there ^{something to nibble on?} ~~to munch on?~~"

"I'll put out some cheese and crackers," Terri said. ^{But} ~~she~~ ^{Terri} just sat there. ^{She didn't get up to get anything.}

Herb finished his drink. ~~Then he got slowly up from the table and said, "Excuse me. I'll go shower." He left the kitchen and walked slowly down the hall to the bathroom. He shut the door behind him.~~ ^{9 "Gin's gone," Herb said.}

~~"I'm worried about Herb," Terri said. She shook her head. "Sometimes I worry more than other times, but lately I'm really worried." She stared at her glass. She didn't make any move for cheese and crackers. I decided to get up and look in the refrigerator. When Laura says she's hungry, I know she needs to eat. "Help yourself to whatever you can find, Nick. Bring out anything that looks good. Cheese in there, and a salami stick, I think. Crackers in that cupboard over the stove. I forgot. We'll have a snack. I'm not hungry myself, but you guys must be starving. I don't have an appetite any more. What was I saying?" She closed her eyes and opened them. "I don't think we've told you this, maybe we have, I can't remember, but Herb was very suicidal after his first marriage broke up and his wife moved to Denver with the kids. He went to a psychiatrist for a long while, for months. Sometimes he says he thinks he should still be going." She picked up the empty bottle and turned it upside down over her glass. I was cutting some salami on the counter as carefully as I could. "Dead soldier," Terri said. Then she said, "Lately he's been talking about suicide again.~~

^{9 I could hear my heart beating. As a matter of fact, I could hear everyone's heart. It was awful, the human noise we sat there making, not a one of us moving even when the room went totally dark. (Carol: stay ends here)}

Figura 1. La fine del racconto "Principianti" nella revisione di Gordon Lish in Raymond Carver, Principianti, Einaudi, Torino, 2014, p. 276.

Leggere *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* e *Principianti* significa leggere due autori diversi. Quale dei due libri è quello “giusto” per indagare Carver? Forse entrambi, forse non ha nemmeno senso chiederselo; un libro è il frutto non solo della mano che lo scrive, ma anche del processo stratificatorio delle revisioni.

Resta a mezz'aria una domanda: se non abbia senso leggere quello che Carver avrebbe voluto far leggere al suo pubblico e non quello che Lish ne ha ricavato per far sì che fosse un successo presso un pubblico vasto e, soprattutto, un pubblico pagante. Quando l'editor (lo stesso discorso è valido per il curatore) è troppo invadente, il prodotto finale rischia di somigliargli più di quanto somigli all'autore. Lish lo ha migliorato e snaturato, creando un nodo gordiano intorno al dilemma su chi sia Carver-autore.

Emblematici sono due momenti del suo periodo di costruzione: nel 1969 Carver ebbe bisogno di una fotografia per un'antologia di racconti. Lish gli procurò una delle sue camicie, lo fotografò con la sua Polaroid, intorno al suo tavolo da pranzo. Banale prova di come, fin dai primi tempi, Lish lavorasse anche materialmente come co-creatore dell'immagine letteraria di Carver: l'autore non solo posa per il suo editore, ma lo fa mettendo in scena un tipo di autorialità maschile vivido nella mente di Lish, quello di John Gardner – autore per cui dividevano una grande ammirazione –, ma lo fa indossando propriamente gli abiti del suo editore.

Nel luglio del '71 Lish scrisse una lettera di raccomandazione per il posto di insegnante di poesia cui Carver ambiva presso l'Università di Santa Cruz. Dalla lettera emerge l'immagine autoriale che Lish avrebbe voluto presentare al mondo:

Lish scrisse “la maggior parte delle poesie e delle storie di Ray sono scarse, austere, solenni” e di seguito:

Ma la mia idea è che Ray sia per indole innanzitutto un poeta. Apprezza la cosa ben fatta, le ellissi e una forma incisiva di inizio e fine. È davvero un intagliatore, nozione onomatologica premeditata. Ritengo quindi che i risultati più ambiziosi di Ray saranno nella poesia – e poiché la sua preoccupazione per la sua arte è così intensa, ci sono tutte le ragioni per supporre che sarà un insegnante molto valido e stimolante per coloro che si impegnano allo stesso modo. (Groenland 2019, 41-2, trad. mia)

In questi primi anni, Lish non fu solo un amico con cui Carver potesse confrontarsi, ma si comportò con lui da vero e proprio agente.

Nell'estate del 1970 emerge la natura coercitiva di Lish. Carver gli invia un racconto, *The Neighbors*, per cui Lish esprime diverse perplessità, a partire dal titolo. Edita il testo per ben due volte – le varie redazioni sono oggi consultabili presso la Lilly Library, in Indiana – modificando l'atmosfera e il tono del racconto. I dialoghi vengono nettamente ridotti, così come i momenti esplicativi, contribuendo a creare un clima di tensione, di ambiguità, in linea con quando Lish era solito dire ai suoi alunni: ““always strive for the uncanny” e che “the reader loves the enigmatic, because the enigmatic becomes numinous”” (Ibid.: 44). La prima bozza di Carver esplicita sin dai paragrafi iniziali il problema della storia, il vuoto della vita di coppia, l'incomunicabilità e l'insoddisfazione, ed è proprio su questo che Lish inizia ad agire: l'incomunicabilità si trasforma in non detto.

Riportiamo di seguito un esempio del lavoro di editing su questo racconto:

They talked about it sometimes. ~~They felt there was this void in their lives, and they didn't know how to fill it.,~~ **mostly in connection with the** ~~When they compared their lives to those of their neighbours, Harriet and Jim Stone., they experienced vague, almost resentful feelings of envy that they wisely never discussed. For it~~ **It** ~~seemed to them~~ **the Millers** that the Stones lived a ~~much~~ fuller and brighter life, one ~~very~~ different from their own (ibid.)

L'immagine drammatica presentata da Carver in apertura viene rielaborata da Lish con un senso di diabolica ironia; elimina i riferimenti spazio-temporali del racconto, i riferimenti alla vita lavorativa, quasi ogni ancoraggio al reale di questi due individui, che diventano figure anonime sospese in un non-tempo, caratterizzate unicamente dalla loro relazione in declino. Già a quest'altezza dalla corrispondenza Lish-Carver emergono gli elementi di insoddisfazione dell'autore, di non identificazione nel proprio lavoro, che porteranno questo rapporto al collasso.

Utile alla riflessione è quanto scrive Paola Italia:

Affidare l'autorità del “testo base” al manoscritto o al dattiloscritto piuttosto che alla stampa porterebbe inevitabilmente a dover mettere in atto, a ogni nuova edizione, un “processo alle intenzioni” per misurare il grado di coinvolgimento dell'autore nel processo correttivo innescato dall'intervento esterno. Non bisogna dimenticare, inoltre, che compito del curatore è anche quello di restituire la dimensione storica del testo, l'immagine che di esso hanno avuto i lettori e che ha eventualmente creato dopo di sé una tradizione (linguistica, stilistica, ecc.). (Italia 2020, 102)

Tornando alla domanda di Foucault: “Che cos’è un’opera?, che cos’è questa strana unità alla quale diamo il nome di opera?” (Foucault 2004, 4-5) potremmo dire che comprende il libro nella sua diacronia, tutte le sue fasi redazionali, e non esclude l’inedito.

Come per il caso Carver ci si è chiesti quale sia l’edizione da tenere in considerazione, potrebbe sorgere l’interrogativo – come del resto se lo pone Foucault – sulla legittimità di una pubblicazione inedita. Passi il beneplacito che pubblicare anche i testi non editi dall’autore in persona è utile ai fini della conoscenza dell’autore stesso. C’è un terzo caso di cui occuparci.

4. *Il libro latente*

“Ogni scrittore ha un libro da qualche parte se soltanto si dà la pena di cercarlo”: lo suggerì a Borges, verso la metà di quegli anni cinquanta del secolo scorso, un amico; e Borges, che gli diede retta, ricavò dalle proprie carte un libro nuovo [...] Ciò che quella volta capitò a Borges si può ripetere – anzi, si è positivamente ripetuto – per la massima parte degli scrittori del passato e del presente. La differenza è che, in parecchi casi, è stato qualcun altro a condurre la ricerca tra le loro carte sparpagiate o trascurate o inedite. Questo qualcuno, questo artefice numero due capace di *vedere* libri che ancora non esistono, è il curatore o editor. L’editor inventivo è quel quasi-autore, è quell’autore in seconda che trova i libri latenti e li trasforma in invenzioni editoriali: che li trova nel senso ordinario e in quello poetico del verbo, perché un “libro latente” è, in base all’etimologia, un libro nascosto: un libro da scovare e da portare alla luce (e ai lettori che lo aspettano anche quando non sanno di aspettarlo); un libro possibile che, grazie a un lavoro di attenzione e immaginazione si può estrarre dal disordine di un’opera. (Scarpa 2018a, 8-9)

Si propone al curatore un lavoro potenzialmente infinito perché non delimitabile: scovare libri possibili. Possibili perché non ancora scritti. Mancando spesso di intenzionalità, questi libri sono in linea teorica possibili in infinite combinazioni. Il curatore come ponte tra la potenza e l’atto di un libro, capace di rendere la possibilità un prodotto. Il risultato finale è “un libro la cui stessa struttura, il cui stesso indice, costituirà un discorso critico implicito – cioè, latente a sua volta – sullo scrittore, sul genere letterario, sul movimento artistico di cui offre un’immagine inconsueta” (Ibid.: 10).

Necessario, in primo luogo, è provare a definire di che tipo sia questa “immagine inconsueta” dell’autore. Tale definizione sta ad indicare che questi testi sono frutto di una forzata presenza autoriale: il curatore si presenta come ven-

triloquo della carcassa inanimata dell'autore. Si tratta di un processo straniante essendo che il più grande conoscitore di un autore non sarà mai sostituibile allo stesso; la totale sovrapposizione di pensieri risulterebbe comunque peculiare, figlia del suo tempo: la figura autoriale dei libri latenti non è altro che il *Don Chisciotte* di Pierre Menard dell'editoria.

Definiamo ora cosa si intende per libro latente. Mariarosa Bricchi tratteggia il profilo di libro latente in negativo (*Libri involontari* nel volume *L'invenzione editoriale*): i libri latenti non sono raccolte in quanto non hanno ambizione di completezza filologica per la loro intrinseca natura; la ricerca filologica è ostacolata da una volontà parziale, spesso addirittura assente, dell'autore. Tuttavia, la voce autoriale deve essere forte, al punto da ingannare il lettore sulla possibilità di tale libro di nascere e di nascere in quella particolare forma. Ci troviamo in una zona-cantiere sempre aperta. Si tratta di testi la cui natura è intrinsecamente duplice: duplice il tempo di composizione, perché accompagnato da quello di assemblaggio, duplice l'autore, perché imprescindibile dal curatore. Tendenzialmente iperboliche per far emergere la personalità dell'autore.

La casistica è pressoché infinita. Si consideri il caso Kafka: un Kafka romanziere in vita non esiste se non come figura latente. Il romanziere in morte non esiste senza il suo esecutore letterario Max Brod.

Brod interviene sull'organizzazione dei capitoli, e sulla compagine linguistica della pagina; decide quali episodi includere e quali escludere; uniforma punteggiatura e strutture sintattiche al tedesco standard. Creati i libri, Brod, crea lo scrittore. Con parole di Kundera: "Max Brod ha creato l'immagine di Kafka e quella della sua opera, e al tempo stesso ha creato la kafkologia". Un culto, la kafkologia che, secondo le intenzioni dell'amico, sposta l'opera di Kafka dal piano letterario a quello filosofico-religioso, e trasforma l'autore in un pensatore, una guida spirituale. (Bricchi 2018, 86)

Non del tutto dissimile il caso del Meridiano di Pascoli. Tenendo conto che l'edizione dei Meridiani Mondadori canonizza la produzione di un autore, è singolare che nel caso di Pascoli il titolo reciti *Poesie e prose scelte da Cesare Garboli*. Quanto Garboli c'è nel Pascoli di questa edizione? E quanto Garboli c'è nell'immagine postuma di Elsa Morante? Cesare Garboli era uno degli esecutori testamentari della Morante, oltre che uno dei critici più attenti alla sua produzione. La pubblicazione delle sue opere è stata fortemente condizionata dalla volontà del critico nel cosa, nel come e, soprattutto, nell'indirizzare gli studi critici e filologici sulla produzione morantiana.

Al confine tra l'interventismo invasivo di Lish e la rimodulazione di Brod potremmo citare anche il caso di uno scrittore-editore italiano: Vittorini. In proposito scrive Paola Italia:

non esita a proporre tagli e modifiche a riedizioni di testi, pubblicazioni di inediti e traduzioni, mostrando una libertà di azione che sconfinava con l'eliminazione radicale dell'*intentio auctoris*. Emblematica è, al proposito, la *Notizia* premessa alla riedizione Bompiani nel 1942 del celebre saggio ottocentesco *I Musulmani in Sicilia* dello storico Michele Amari, studio che viene convertito in un testo letterario e pubblicato con tagli e l'eliminazione di tutte le note. Operazione a prima vista arbitraria e irrazionale, ma in realtà – se leggiamo l'affermazione del curatore – non priva di una sua logica: “io nel dare quest'estratto, sia chiaro, ho considerato il testo come un'opera letteraria, non come una raccolta di notizie storiche [...] io dovevo seguire il filo della narrazione nel suo più rapido tempo di sviluppo”. Dalle forbici disinvoltate di Vittorini esce un'opera di carattere diverso, un altro testo rivolto in un'altra epoca a un altro pubblico.

Che questa prassi interventistica fosse la conseguenza diretta di una politica culturale, non limitata ai saggi dal piglio narrativo, come quello dell'Amari, ma a tutta la letteratura – consonante con la propria idea di una cultura popolare, antispecialistica, antiaccademica, accessibile a tutti – lo dimostrano i tagli che lo scrittore-editor di Bompiani avrebbe voluto apportare a una nuova edizione di *De l'amour* di Stendhal per “eliminare certe digressioni superate che al lettore d'oggi, non *aficionado* di Stendhal, sembrerebbero ridicole”, e il lavoro editoriale e redazionale svolto successivamente per Einaudi. (Italia 2020, 91-2)

Un editor amorale? Riutilizzando la precedente immagine del cantiere, l'edificio in costruzione salva le parti in causa dal flagello della moralità. Se Vittorini avesse realizzato una nuova edizione di *De l'amour* di Stendhal operando tutte le modifiche per lui necessarie, non gli si sarebbe potuto obiettare che lo Stendhal di Vittorini è un libro latente, un libro che lo scrittore francese non avrebbe neanche potuto immaginare, ma che l'editor italiano ha scovato e portato alla luce. Potrebbe essere inteso come un “esercizio di stile”, una possibile variazione del libro stendhaliano. Questi giochi variazionali sono potenzialmente infiniti. Lo sapeva Calvino quando scrisse *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

perché proprio dieci romanzi? La risposta è ovvia e la dai tu stesso – rivolgendoti ad Angelo Guglielmi – qualche capoverso più avanti: “si doveva pur fissare un limite convenzionale”; potevo anche scegliere di scriverne dodici, o sette, o settantasette; quanto bastava per comunicare il senso della molteplicità. Ma tu subito scarti questa risposta: “Calvino individua con troppa sapienza le dieci possibilità per non scoprire i suoi intenti totalizzanti e la sua sostanziale indisponibilità a una partita più incerta”.

Interrogando me stesso su questo punto, mi viene da chiedermi: "In che pasticcio mi sono cacciato?" Infatti, per l'idea di totalità ho sempre avuto una certa allergia; negli "intenti totalizzanti" non mi riconosco; eppure, carta canta: qui io parlo – o il mio personaggio Silas Flanery parla – proprio di "totalità", di "tutti i libri possibili". Il problema riguarda non solo i *tutti*, ma i *possibili*; ed è lì che batte la tua obiezione, dato che la domanda n. 2 viene subito da te riformulata così: "Crede proprio Calvino... che il *possibile* coincida con l'*esistente*?" E molto suggestivamente mi ammonisci "che il possibile non si può numerare, che non è mai il risultato di una somma e che piuttosto si caratterizza come una sorta di linea a perdersi in cui ogni punto tuttavia partecipa del carattere infinito dell'insieme".

Per cercare di venirne fuori, forse la domanda che mi devo porre è: perché quei dieci e non altri? È chiaro che se ho scelto quei dieci tipi di romanzo è perché mi pareva avessero più significato per me, perché mi venivano meglio, perché mi divertivano di più a scriverli. (Calvino 2021, xii-xiii)

Angelo Guglielmi asserisce che il possibile non è numerabile e che le realizzazioni effettive di questo possibile partecipano del carattere infinito del suo insieme. Non a torto Calvino ammette di aver scelto solo quelle dieci forme perché più adatte alla sua natura di scrittore. Non da solo avrebbe potuto esaurire il suo gioco a principio variazionale, ma sicuramente saturarne alcune valenze. Stesso metodo epistemologico è alla base di *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, stesso desiderio di esaurire l'orizzonte delle possibilità. Secondo Domenico Scarpa "Non è facile immaginare un libro più latente degli *Esercizi di stile*" (Scarpa 2018b, 41), perché il proposito di base era quello di contenere tutti i libri possibili e tutti i modi di scriverli. Se l'operazione di Calvino era stata comunque espressione cosciente della sua volontà autoriale, quella di Queneau si propone variazioni con modificazioni meccaniche, riscrivendo lo stesso breve racconto giocando con lipogrammi, figure retoriche, componimenti poetici codificati, ecc. Nonostante il risultato sia più strettamente impersonale, resta comunque la rappresentazione di una volontà autoriale. Queneau riteneva che la polarità scontata che si è creata tra automazione e libertà nel campo letterario fosse del tutto sballata, in quanto chi compone seguendo i propri istinti, in virtù di una supposta libertà dagli schemi, è schiavo di regole che non conosce e quindi non controlla. Qui la differenza con chi è libero di spaziare osservando un numero definito di regole. A chi potrebbe obiettare che è impossibile, o poco probabile, riconoscere un autore semplicemente per le scelte di stile adottate, potremmo rispondere con una poesia di Queneau:

*Suis-je une petite machine
qui rédige consciencieusement ce qui lui à été programmé?
Heureusement qu'il y a les ratures
ce qui donne le droit de parler de littérature.*

Che io sia una macchina
che compila coscienziosa ciò per cui è programmata?
Per fortuna che c'è la cancellatura
che ci dà il diritto di parlare di letteratura.

In francese, la presenza della cancellatura (*rature*) nel corpo della letteratura (*littérature*) è una sorta di emblema linguistico. Per Queneau la cancellazione è un procedimento che arriva a delineare un'intera poetica. (Bartezzaghi 2014, 292)

Esercizi di stile è un libro radicato nella sua epoca, frutto di una biografia intellettuale.

Uscito nel 1947, poi in una nuova edizione nel 1969, questo libro è giunto in Italia nel 1983, affidato alle mani di Umberto Eco, il quale ha plasmato un libro diverso da quello letto dal pubblico francese. Per darne un'idea è sufficiente leggere il finale della sua introduzione:

Ora Queneau presenta un solo lipogramma in E, immagino per non superare il numero fatidico di novantanove esercizi. A me è parso doveroso portare a termine la proposta del mio autore, e quindi alla voce *Lipogramma* i miei esercizi sono cinque, uno per vocale. E ho dovuto resistere alla tentazione di non farne ventuno.

Ma di tentazioni ne ho dovute reprimere molte ancora: avrei voluto provare l'eufemismo, la metalessi, l'ipallage, ero tentato di parodiare il linguaggio avvocatesco, quello degli architetti o dei creatori di moda, il sinistrese, o di raccontare la storia alla Hemingway, alla Robbe-Grillet, alla Moravia... *Exercices de style* è come l'uovo di Colombo, una volta che qualcuno ha avuto l'idea è assai facile andare avanti ad libitum. Ma si trattava di rispettare i limiti (sia pure elastici) del mio ruolo.

Si trattava, in conclusione, di decidere cosa significasse per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali.

Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse. (Eco 2014, xix-xx)

Nel 2005, in un interessante gioco di matriosche, *Esercizi di stile* è diventato il libro di Queneau, la partita giocata tra l'autore francese e Umberto Eco, letto

da Stefano Bartezzaghi. Per il lettore italiano approcciare questo testo significa leggere tre libri in uno, in uno scenario potenzialmente infinito.

Se il Dadaismo prima, l'OuLiPo poi, si sono proposti di ratificare la morte dell'autore attraverso tecniche di composizione meccanica, si potrebbero considerare i libri latenti come un procedimento deauthorializzante casuale: anche quando l'autore parte da una forma libro, *per caso* è costretto ad affidare la costruzione del prodotto finale alla mano dell'editor o del filologo, di chi canonicamente non-è-l'autore. Così facendo l'autore, dopo essersi infinitamente moltiplicato nell'instancabile mano di editori e filologi, esausto, si dilegua.

5. Possibilità metodologiche

Un ragionamento sull'autorialismo contestualizzato ai libri latenti non può che avere contorni sfumati. Quando il soggetto del discorso è un libro *scovato* tra le carte di un autore, in che termini è possibile discutere di intenzionalità? Questi libri sono potenzialmente infiniti perché, nel più dei casi, mancano proprio di intenzionalità.

L'autorialismo è un particolare investimento sulla funzione-autore che fa sì che un'opera d'arte non possa esistere se non in quanto prodotto di un autore. Non è semplicemente una questione di *paternità* dell'opera (sapere chi l'ha prodotta e quando), né della sua corretta *comprensione* (sapere ciò che l'autore ha voluto dire), ma innanzitutto di sua valorizzazione artistica (sapere se questo oggetto che ho di fronte è o non è un'opera d'arte). Per poter attribuire statuto d'arte non solo a un testo, ma anche a un quadro, a un film, a una fotografia, a una video-installazione, abbiamo bisogno di considerarli come il frutto di un *intenzione artistica*. (Benedetti 1999, 17)

Secondo quanto detto da Carla Benedetti, l'autorialismo comporterebbe un giudizio negativo circa lo statuto di opera d'arte dei libri latenti, quindi sulla loro stessa natura formale. Da qui: può un libro non inscrivibile nel discorso sull'autorialismo servire per riflettere sull'autorialità?

Se è vero che ogni autore ha un libro nascosto, è altrettanto vero che non tutti hanno avuto il tempo di scovarlo di propria mano come Borges, ma la ricerca è stata affidata a curatori, editor e filologi. Accade che l'equipe di ricerca si trovi davanti situazioni filologicamente complesse: un libro infinitamente componibile, ma con una forte volontà artistica di fondo, e un progetto, l'*intenzione*

di una forma-libro marcata. Nonostante siano opere dotate di una propria ossatura definita, non è scontato calarli in una particolare forma, per lo più impossibile stabilire quale dovesse essere l'assetto finale nell'idea dell'autore.

Questi libri, che potremmo definire *latenti in senso lato*, sono nati come progetti d'autore, figli di un'idea; la coscienza autoriale emerge in maniera evidente, opere in senso proprio, secondo quanto osservato, perché rientrano nel campo dell'intenzione artistica. *Latenti* perché non finiti e non definiti. L'idea non è calata del tutto in una forma. Non vanno cercati tra carte da assemblare, esistono come figli nati prematuri. Filologia e editoria diventano grandi incubatrici.

La posizione degli editori nel panorama della cultura letteraria è alquanto paradossale. Infatti, anche quando l'editore ha svolto un ruolo importante nel dare forma al lavoro di uno scrittore, la sua rilevanza viene colta sempre in retrospettiva.

I paradossi legati alla sua figura riguardano il suo essere necessario, ma anche necessariamente invisibile, al punto che William Maxwell suggerisce che una perfetta collaborazione editoriale dovrebbe portare un autore che legge il proprio libro dopo dieci anni a non rendersi conto che sia mai stato toccato. Inoltre, il suo apporto, per quanto personale, tenderà sempre ad essere assorbito dal grande meccanismo dell'industria per cui lavora. Il compito dell'editore sembra essere quello di portare alla luce la vera voce dell'autore, in maniera incisiva, ma empatizzando con la sua visione. Infatti, se è vero, come dice Burke, che l'autore sia indispensabile per legare testo e contesto, è altrettanto vero ciò che sostiene Tim Groenland: "il rapporto tra testo e contesto è quello in cui anche l'editore, come forza mediatrice primaria, è chiaramente imbrigliato" (Groenland 2019, 15). Tenendo in considerazione il lavoro editoriale, lo studio ingloba fattori esterni alle sole motivazioni alla base della scrittura, permettendo di percepire la nascita di un libro come l'intersecarsi delle forze magnetiche, attrattive e respingenti, dei vari agenti in campo nel mondo editoriale. Questo diverso approccio, concentrato anche "sul ruolo dell'editore non fa che allargare il nostro senso di "evento sociale e istituzionale" della letteratura ma può anche chiarire la parte dell'autore – e la nostra – in quell'evento" (Ibid.: 16).

Il testo pubblicato è solo uno dei possibili testi pubblicabili. Il rapporto tra il testo finale e l'*avant-texte* diventa il terreno per lo studio del testo in movimento, permettendo di ricostruirne il processo creativo.

Il termine *avant-texte*

È stato introdotto nel 1972 da Jean Bellemin-Noël il quale ne ha dato la seguente definizione: "un avantestato è una certa ricostruzione di ciò che ha preceduto un testo stabilita criticamente con un metodo specifico, per creare l'oggetto d'una lettura continuata rispetto al dato definitivo". Una definizione più concretamente delimitata è fornita da Almuth Grésillon e Jean-Luis Lebrave: "chiamiamo avantestato l'insieme dei *documenti* che vengono prodotti nel corso della genesi del testo nella 'fabbrica', nel 'laboratorio', nello 'studio' dell'autore". Da ultimo però Grésillon segnala che la parola 'avantestato' "ci porta irrimediabilmente alla nozione di 'testo'" e sembra quindi contraddire l'assunto fondamentale dell'edizione genetica di scuola francese, la quale ha come obiettivo principale non lo scritto, ma la *s c r i t t u r a*, non il prodotto, ma il *p r o c e s s o* e quindi non l'edizione del testo, ma l'identificazione dei meccanismi scrittori, la conoscenza ragionata degli atti materiali e intellettuali della creatività verbale: meglio sarebbe dunque parlare di "dossier génétique". (Stussi 2015, 159)

Per la scuola filologica francese, l'avantestato è qualcosa di diverso dal testo, ma anche dal ruolo di appendice solitamente assegnato alle varianti. L'edizione genetica francese propugna un'edizione integrale di tutto l'avantestato, che può risultare molto utile in casi in cui si conservino avantestati abbondanti, al punto da rendere difficile limitarsi a segnalare aggiunte e differenze. Occorre precisare che l'avantestato si compone di tipi di materiali diversi, non sempre comprendenti elementi rapportabili al testo, per cui non è possibile adottare soluzioni sintetiche in ogni occasione, come quelle proposte dalle edizioni critiche.

Nel caso delle edizioni dei libri latenti, in cui lo statuto autoriale è particolarmente debole e si è spesso in possesso di materiali eterogenei, l'edizione genetica potrebbe risultare, per quanto ingombrante e di difficile consultazione, la soluzione più auspicabile, evitando così gli interventi arbitrari – ma incontestabilmente necessari – di filologi e critici, nel processo di costruzione testuale. Verrebbe così risolto il problema della destituzione di alcuni materiali in appendice, che nelle intenzioni dell'autore sarebbero potuti rientrare nel corpo testuale, e con esso lo scrupolo del filologo di sostituirsi all'autore.

È soprattutto nei casi di edizioni postume che viene messo in evidenza il problema dell'intenzione dell'autore, rendendo necessaria una particolare accuratezza, e costruttiva, e interpretativa, da parte del critico. Ed è qui che emerge anche la differenza tra un montaggio critico e uno commerciale, legata principalmente al fattore "pubblico". Nel caso di edizioni destinate agli studiosi, la necessità di un apparato testuale autorevole è evidente; nel caso di pubblicazioni di massa destinate a un pubblico di lettori non specialisti, invece, l'autorevolezza

testuale dell'opera sarà spesso considerata meno come requisito fondamentale, quanto un fattore tra tanti altri, quali accessibilità e commerciabilità.

L'editore di un'opera postuma di un grande autore può prendere in considerazione sia le preoccupazioni critiche che quelle commerciali, poiché il libro pubblicato sarà probabilmente giudicato in modo insolitamente immediato in base a standard critici e commerciali. (Sorvolando sull'idea che in un mondo ideale, le distinzioni sottolineate non avrebbero motivo di esistere, e dovrebbe essere premura di ogni team editoriale riproporre al – uno, indistinto – pubblico un prodotto attendibile e quanto più approssimabile possibile al progetto originario dell'autore).

A questo proposito può essere utile quanto scritto da Cesare Segre in *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, riportato da Stussi in *Introduzione agli studi di filologia italiana*:

Il testo è il risultato di uno sviluppo di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi. I meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia. Quello che invece possiamo dominare è lo sviluppo della fase scritta, quando possediamo abbozzi e prime copie, o quando l'opera è stata proposta successivamente in varie redazioni. L'assieme dei materiali precedenti la stesura definitiva è chiamato da qualcuno avantesto. Sarà utile qualche precisazione. Ogni abbozzo o prima copia, è dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive. Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in diversi tempi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi. Perciò, se il concetto di avantesto ambisse a indicare la produttività letteraria o poetica in opera, si sarebbe destinati a grandi delusioni. È invece sicuro che, considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte in cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa. [...] Pur suggerendoci molti momenti, quelli mentali, dell'elaborazione del testo, certo il possesso di tutte o gran parte delle fasi dell'elaborazione di un testo, certo il possesso di tutte o gran parte delle fasi dell'elaborazione scritta, dagli abbozzi alla prima forma compiuta ai ritocchi più minuti, ci mette a disposizione una massa di materiali che si può definire avantesto. Il concetto tuttavia, non sfugge a certa materialistica ingenuità. Perché la maturazione di un'opera avviene all'interno di quella dell'autore stesso e appare nell'insieme della sua attività coeva, con interferenze tra un testo e l'altro, o tra diversi

momenti di correzione di testi diversi scaglionati nel tempo. Si dovrebbe insomma chiamare avantesto tutta l'opera d'un autore sino al momento dato; ma con scarso vantaggio terminologico. (Ibid.: 159-60)

A questo si aggiunga la decostruzione dei paradigmi tradizionali della paternità letteraria che si trova nell'opera di Roland Barthes e Michel Foucault. La teoria critica ha così aperto la critica testuale alla comprensione del ruolo del lettore nella produzione di significato e alla pluralità di letture possibili di un dato testo. Ha, tuttavia, anche mantenuto la figura dell'autore a un livello teorico sommerso e "la "scomparsa" dell'autore non è riuscita a tradursi nel tipo di cambiamento di paradigma diffuso nella circolazione di significato profetizzato da Foucault" (Groenland 2019, 32).

È possibile stabilire che, in situazioni filologicamente complesse potrebbe essere utile fornire al lettore un'edizione genetica, permettendo al lettore di avere coscienza di cosa lo scrittore avesse previsto per l'assemblaggio dei propri testi.

Infine, si propone l'idea che l'autore, in uno stato – che dire di morte sarebbe improprio – di aborto, nel caso dei libri latenti potrebbe trovare una propria vitalità immaginandolo come figura tentacolare, composta da scrittore, filologo, critico, editor ed editore, team fondamentale e rassicurante per il lettore. Essendo la figura dell'editore problematica per le nozioni di paternità autoriale individuale, potrebbe essere interessante allargare l'analisi sull'autorialità ad un nuovo organismo "autore" che comprenda non solo l'autore in senso classico, ma editori, critici e filologi che hanno permesso alla categoria analizzata di uscire dallo stato di latenza, e con questo costruire il fantoccio di un autore che leghi testo e contesto: un Menard redivivo.

Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano. 2014. "Come si diventa scrittoranti. Effetti e transizioni negli *Esercizi di stile*". In *Esercizi di stile*, a cura di Raymond Queneau, pp. 259-297. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 1988. "La morte dell'autore". In *Il brusio della lingua*, pp. 51-56. Torino: Einaudi.
- Benedetti, Carla. 1999. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli.
- Borges, Jorge Luis. 2014. *Finzioni*. Milano: Adelphi. E-book.
- Bricchi, Mariarosa. 2018. "Libri involontari". In *L'invenzione editoriale*, pp. 15-22. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2021. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori.
- Compagnon, Antoine. 2017. *Gli antimoderni*. Vicenza: Neri Pozza.
- Eco, Umberto. 2014. "Introduzione". In *Esercizi di stile*, a cura di Raymond Queneau, pp. V-XX. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel. 2004. "Che cos'è un autore?". In *Scritti letterari*, pp. 1-21. Milano: Feltrinelli.
- Giordano, Paolo. 2014. "Pescare, bere, litigare e ballare". In *Principianti*, a cura di Raymond Carver. Torino: Einaudi.
- Groenland, Tim. 2019. *The Art of Editing*. New York: Bloomsbury.
- Italia, Paola. 2020. *Editing Novecento*. Roma: Salerno.
- Scarpa, Domenico. 2018a. "Introduzione". In *L'invenzione editoriale*, pp. 7-13. Milano: Mondadori.
- Scarpa, Domenico. 2018b. "I camaleonti". In *L'invenzione editoriale*, pp. 41-51. Milano: Mondadori.
- Stussi, Alfredo. 2015. *Introduzione agli studi di filologia italiana*. Bologna: Il Mulino.

L'Autore si dilegua: "morte dell'autore" e "libri latenti", SQ 24 (2023)

Varvaro, Alberto. 1999. "Il testo letterario". In *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. 2: *Il Medioevo volgare*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, vol. I, no.1: *La produzione del testo*, 387-422. Roma: Salerno.

Fabiana Russo ha conseguito la laurea in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" con una tesi in Letterature moderne comparate sulla questione dell'autorialità applicata alla categoria editoriale dei "libri latenti".

Francesco Vitucci
Università di Bologna

Representation of masculine speech in the Japanese dub
of the American series *Never Have I Ever* (2020): fictional idiolects
or linguistic experimentation?

Abstract

This case study analyzes male language in the Japanese-language version of the American series *Never Have I Ever* (2020),¹ produced and dubbed by Netflix. Building upon audio-visual translation and recent Japanese sociolinguistic studies, this article intends to highlight the gap that has grown over the years between the non-native actors' language and the real speech of Japanese speakers, as well as the hypermasculinization of fictional speech aimed at indexicalizing an informal, funny and cool male model, through the phenomenon of *transduction*. In the Japanese audiovisual context, it is possible to trace a sort of linguistic essentialism in both male and female speech, which heavily leans on the so-called *body of otherness* and which risks reinforcing stereotypes of gender, race and social class. Will this also be the case for this new series?

1. *Introduction*

This case study analyzes male language in the Japanese-language version of the American series *Never Have I Ever* (2020), produced and dubbed by Netflix. Before introducing the details of the analysis proposed in this study, it is useful to dwell briefly on how audiovisual materials intertwine with the topic of identity and diversity through their worldwide circulation. As already suggested by numerous studies conducted in the field of translation (Alfano 2018; De Marco 2006, 2009, 2016; Díaz Pérez 2018; Ranzato and Zanotti 2018; von Flotow and Josephy-Hernández 2018; Zabalbeascoa 2012), the translated text

1 Hereafter abbreviated to the acronym NHIE.

plays a crucial, mediating role for the (re)definition of identities, while needing to achieve balance between the accurate description of the characters and the risk of developing or reiterating stereotypes. Regardless of the difficulties intrinsic to various types of translation (consider, for example, the characteristics and purposes of dubbing with respect to interlingual subtitling), as already underlined by Díaz-Cintas (2012), the mediation offered by translated text today plays a key role in the formulation of cultural concepts such as femininity, masculinity, race or otherness. From this viewpoint, translators – far from passively transmitting the source texts with which they are confronted – act as active agents in the formation of the ideological discourse of their culture, and can consciously or unconsciously accept the system of values, contributing to their diffusion or subversion (282-3). In particular, in the wake of the aforementioned observations, Balirano (2014; 2015) underlines that, since language plays a fundamental role in simultaneously producing and reproducing both social exclusion and inclusion, today we need to deepen the link between the use of audiovisual texts and the way in which they shape meanings and identities, both from a sociological and a translational perspective.

As already suggested by Nakamura (2013) in one of her pioneering studies on genderlects in Japan, the gap between the dubbed language of non-native actors and the real speech of native speakers has become more prominent over the years. This has stimulated various linguistic phenomena including a hypermasculinization of fictional speech aimed at indexicalizing, through the so-called phenomenon of *transduction*, an informal, funny and *cool* male model. In the Japanese audiovisual context today, both through male speech and female speech,² it is possible to trace – especially in the genre of comedy – the use of a certain linguistic essentialism that uses a *body of otherness* to spread a distant Japanese through autochthonous interactional patterns, thus reinforcing stereotypes of gender, race and social class.

This type of practice is quite common in Japan. Nakamura demonstrates how the *yā style* youthful register, for example, aimed to generate a contrast with male speech considered *ideal* and in line with the characteristics of the class of Japanese office workers (*sararīman*). Based on her perceptive observations, the *yā style*:

2 To this end, it would be helpful to mention Jugaku Akiko, Endo Oriie, Tanaka Kazuko and Okamoto Shigeko research on the topic.

is associated with the image of young, nonnative men who are cool and informal. Translators linked the style with foreignness by selecting marked features that came to be avoided by Japanese men, such as the greeting *yā* and the sentence-final form *sa*. The use of the style in a parody emphasizes the negative meanings of the style, including excessive informality and a lack of politeness and formality, which works to legitimate opposite meanings such as politeness and formality as fundamental traits of ideal Japanese masculinities, such as hegemonic *sararīman* masculinity. (Nakamura 2020a, 257)

Albeit from a slightly different perspective, Suzuki (2020) also underlines how in the Japanese context identity factors such as nationality, race, social class and sexuality often lead translators to indulge in misleading representations of non-Asian male speech by relying on an ill-concealed *cultural nationalism* which considers only the natives as holders of an exquisitely correct language from the viewpoint of diatopic (mastery of dialects), diastratic (mastery of slang) and diagenetic (male speech) mastery of speech variants (227). As the scholar suggests, non-Asians are often considered *the ultimate Other* (233) and, therefore, unable to convey a Japanese language that serves as a model for native audiences. In this regard, following Suzuki, it is imperative to mention the studies by Nohara (2018) and, above all, by SturtzSreetharan (2017), who have been studying male languages in the Japanese media for years. In particular, it is interesting to note that in agreement with Suzuki and Nakamura, SturtzSreetharan identifies the speech of the *sararīman* as the male reference model of the Japanese media, despite the fact that in recent years sociolinguistic studies have amply demonstrated that:

[...] Actual speakers of Japanese do not exhibit usages that conform to these ideals. Empirical investigations of speakers indicate that there are specific contexts wherein women and men use language that more or less matches the stereotypically gendered situations described above; but these same investigations show just as clearly that these norms of language use do not hold true most of the time. [...] Of course, male and female speakers can borrow one another's so-called sex-specific language to various ends. Women have been found to use so-called 'men's speech norms' for purposes that range from directness and anger to sarcasm and joking [...] In naturally occurring all-male peer-group conversations, men have been found to use far fewer so-called 'men's speech norms' than was assumed to be the case. (SturtzSreetharan 2017, 180-1)

As the scholar suggests, as the boundaries between male and female speech have become more permeable in Japan, the representation of certain idiolects

in the media (and, in particular, in audiovisual products) not only exerts a profound influence on the perception of masculine and feminine speech by various reference audiences, but it can also stimulate more or less correct forms of juxtaposition between this and certain gender ideologies. Thus, the ways in which media represent discourse shape expectations of what should resonate as appropriate in diagenetic terms. Precisely for this reason, the phenomenon of exposure to audiovisual speech must be analyzed alongside the *indexical bleaching* phenomenon theorized by Squires (2014) and cited by Nakamura (2013; 2014; 2020a; 2020b; 2021), according to which the degree of diffusion of audiovisual products would play a preponderant role in the process of emulation and diffusion of certain idiolects in society.

Declining the aforementioned observations in the context of identity perception, if from a purely post-structuralist perspective gender is not innate a priori, but is configured through a practice that is continuously renegotiated within certain sociocultural and historical contexts (Abe 2010; Norton 2021; Ranzato 2012; Vitucci 2020a, 2020b), exposure to idiolects performed within certain audiovisual artifacts, could represent an opportunity to rearrange and indexicalize new semantic values of speech. As will be noted for the series examined in this study, thanks to the translation strategy that Nakamura defines as *distinction*, it is possible to witness the creation of genderlects that outline identity profiles that tend to be *distant*. Nonetheless, as Nakamura herself states, this type of creative experimentation can also turn into an opportunity for linguistic innovation (2013, 114) even if it is necessary to understand whether these genderlects were created with the aim of renewing the expressive baggage of Japanese male speech, or if, on the other hand, they aim to accentuate the distance between translated language and normative speech. As Leonardi recalls in this regard:

AVT is mainly characterized by the use of language which, far from being neutral, can be used in many different ways in order to manipulate meanings and exert a strong influence on society as a whole. [...] However, it has become more and more common to refer 'foreignizing' and 'domesticating' (translation) strategies when deciding upon and judging the type of language transfer to be used in particular contexts. It is not surprising that these strategies are used in translation in order to decrease or increase the sense of 'otherness'. (Leonardi 2008, 158)

2. Dataset and content

The dataset of this study is based on dubbed and subtitled texts in Japanese and English of the first two seasons of the American series *Never Have I Ever* (2020)³ created for Netflix from Mindy Kaling and Lang Fisher and distributed in Japan. Each season consists of ten episodes⁴ and narrates the life of the high school student Devi Vishwakumar, a fifteen-year-old Indian-American Tamil girl residing in Sherman Oaks (near Los Angeles) who is infatuated with her Japanese-American classmate Paxton Hall -Yoshida. The tragicomic series paints a constantly evolving American society in which Devi and her peers confront intergenerational and intercultural problems, as well as the difficulties related to their personal growth and sexual identities.

Based on a previous study conducted by Nakamura in the context of other US television series distributed in Japan (2020a) and the observations of Okamoto (2016) and Vitucci (2020a) about the relationship between gender, linguistic resources and contexts of use, this study focuses on the speech of male protagonists of the series, namely: Paxton (young American of Japanese origin), Ben (American of Jewish origin) and Trent (American with Latin traits), considering the various degrees of indexicality of their speech.⁵ Given that the prosodic aspect is of fundamental importance, for reasons of concision, this investigation is restricted to the morphological-lexical aspects of the speech (Nakamura 2013; 2014; 2020a; 2021; Okamoto 2016; SturtzSreetharan 2017). The study will: 1. Describe the most salient characteristics of the Japanese speech of each speaker; 2. Compare the Japanese dubbing with subtitling in the same target language; 3. Compare Japanese texts with the original ones in English; 4. Analyze the positioning of male speech in order to intercept any evolutions and/or possible manipulative practices.

3 Title of the Japanese version: 私の“初めて”の日記 (Watashi no “Hajimete” No Nikki).

4 The average duration of twenty-seven minutes, for a total of about nine hours for all twenty episodes.

5 In particular, spatial-temporal locus of the communicative context (deixis, use of adverbs of time and place), personal characteristics of the speaker (age, gender, geographical origin), social identity (belonging to one or more groups), linguistic acts, social activities (debates, narrations, dialogues), affective and epistemic attitudes.

3. Translation analysis of the scenes

Below is a qualitative analysis of the translations into Japanese of three scenes extrapolated from the NHIE series with a particular focus on Trent, Ben and Paxton's speech. For the purposes of an objective examination, the tables show the original text in English, and the three speakers – all young men of the same age attending the same school – interacting both with their peers and adult interlocutors. The interlocutors of the scenes examined are both male and female. To better contextualize their speech, the analysis of the scenes is preceded by a brief polysemiotic analysis (setting, para and extraverbal elements, literary-theatrical and kinematic analysis), followed by a linguistic examination of the translated texts (Vitucci 2019, 2020a). In order not to limit the analysis to short portions of speech, every single scene has been inserted in its entirety.

3.1 Paxton and Trent at home. Episode 3 (2nd season): Scene 1 (min. 06:00-07:00)

- a) *Setting.* Trent awaits Paxton at home and is sitting on the sofa located at the entrance. In front of him, resting on a low table, there are various snacks and cookies purchased by the young man. Even if not framed, there is a television in front of him (during the dialogue Trent will mention it) and resting on the ground there are some boxes. Next to the sofa, there is a wooden table above which many objects are placed in bulk (tanks of motor vehicles' oil, metal containers). The atmosphere is completely informal. At the center of the scene in the background, one can see a shirt and various photos hanging on the wall.
- b) *Extra and paraverbal elements.* The fact that Trent awaits Paxton at his home, makes one assume that he frequents the house with relative freedom. Trent's clothing is rather informal: he wears jeans and a sweatshirt, while Paxton wears jeans and a gray-colored shirt on a black t-shirt. Trent's body language, like resting his feet on the table suggests an extremely confidential relationship between the two, which is also confirmed both by Trent's gestures (he opens the arms showily when he speaks and inserts various deictic signs with the right hand in rhythm with his statements as if to emphasize the importance of his speech) and by the eye contact (they often lock eyes during this exchange). On the paraverbal level, one can detect several pairs of demand/response asked at a high speed by Trent, and at lower pace by Paxton.

- c) Literary-theatrical analysis. The dialogue between the two young men involves a very hard moment for Paxton who, due to an injury, had to suspend his swimming career, through which he had hoped to gain admission to some prestigious universities. Trent tries to console his friend by telling him that in life, it is not necessary to attend university and that he, for example, aims to make his way as a YouTuber on the Internet. In the meantime, they will always be able to have fun together, while distancing themselves from the stress of the future.
- d) Kinematic analysis of the scene. The director develops a precise narrative through the framing of the scene, starting from a medium long shot of Trent aimed at showing part of the setting of the scene (Paxton's house) and which evolves towards the close-ups of the two adolescents framed from the chest up with an almost frontal shot. This type of technique allows the viewer to perceive the degree of confidence existing between the two and to enter into the details of the discussion that will develop from here on. From this moment on, the scene is divided into an alternation of medium fields (field/counterfield) which will follow the rhythm of the ongoing dialogue between the two characters.
- e) Text analysis. As can be observed in Table I, the Japanese dialogue between Trent and Paxton moves within the perimeter of a plan speech (*futsūgo*) with partial forays in the men's slang (*wakamonogo*) characterized by pairs of questions and answers in rapid succession. The level of symmetry of the exchange reflects the personal closeness of the speakers, as well as the confidential relationship that binds them (they attend the same high school and spend time together outside of this context). This type of sociolinguistic positioning of the Japanese translation is in line with the original characterization of some male characters of this series that are often portrayed in superficial exchanges (they exclusively speak of fun, alcohol, drugs, parties, online games and fitness)⁶ and which flows into a stereotyping, at times excessive, of their registers.⁷ Recalling the studies of Díaz Cintas (2012), Messerli (2019), Vitucci (2020a) and Zabalbeascoa (2012), it

6 The female characters, on the contrary, are portrayed more frequently dealing with social issues such as sexual identity, anorexia, family and emotional relationships.

7 Not surprisingly, even the dialogues between male speakers are largely lower in numerical terms compared to those between female speakers.

is important to remember that the voice of the so-called “collective sender” – i.e. of all those who contribute to the stratification of the subtexts in the audiovisual product – reaches the target audience in three different ways: through the diegetic system of narrative fiction, the place of origin of the audiovisual product, and the cultural space where the product is used. After considering this possibility, the target audience can confirm its belonging to another sociocultural group, its role of a spectator of a certain imaginary space and, ultimately, its capacity as “external” agent of looking for cultural contents from the original film communities. In the interlinguistic passage, this system, as suggested by Zabalbeascoa (2012), gives the translator the difficult task of mediating between the accurate description of the uniqueness of the characters and the risk of developing stereotypes. This risk is also underlined by Nakamura (2013) when she states that the reiteration of certain idiolects in translation risks leading to a grotesque speech (*yakuwarigo*) that could completely escape the sensitivity of the target audience. This is also confirmed, even if from different perspectives, by the studies of Abe (2010), Okamoto (2016) and Okamoto & Shibamoto-Smith (2004), in which they explore the diagenic variation in Japanese from a post-structuralist perspective.

In examining the scene, one can note the presence of several informal greeting forms in the subtitling (line 1: *Yō* → *en. Hey*) which are not inserted, for example, in the dubbing, and of pseudo-fool language expressions in both Japanese texts (line 19: *Majika yo* → *En. Oh shit*). The dubbing is more aligned with the stereotype of a cool and tendentially rustic speech. This is noticeable, for example, when Trent calls for Paxton’s attention with an extremely scurrilous interjection, omitted in the subtitle and absent in English (line 13: *Ooe* → *Lit. Hey you!*), or through the reiterated use of the negative/interrogative suffix *-jan* in its agglutinated form instead of *-janai* (lines 1, 12, 16), the informal suffixes in explanatory mode *-nda*, *-nanda*, *-ndayo* (lines 6, 7b, 11), the pragmatic suffix of confirm/recall *-na* in place of the most formal *-ne* (lines 2, 4), the first person male pronoun *ore* and of its corresponding possessive adjective *oreno* (lines 4, 10, 16), the replacement of the auxiliary *-nai* with its allomorph *-nē* (line 2: *Oyogenē* → *Lit. You can’t swim*), the agglutinated imperative form *sunna* in place of *suru na* (line 14: *Shinpai Sunna* → *Lit. Don’t worry!*), and the male emphatic suffix *-ze* (line 18). As already outlined in recent studies on Japanese audiovisual dialogues translated from the Anglophone area, in this case the presence

of sociolinguistic marks typical of highly characterized idiolects in diagenetic terms appears more incisive in the dubbed text than the subtitled one (above all, because of the space and time limits of the second), even if the subtitles of this scene do not completely abandon this type of linguistic characterization (see the reiteration of some male speech marks in lines 2, 3, 4, 11, 15, 19). Compared to the English prototext, however, it is possible to notice how – unlike the translation in Japanese – Trent’s speech, apart from some foul expressions (*You wanna blow some shit up?*), is not characterized by the use of a real slang. This is true also in the case of Paxton who, even if he seems to resort to a more informal register, is poorly connoted in slang terms (see the lines 4, 8, 14, 15). Nonetheless, by observing the polysemiotic components of the scene and the different treatment of speakers between the English and the Japanese text, one can notice in the latter the absence of the greeting *-yā*, and of the suffixes *-sa* and *-kai* traced in previous studies (Nakamura 2013, 2020) and attributable to the so-called *yā style* (often used for anglophone teenagers in translation). The absence of these elements, while not denying the possibility of a diachronic evolution of this style, could refute part of the previous sociolinguistic analyses conducted on male idiolects in Japanese translation. However, to offer a more objective overview of NHIE’s male speech, the next section will analyze the speech of Ben, another male protagonist of the series.

	ENG DUBB-SUB	JAP DUBB	JAP SUBS
1	T: Hey, what are you doing home so early?	T: Okaeri, nandayo? Zuibun hayai jan?	T: Yō, kyō wa hayakatta na
2	T: Oh, right. No swimming for you, Nemo.	T: Ah, sōkka. Ima Nimo wa yogenē mon na	T: Sōka mō Nimo janai nda
3	P: Yeah, no swimming for me.	P: Ah, sō iu koto	P: Aa, oyogenai kara na
4	P: Wait, do you usually come hang out at my house when I’m not home?	P: Na, ore ga inai toki mo, kōyatte shocchū heya ni kiteru noka?	P: Ore ga inai toki mo oreno ie ni kiteta no?
5	T: Yep. I find it’s a peaceful place to sit with my thoughts,		
6	T: or to watch porn	T: Aa. Ochitsuite kangaegoto ga dekiru basho nanda. Ecchidōga miru ni mo	T: Kimochi ga ochitsuku shi adaruto dōga mo mirareru

7	P: Didn't need to know that. T: What's wrong, buddy? You seem down.	P: Shiritaku nakatta	P: Naruhodo
7b	-	T: Nani ochikonde ndayo?	T: Dō shita?
8	P: Ms. Warner said that without swimming, college isn't looking too great for me.	P: Wānā san ni oyogenakya daigaku shingaku wa muri tte iwareta	P: Suieishu o yametara daigakushingaku wa kibishii tte
9	T: Eh, who needs college?	T: Daigaku nante iku hitsuyō nai	T: Daigaku nante hitsuyō nai
10	T: After high school, I'm going straight to Youtube.	T: Ore ga sotsugyō shitara yūchūbā ni naru	T: Sotsugyō shitara yūchūbā da
11	T: Get this. I'm gonna react to reaction videos.	T: Nanto riakushon dōga ni riakushon suru nda	T: Riakushon dōga ni riakushon suru nda
12	P: Cool. T: I know, right?	P: Ii jan	P: Ii ne
12b	-	T: Yappa, sō omou?	T: Sō daro?
13	T: Paxton, you good?	T: Ooe, daijōbu ka?	T: Daijōbu ka?
14	P: Yeah. Yeah, I'm...I'm great, man.	P: Ha, daijōbu datte – Shinpai sunna	P: Aa, ore wa heiki da
15	P: I just kinda don't know what I'm doing with myself.	P: Tada, korekara dō sureba iika wakaranakute	P: Kono saki dō sureba iika wakaranai nda
16	T: I'll tell you what your doing. You're hanging out with me.	T: Dō suru tte? Ore to asobeba ii jan!	T: Ore to tsurundetara ii
17	T: Now that you're free, we can party every day.	T: Hima ni natta ndakara, mainichi asobimakureru	T: Kore kara wa mainichi pātī da
18	T: You wanna blow some shit up?	T: Hadeni buppanasō ze!	T: Bakuha saseru?
19	P: Oh shit.	P: Magika yo	P: Magika yo

Table 1⁸ – Paxton and Trent at home.

8 The Japanese text is reported with its transcription in Latin characters as in sociolinguistic studies. Interpunctive signs follow the original texts, except for the dubbing in Japanese where they have been inserted in the table for transcription needs. Subtitles do not reflect the original organization of the text on the screen. English subtitles and dubbing are identical as in the original texts.

3.2 *Devi at Ben's birthday party. Episode 8 (1st season): Scene 2 (min. 1:03:15-1:05:15)*

- a) **Setting.** In this scene, Ben welcomes Devi in his luxurious home, descending from the stairs leading to the living room. There are several young people who chat and sip drinks in a relaxed and informal atmosphere with music in the background. After having welcomed his friend, Ben leads Devi into his theater room where they continue to converse sitting next to each other, isolating themselves from the rest of the group.
- b) **Extra and paraverbal elements.** Ben's formal clothing reveals the importance that he assigns both to his birthday and to the visit of Devi, who is particularly important for the young man. Ben is dressed in a red jacket and a black t-shirt, with carefully styled hair for the occasion. Devi wears a black dress with floral decorations and carries a green fabric shoulder bag. Ben's embarrassment is palpable – he cannot look at Devi in the eyes and speaks loudly (probably because of the uproar that surrounds them). On the other hand, Devi seems to be relaxed and at ease. They both lower the tone of their voice and intensify the eye contact once they have entered the theater room.
- c) **Literary-theatrical analysis.** This dialogue between Ben and Devi is set in a crucial moment of the narration because it is the first time that Ben tells Devi about his life as a single child and of the continuous absence of his parents. After receiving a birthday gift from Devi, Ben understands that he has feelings for her and he will try to kiss her later.
- d) **Kinematic analysis of the scene.** The narration that develops from a long shot (intended to frame Ben as he descends the stairs) showing part of the setting of the scene (the rest of the house and the other young people around) and then evolves into close-ups of the two speakers. Positioning the two youth in front of each other, during the dialogue the camera is placed diagonally behind the interlocutors, while once inside the theater room, the shot develops from the medium long shot to close-ups by shooting Ben and Devi together with a slightly diagonal and never frontal cut. Depending on who is speaking, the camera is always behind one of the two speakers.
- e) **Text analysis.** As one can observe in Table 2, the Japanese dialogue between Ben and Devi develops within a horizontal and informal perimeter thanks to the informal register (*futsūgo*) used by both. Also in this case, the level of symmetry of the exchange is undoubtedly due to the fact that both personally relate to the topic discussed, as well as their confidential relationship (they are classmates). Unlike the previous scene, the sociolinguistic positioning of

the Japanese translation appears somewhat in line with the English prototext and is characterized by a significant decrease of the male marks in the speech of Ben.⁹ From an exquisitely sociolinguistic viewpoint, the Japanese texts – moving away from the *yā style* characteristics – also lacks the typical features of the Japanese youth language (*wakamonogo*) which, according to Ishiguro (2013), is characterized by an unconventional use of emphatic adverbs (ex. *chō, sagoku, maji, geki, hanpa naku, mecha* → Lit. *Very*), morphological alteration or qualifiers (ex. *uzai* in place of *uzattai* → Lit. *Annoying*; *kimoi* in place of *ki-mochiwarui* → Lit. *Disgusting*; *muzui* instead of *muzukashii* → Lit. *Difficult*; *hazui* instead of *hazukashii* → Lit. *Embarrassing*), semantic shift of qualifiers (ex. *yabai* in place of *sugoi, yoi* → Lit. *Good*; *samui* instead of *omoshirokunai* → Lit. *Uninteresting*),¹⁰ frequent use of lexical abbreviations¹¹ (ex. *hitokara* instead of *hitori karaoke* → Lit. *Singing alone in karaoke*; *kokuru* in place of *kokubaku suru* → Lit. *To confess One's Love*; *motokano* instead of *moto kanojo* → Lit. *Ex-girlfriend*), alteration of the courtesy copula *-desu* (ex. *-suka* instead of *-desu [ka]*; ex. *-sshō* in place of *-des [hō]*), and abbreviation of adverbs and conjunctions for reasons of speed (ex. *kihon* in place of *kihontekini* → Lit. *Basically*; former. *Aru imi* in place of *aru imi dewa* → Lit. *In some way*).

In this second scene, despite Ben speaking with a female interlocutor (giving him more opportunity to insert distinctively male speech in the dialogue), his Japanese dubbing develops according to the canons of confidential speech (one can notice the use of plain verbs and of the male singular first person pronoun *ore*), but without resorting to the aforementioned strategies of the *wakamonogo*, nor to those of the *yā style* (characterized by the greeting *-yā*, and the suffixes *-sa* and *-kai*). This is noticeable in lines 15-6 (*Oya ni yare tte iwareta, tanjōbi ni hitori ni shite warui to omotteru nda* → Eng. *They're the ones who told me to throw it. I think they feel guilty about ditching me on my birthday*), where Ben explains the reason why he is allowed to use his home for a birthday party, in lines 18-21 (*Iiya. Nareteru. Ore no jinsei wa Hōmu Arōn da. Demo ryōshin wa musuko ga inai koto ni kizuita ato mo, sono mama Pari ni iru* → Eng. *I'm used to it. My life's*

9 Among these, the maintenance of the informal suffix in explanatory mode *-nda* in line 16 appears to be noteworthy.

10 *Yabai* → Lit. *Dangerous*; *Samui* → Lit. *Cold*.

11 For further information on the subject, Leo Loveday's studies on the subject are recommended.

kinda like *Home Alone*, but if the parents realize that Kevin got left behind, and they just like stayed in Paris) in which he complains that he is often left alone by his parents just like the protagonist of the film *Home Alone*, and in the lines 26-7 (*Wow! Arigatō! Haisha kara no posutokādo igai de moratta no wa kore dake da!* → Eng. *Wow. Thank you. It's actually the only present I got other than a postcard from my dentist*) in which he rejoices in Devi's gift, telling her that the last he had received one was a postcard from his dentist. Despite his sarcastic and disenchanting tone, it is possible to observe that in the Japanese texts of the scene, Ben does not intend to convey a cool language, partially contrasting the counter-narrative that Japanese dubbese gives to young Western teenagers. As confirmed by Ishiguro, since in sociolinguistics expectations often feed stereotypes (2013, 97), like in spontaneous speech, even in the text it is absolutely legitimate not to expect predefined results. In fact, given his age, social status and his ethnic and gender characteristics, in translation Ben appears to modulate his own register in a conscious and prudent way, showing how the Japanese dialogue writers, in this case, were able to go beyond an essentialist approach in translation. To deepen this aspect and verify how linguistically other male protagonists of the NHIE series are characterized, the next section will examine a dialogue between Paxton, another male protagonist of the series, in conversation with his father.

	ENG DUBB-SUB	JAP DUBB	JAP SUBS
1	B: <i>David!</i> You came.	B: Dēbi kita noka?	B: Debiddo kitaka
2	B: Welcome to <i>mi casa</i> .	B: Uchi e yōkoso	B: Yōkoso
3	D: Wow. Like, I knew you were rich,	D: Wow! Kanemochi tte shitteta kedo	-
4	D: but this is like the house they live in <i>The Bachelor</i> .	D: Koko wa marude <i>Bachelor</i> ni dete kuru ie mitai	D: Kono ie <i>Bachelor</i> ni dete kuru gōtei mitai
5	D: Wait. Is it that house?	D: Matte! Kono ie nano?	D: Moshikashite ano ie?
6	B: No, but it was used in a Peloton commercial once.	B: Chigau yo! Komāsharu no satsuei ni tsukawareta koto wa aru.	B: Chigau kedo CM ni wa tsukawareta
7	B: Here, let me give you a tour.	B: Annai suru yo	B: Annai suru yo
8	B: Take a right.	B: Migi da	B: Migi e
9	D: Oh, my God. Is this a friggin' screening room?	D: Uaa sugoi! Kono heya tte moshikashite shiatā rūmu?	D: Uso desho Jōeishitsu made aru no?
10	D: Can you imagine watching <i>Finding Nemo</i> on this?	D: Koko de <i>Faindingu Nimo</i> o mitara	

11	D: He'd be like this big.	D: Nimo ga dekkaku naru!	D: Kono sukurin da to Nimo ga kyodaigyo ni naru
12	B: Thanks. My dad tore down a historical landmark to build it.	B: Dōmo. Rekishiteki kenzōbutsu o kowashite tateta	B: Oyaji ga shiseki o kowashite tateta
13	D: Aren't your parents gonna be pissed you threw a huge party here?	D: Ookina pātī yatte ryōshin ni okorarenai?	D: pātī shite okoranai?
14	B: Oh nah.	B: Iiya	
15	B: They're the ones who told me to throw it.	B: Oya ni yare tte iwareta	B: Oya no teian da Isshoni sugosenai kara tte
16	B: I think they feel guilty about ditching me on my birthday.	B: Tanjōbi ni hitori ni shite warui to omotteru nda	
17	D: Oh. I'm sorry. That sucks.	D: Ah! Zannen dane. Sore wa iya da	D: Sabishii ne
18	B: I'm used to it.	B: Iiya. Nareteru	B: Nareteru
19	B: My life's kinda like <i>Home Alone</i> ,	B: Ore no jinsei wa <i>Hōmu Arōn</i> da	B: Ore no jinsei wa
20	B: but if the parents realizes that Kevin got left behind,	B: Demo ryōshin wa musuko ga inai koto ni kizuuta ato mo	
21	B: and they just like stayed in Paris.	B: Sono mama Pari ni iru	B: Oya ga Pari kara modoranai <i>Hōmu Arōn</i> da
22	D: That's messed up, dude.	D: Sore wa hidosugiru	D: Sore tte sayaku
23	D: Well, I brought you a present.	D: Ah! Watashi purezento mottekita	D: Sō da purezento ageru
24	D: My mom would be mad if she found out I came here,	D: Kita no ga baretara okorareru darō kedo,	
25	D: but she'd kill me if I came empty-handed.	D: Moshi tebura dattara mama ni korosareru	D: Tebura de kita tte baretara mama ni korosareru kara
26	B: Wow. Thank you.	B: Wow! Arigatō!	B: Arigatō
27	B: It's actually the only present I got other than a postcard from my dentist.	B: Haisha kara no posutokādo igai de moratta no wa kore dake da!	B: Haisha no hagaki ga yūitsu no purezento kato
28	D: Happy Birthday, Ben.	D: Happi basudē, Ben!	D: Omedetō

Table 2 –Devi at Ben's party.

3.3 *Devi Paxton talks with his father. Episode 9 (2nd season): Scene 3 (min. 38:45-39:30)*

- a) **Setting.** The scene takes place inside Paxton's room, where the boy is sitting on the sofa located at the entrance and is working on the computer positioned on a low wooden table in front of him. In the room, weights, two built-in wardrobes and plastic boxes can be seen leaning to the side. There is little light in the room and Paxton's father enters the door carrying a plate. Behind the young man, a shirt and several photos hang on the wall.
- b) **Extra and paraverbal elements.** The clothing of the two speakers suggests the home setting of the scene: Paxton wears a dark green t-shirt and jeans with holes in the knees, while his father wears a beige short-sleeved Hawaiian shirt. Since during the dialogue the parent remains standing and Paxton is sitting on the sofa, the proxemic distance between the two forces them to maintain prolonged eye contact, interspersed with occasional lowering of their gazes. The pace of the dialogue is not particularly fast and the tone of voice of both is not high.
- c) **Literary-theatrical analysis.** The dialogue between Paxton and the father focuses on a tragic chapter of their family history, namely the imprisonment of his great-grandfather and his grandfather in a concentration camp during the Second World War that Paxton casually discovered while preparing research project for school. Although his grandfather adores his grandson, he has never told him about it, and his father confirms that this has always been a taboo topic for their family.
- d) **Kinematic analysis of the scene.** The narrative develops from a medium long shot aimed at framing Paxton's father as he enters the room and then evolves on close-ups of the two speakers. During the dialogue the camera is always positioned behind one of the two interlocutors (horizontal when framing Paxton, bottom up when filming his father), as they face each other. Depending on who is speaking, the camera will always be behind one of the two speakers.
- e) **Text analysis.** As one can observe in Table 3, the Japanese dialogue between Paxton and his father develops within a horizontal and informal perimeter thanks to the use of the quotidian register (*futsūgo*) used by both. In this case, the level of symmetry of the exchange is due to the familial relationship between the two speakers. This relationship and the topic of their discussion (grandfather's life in the concentration camp) puts them almost on the same psychological level: the father remembers his adolescence, while Paxton – who

is still a teenager – tries to dig in the life of his elderly progenitor as his father did in the past. As in the previous scene, the sociolinguistic positioning of the Japanese translation appears in line with the prototext in English and is characterized by a significant decrease of male marks in Paxton's speech, as well as by the total absence of the *yā style* and Japanese youth language (*wakamonogo*). As also illustrated in previous studies (Vitucci 2020c), the Japanese quotidian register (*futsūgo*) often tends to indexicalize a strong psychological closeness between speakers which, in this case, would also be justified by the emotional closeness between Paxton and his father.¹² Among the few features typical of male language, in dubbing one finds the use of the informal suffix in an explanatory tone *-nda* (line 2: *Kadai no shiage o shiteru toko na nda* → Eng. *I'm finishing up an extra-credit project for school*), the plan interrogative suffix *-ndarō* (line 7: *Nande daremo oshiete kurenakatta ndarō?* → Eng. *Why hasn't anyone ever told me about it?*), the pragmatic confirmation/reminder suffix *-na* instead of the more formal *-ne* (line 11), while in the subtitled text one notes the use of the male first person pronoun *ore* (line 7), omitted, however, in the Japanese dubbing.¹³ Overall, the translation appears to be oriented towards an effective and catabolic rendering of Paxton's speech (Nakamura 2013) and less oriented towards a cool register, as it seems to be more interested in describing the character on stage according to a practice that intends to overcome the limits of realism and credibility as the only reference points of fictional speech (Zabalbeascoa 2012, 64). Apart from the tone of the final salutation in line 15b (*Sankyū, otōsan* → Eng. *Thanks, Dad*) in which Paxton bids farewell to his parent with an extremely updated and widespread formula among youngsters in Japan (which is also a clear direct strategy of translation from English), the dramatic level of the linguistic exchange stimulates a progressive identification with the character in the target audience, as well as a process of immersion so deep that it overshadows the level of adherence of the fictional speech of Paxton with the idiolects of his peers in Japan.¹⁴

12 In the second scene, the register indexicalizes a strong community belonging, the social context in which Ben and Devi are called to act (the school, friends'community) and the role played within these contexts (they are classmates, but also a couple of teenagers who spend time together in their private life).

13 Note that the same male marks are used in his father's speech.

14 In this regard, Zabalbeascoa recalls that: the standard for the quality of translated film dialogue is often measured against a comparison with the way people are actually supposed to

	ENG DUBB-SUB	JAP DUBB	JAP SUBS
1	F: Hey, Pax. You skipped dinner, so I brought you a plate.	F: Paxton, shokuji ni konakatta kara, motte kitazo!	F: Yūshoku ni konakatta kara, motte kitayo
2	P: I'm finishing up an extra-credit project for school.	P: Kadai no shiage o shiteru toko na nda	P: Tsuika no tan'i ga toreru kadai o
3	F: Oh. Okay.	F: Sō nanoka?	F: Sōka
4	P: Hey, did you know that <i>Ojīchan</i> was in an internment camp?	P: Ojīchan ga kyōseishūyōjo ni ita tte shitteta?	P: Ojīchan wa horyoshūyōjo ni itano?
5	P: I just found his dad's journal.	P: Ah, ojīchan no nikki ni kaite atta	P: Hiojīchan no nikki ni
6	F: Yeah, he...he was a little boy there.	F: Ah, kodomo no toki rashii na	F: Kodomo no koro no hanashi da
7	P: Why hasn't anyone ever told me about it?	P: Nande daremo oshiete kurenakatta ndarō?	P: Ore wa shiranakatta
8	F: Dad, uh, never wanted to talk about it growing up.	F: Oyaji wa hanashitagaranakatta nda	F: Otōsan wa sono hanashi o saketeta
9	F: Whenever we asked, he shut down.	F: Tōsan ga kiitemo damatteta	F: Kiku to mukuchi ni natta
10	F: I guess I learned not to talk about it too.	F: Sore de, tōsan mo kiku no o yameta	F: Dakara watashi mo hanasanakattanda
11	P: Maybe he should talk about it.	P: Demo, ojīchan hanasu beki da to omou na	P: Hanasu beki da to omou
12	F: Well, if anyone can get him to open up, it's you.	F: Nā, omae ni nara, kokoro hiraku	F: Otōsan o settoku dekiru no wa omae dake da
13	F: He made his license plate "GRAMPAX."	F: Nanise, kuruma no purēto wa "Guranpakusu" dakara	F: Nanbāpurēto mitaro
14	P: Yeah, I really wish he had not done that.	P: Ah, mago no "Pakkusu" tte yamete hoshī yo	P: "Guranpakusu" wa kanben shite
15	P: But yeah, I'll give him a call. Thanks, Dad.	P: Demo, wakatta. Denwa shite miru	P: Denwa shite miruyo
15b	-	P: Sankyū, otōsan!	P: Arigatō

Table 3 – Paxton talks with his father.

speak in the country of the translation. However, the source-text dialogues in the fictional setting may not even be very close to the way anyone speaks in the first cultural context (2012, 64).

4. Considerations and perspectives

The NHIE scenes examined in this study produced an almost unexpected result. Taking Japanese sociolinguistic literature as a point of reference with a particular focus on audiovisual translation and gender studies, this study aimed to probe to what extent the male speech of the teenagers in the NHIE series reproduced the stylistic features of some fictional genderlects that have emerged in previous sociolinguistic investigations and, specifically, whether these idiolects were used to create a counter-narrative to the normative speech of young Japanese. In particular, the comparison of the dialogues of the three male protagonists of the series – namely Trent, Ben, and Paxton – only partially confirmed the adherence of Japanese *dubbese* to the stereotypes conveyed through the so-called phenomenon of *transduction*. As illustrated by numerous studies, *transduction* tends to convey an informal and cool male model by exploiting the *otherness* of foreign speakers both to reinforce stereotypes and to legitimize a fictional Japanese language far from native interactional models. Among the speakers analyzed, only Trent seems to partially adhere to the canons of the so-called Japanese *yā style* with his occasional forays into Japanese slang (*wakamonogo*). In fact, the analysis of Ben and Paxton’s speech revealed a significant distance from these positions, confirming instead a translational dynamism that tends to avoid manipulative intentions or pre-existing preconceptions.

Specifically, the style of Ben and Paxton seems to be characterized by an intimate speech that mainly resorts to a few male marks and to the Japanese plain register (*futsūgo*). This could be considered a new frontier of *dubbese* since, without adhering to the sociolinguistic portfolio of Japanese teenagers’ speech, it seems to be inspired neither by the principle of realism nor by that of credibility (Zabalbeascoa 2012). This means that even Japanese viewers may be aware of the fictional degree of this *translated idiolect*. However, reviewing some previous studies conducted on the subject, it is debatable whether these idiolects could actually represent a counter-narrative to the speech of Japanese *salarymen*, as the previous studies conducted by Nakamura, Nohara and SturtzSreetharan argue. From the viewpoint of this contribution, just as it is evident that the translated speech of foreign teenagers is not always casual, perhaps it is not even possible to prove that the genderlects found in NHIE act as a counterbalance to a speech style considered normative in Japan. In various scenes of the series the young male protagonists of the series are able to express

themselves in very complex diaphasic registers, especially when they have to converse with older people: in more than one scene, for example, Ben resorts to the courtesy language (*teineigo*) and the Japanese honorific register (*sonkeigo*) when he interfaces with Devi's family, often eluding the informal register that most characterizes him when he converses with his peers. This shift is particularly interesting, as it highlights a high degree of indexicality on the part of the speakers examined, contradicting some previous positions set out in the literature (compare Nakamura 2020a, 256).

Another element that contradicts the previous literature is that the three speakers examined in this study never converge from the viewpoint of speech style: in fact, despite Trent's *cool* speech, on the contrary Paxton expresses himself only rarely with forms of greeting, exclamation or gratitude that can be traced back to the *wakamonogo* or *yā* style (*Yā*,¹⁵ *Wow!*, *Sankyū*), just as Ben limits himself to confidential speech that is essentially articulated through the use of verbs in plain form and use of the masculine first person singular pronoun *ore*, which certainly cannot be labeled as *essentialist* in translation terms. On the other hand, this is also confirmed by the extreme accuracy of the translation with respect to the reference English prototext. Paradoxically, to intercept a hyper-masculinized language one has to look for it in the speech of some adult characters and not teenagers: for example, the dermatologist in love with Devi's mother who shows off the marks of male speech, since he is often portrayed in amorous scenes that seem to be suitable to this kind of stereotyping.

Finally, another element which plays against the thesis hypothesized in some previous studies concerns the methodology: if it is true that the sociolinguistic approach involves interviews with speakers of the target language, it is equally true that the datasets used during these interviews are often reduced to very few excerpts of dialogues extrapolated from fictional Japanese which, in some cases, also imply a good dose of *cultural nationalism* (that is, that only the Japanese can judge Japanese texts). An interlinguistic translation approach such as the one adopted in this study, which consists of the analysis of about nine hours of dialogue and multilingual subtitles, could constitute an important enrichment for future analyses on Japanese dubbing and subtitling. This would be even more effective if carried out with the help of multilingual

15 Paxton uses *yā* only once in the first two seasons of the series.

scholars from the field of audiovisual translation studies in collaboration with native speakers of the target language competent in several foreign languages.

In conclusion, as illustrated above, if non-Asian speakers are often considered the *Ultimate Other* and, therefore, unable to convey a Japanese that serves as a model for native audiences, the NHIE analysis reveals how the *speech style* of the three male characters examined in this study can represent a sort of creative experimentation (Nakamura 2013), even if it is not currently possible to understand the hidden purposes of this translation operation, i.e. whether these genderlects were created with the purpose of renewing the expressive baggage of Japanese male speech, or if, on the other hand, they aim to mark the distance between what is considered normative and what, instead, can be intercepted as *distant*. The only certainty is that the public will find themselves listening to them in the awareness that, as Díaz Cintas and Remael (2021) suggests, the translated text is always the result of a mediation and that the community of international scholars must further investigate the link between audiovisual artifacts, translation, and gender identity, whenever they cross the borders of their original countries.

Bibliography

- Abe, Hideko. 2010. *Queer Japanese – Gender and Sexual Identity through Linguistic Practices*. New York: Palgrave Macmillan.
- Alfano, Vincenzo. 2018. “Different gender stereotypes for different subtitles: Divorce-Italian Style.” *Cultus* 1: 77-95.
- Balirano, Giuseppe. 2014. *Masculinity and Representation. A Multimodal Critical Approach to Male Identity Constructions*. Napoli: Paolo Loffredo.
- Balirano, Giuseppe. 2015. “Language, Identity and Diversity: An Epilogue?” In *Languaging Diversity: Identities, Genres, Discourses*, edited by Giuseppe Balirano and Maria Cristina Nisco, 325-331. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- De Marco, Marcella. 2006. “Audiovisual Translation from a Gender Perspective.” *Jostrans* 6: 1-10.
- De Marco, Marcella. 2009. “Gender Portrayal in Dubbed and Subtitled Comedies.” In *New Trends in Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz Cintas, 176-194. Bristol, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters.
- De Marco, Marcella. 2016. “The engendering approach in audiovisual translation.” *Target* 28, no.2: 314-25.
- Díaz Cintas, Jorge. 2012. “Clearing the Smoke to see the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation.” *Meta* 57, no.2: 279-92.
- Díaz Cintas, Jorge, and Aline Remael. 2021. *Subtitling. Concepts and Practices*. London and New York: Routledge.
- Díaz Pérez, Francisco Javier. 2018. “Language and identity representation in the English subtitles of Almodovar’s film.” *Cultus* 1: 96-121.
- Ishiguro, Kei. 2013. *Nihongo wa kūki ga kimeru. Shakaigengogaku nyūmon*, Tokyo: Kōbunsha shinsho.
- Leonardi, Vanessa. 2008. “Increasing or Decreasing the Sense of Otherness: The Role of Audiovisual Translation in the Process of Social Integration.” In *Ecolingua. The Role of E-corpora in Translation, Language Learning and*

Testing, edited by Christopher Taylor: 158-71. Trieste: Edizioni Università di Trieste.

Messerli, Thomas. 2019. "Subtitles and Cinematic Meaning-making: Interlingual Subtitles as Textual Agents." *Multilingua* 38, no.5: 529-46.

Nagasaki, Yasuko. 1998. "Edogo no shūjoshi 'sa' no kinō ni kansuru ichi kōsatsu." *Kokugogaku* 192: 13-26.

Nakamura, Momoko. 2013. *Honyaku ga tsukuru nihongo*. Tokyo: Hatakusha.

Nakamura, Momoko. 2014. *Gender, Language and Ideology*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Nakamura, Momoko. 2020a. "The Formation of a Sociolinguistic Style in Translation: Cool and Informal Non-Japanese Masculinity." *Gender and Language* 14: 244-62.

Nakamura, Momoko. 2020b. *Shinkeigo – Maji yabaissu*. Tokyo: Hatakusha.

Nakamura, Momoko. 2021. *Jibunrashisa to nihongo*. Tokyo: Chikuma Primā Shinsho.

Nohara, Kayoko. 2018. *Translating Popular Fiction: Embracing Otherness in Japanese Translations*. Oxford: Peter Lang.

Norton, Bonny. 2021. "Poststructuralist Research on Language, Gender, and Sexuality." In *The Routledge Handbook of Language, Gender, and Sexuality*, edited by Jo Angouri and Judith Baxter, 399-407. Abingdon and New York: Routledge.

Okamoto, Shigeko. 2016. "Variability and Multiplicity in the Meanings of Stereotypical Gendered Speech in Japanese." *East Asian Pragmatics* 5, no.39: 6-39.

Okamoto, Shigeko and Janet S. Shibamoto-Smith. 2004. *Japanese Language, Gender and Ideology – Cultural Models and Real People*. New York: Oxford University Press.

Squires, Lauren. 2014. "From TV Personality to Fans and Beyond: Indexical Bleaching and the Diffusion of a Media Innovation." *Journal of Linguistic Anthropology*, 24, no.1: 42-62.

- Suzuki, Satoko. 2020. "Masculinity, Race and National Identity: Representations of Non-Japanese Men's Speech in Contemporary Japanese Novels." *Gender and Language* 14: 226-43.
- SturtzSreetharan, Cindi. 2017. "Academy of Devotion: Performing Status, Hierarchy, and Masculinity on Reality TV." *Gender and Language* 11: 176-203.
- Ranzato, Irene. 2012. "Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing." *Meta* 57, no.2: 369-84.
- Ranzato, Irene, and Serenella Zanotti. 2018. *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*. Abingdon and New York: Routledge.
- Vitucci, Francesco. 2019. "Prospettive diafasiche nella sottotitolazione giapponese-italiano del lungometraggio Sayōnara keikoku di Ōmori Tatsushi." *Quaderni di Semantica* 5: 593-611.
- Vitucci, Francesco. 2020a. "The Translation of Gay Characters in the Feature Film *Hush!* by Hashiguchi Ryōsuke: Challenges and Perspectives of Interlinguistic Subtitling." *Quaderni di semantica* 6: 401-35.
- Vitucci, Francesco. 2020b. "Ideological Manipulation in Interlingual Subtitling. The Japanese-Italian Translation of a *nyūhafu* Genderlect in the Movie *Close-Knit* by Ogigami Naoko." In *European Approaches to Japanese Language and Linguistics*, edited by Giuseppe Pappalardo and Patrick Heinrich, 115-39. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Vitucci, Francesco. 2020c. "L'idiolletto del dottor Ino nei sottotitoli inglesi del lungometraggio *Dear Doctor* di Nishikawa Miwa." *Quaderni di semantica* 6: 437-68.
- Von Flotow, Luise, and Daniel Josephy-Hernández. 2018. "Gender in Audiovisual Translation Studies. Advocating for Gender Awareness." In *The Routledge Handbook on Audiovisual Translation*, edited by Luis Pérez-González, 296-311. London and New York: Routledge.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2012. "Translating Dialogues in Audiovisual Fiction." In *The translation of Fictive Dialogue*, edited by Jenny Brumme and Anna Espunya, 63-78. Amsterdam and New York: Rodopi.

Francesco Vitucci is Associate Professor of Japanese Linguistics in the Department of Modern Languages, Literatures, and Cultures at the University of Bologna. His main research topics are audiovisual translation, interlingual subtitling and dubbing, multimedia teaching. Among his publications: *La traduzione audiovisiva per le lingue extraeuropee* (2021), *Ciak! Si Sottotitola* (2016), *La Didattica del Giapponese attraverso la Rete* (2013) and several essays on national and international journals. He is director of the Japanese series *Arcipelago Giappone* (Luni Editrice, Milano) and collaborates with Ca' Foscari Challenge School in the *Master in Fine arts in filmmaking* together with other several cinema festivals in Italy.

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

RECENSIONI

Niccolò Scaffai (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*. Torino, Einaudi, 2022, 316 pp, € 21,00.

L'antologia *Racconti del pianeta Terra*, curata da Niccolò Scaffai per Einaudi, prosegue il discorso critico iniziato dall'autore con l'importante *Letteratura e ecologia* (Carocci, 2017). Da sempre ci insegnano che un libro non si valuta dalla copertina, eppure l'immagine posta in apertura dell'ultimo lavoro di Scaffai costituisce una singolare eccezione: sporadici bagnanti su una spiaggia rosata; davanti a loro un iceberg enorme, spaventoso, che tuttavia non sembra intimorire la popolazione sottostante. Le pacifiche posizioni dei corpi rappresentati lasciano intendere che gli uomini e le donne presenti sulla scena non si siano ancora accorti dell'incombente minaccia che svetta proprio sulle loro teste. Di particolare rilevanza risulta essere anche la prospettiva da cui la scena viene osservata: in *Global Warming* l'artista franco-svizzera Émilie Møri chiede agli spettatori di allontanarsi da una visione antropocentrica e di guardare ai propri simili come se fossero non “gli unici protagonisti, ma una parte del quadro” (vi). La vertigine causata del rovesciamento cognitivo induce lo spettatore a effettuare una repentina ricodificazione della percezione dell'uomo in relazione con l'ambiente. Un solo colpo d'occhio e siamo già immersi nel cuore dell'opera.

Deforestazione, perdita della biodiversità, scioglimento dei ghiacciai, pandemie, inondazioni, surriscaldamento globale: il pesante impatto dell'uomo sull'ambiente ha modificato l'unità geocronologica di riferimento. Infatti, dagli anni Duemila l'epoca geologica in cui viviamo è stata designata con il nome di Antropocene, segno inequivocabile che le azioni dell'*homo sapiens* hanno alterato e in buona parte trasformato il fragile equilibrio degli ecosistemi naturali. Tuttavia, raccontare dell'Antropocene significa non solo guardare a una “narrazione ecologicamente consapevole”, ma ampliare lo sguardo, attingere da un bagaglio culturale che precede il nostro millennio. “Prima del 2000”, scrive Niccolò Scaffai, “non mancava la coscienza di quanto l'uomo possa incidere sulla natura del pianeta, ma il termine per collegare intorno a un con-

chetto-guida i segni e gli effetti già manifestati” (vii). Risalendo a ritroso lungo l’asse cronologico storico-letterario, dunque, è possibile circostanziare se non il come la coscienza ecologica sia andata evolvendosi, almeno il quando la consapevolezza dell’effetto delle attività umane sull’ambiente si sia sviluppata nella mente degli individui: comprendendo e, se possibile, individuando il momento in cui il legame tra uomo e natura si sia assottigliato fino al punto da diventare fragile. Tale ricerca deve essere effettuata non forzando le opere letterarie, né ricoprendole di una luce a loro estranea, ma “facendo affiorare motivi già immanenti nei testi, motivi che, dalla prospettiva contemporanea appaiono ancora più chiari e rilevanti” (xiv).

Suddivisa in quattro aree tematiche, l’antologia mostra i diversi risvolti della “funzione antropocene” accogliendone gli eterogenei punti di vista. Le storie degli uomini, infatti, sono da sempre racchiuse negli spazi in cui hanno vissuto o immaginato; scrivendo un’opera autobiografica o di finzione, gli autori narrano di un’infinitesimale sfaccettatura del mondo che si va ad intrecciare con il copioso corpo narrativo del pianeta Terra. Raccontare della crisi del pianeta dunque, vuol dire raccontare come il cambiamento climatico sia entrato nella sfera personale e universale, il “modo” – per dirlo con le parole di Amitav Ghosh – “in cui [l’occhio del tornado] aveva incrociato la mia vita” e la sua diretta rappresentazione. La complessità di mettere in scena gli effetti della crisi climatica risiede in due fattori fondamentali: il primo è che non esiste un unico fenomeno legato al surriscaldamento globale bensì una serie di elementi, spesso opposti, che formano un “iperoggetto”: l’iperoggetto riscaldamento globale. Il secondo è che la percezione dell’ambiente passa inevitabilmente per il concetto di *oikos*; per quanto la situazione sia drammatica, risulta sempre difficile immaginare che l’*oikos*, la casa, un luogo convenzionalmente sicuro, sia in pericolo.

Venti racconti, venti magnifiche storie che toccano le corde dell’animo umano, venti autori che in tempi diversi e con stili diversi narrano del delicato equilibrio tra uomo e natura. Attraverso una prospettiva straniante la relazione tra umano e naturale viene ogni volta rivalutata e ricodificata, così che il lettore acquisisce progressivamente, pagina dopo pagina, una nuova consapevolezza. E così nella prima sezione dedicata a una genealogia della coscienza ecologica, quando “erano ancora lontane le ansie apocalittiche dell’uomo contemporaneo” (5), Leopardi, in una delle più celebri tra le *Operette morali*, mette in scena un pungente dialogo tra un folletto e uno gnomo mostrando come le false idee degli uomini possano essere sovvertite in un solo istante. Wells ci conduce in

Sudamerica dove una peculiare specie di formiche porta il lettore a riflettere sui possibili *sliding doors* della Storia; mentre London racconta dell'estenuante caccia all'ultimo mammut, rivelando fino a che punto la violenta brama di dominazione possa spingere l'uomo ad accanirsi nei confronti di un'altra specie.

L'accanimento nei riguardi di una specie animale (seppur estinta) fa da ponte alla seconda area tematica presente nell'antologia. Scaffai è stato tra i primi critici italiani ad analizzare opere letterarie in cui la rappresentazione del mondo animale passa anche attraverso lo sfruttamento, la violenza, la sadica efferatezza dell'uomo. Tra gli autori qui antologizzati troviamo Coetzee, che percorrendo le strade di un mercato dell'Africa nordorientale ci parla dell'ultimo viaggio di una capretta, del suo pastore e di memoria. Ortese esplora le radici emotive degli individui e, denunciando gli orrori degli allevamenti, denuncia l'iniqua forza che governa il mondo. Safran Foer, invece, lascia che ad aprire il suo racconto siano i ricordi; il tessuto narrativo dell'assoggettamento animale va a intersecarsi con il ruolo sociale degli alimenti, dei valori e dell'importanza del raccontare storie. Tuttavia, per raccontare come la vita degli uomini si intrecci con gli organismi a loro più simili, sono necessari sguardi multiformi, che colgano i diversi aspetti di questa sbilanciata interazione. Nella stessa sezione antologica difatti, troviamo la prospettiva straniante di Rigoni Stern che rivela come persino la vita di alcuni piccoli roditori possa dapprima intrecciarsi indissolubilmente con la Storia degli uomini e poi venir sradicata dal suo fantasma. Il pellegrinaggio di Sebald nelle terre inglesi mostra i resti del passaggio antropico; Levi ci conduce verso la disperata corsa dei lemming, rivelatrice più delle emozioni umane che della reale condizione dei roditori; infine, Volodine mette in scena un distopico incontro tra specie dove il grande tema dell'Apocalisse confluisce nel microcosmo individuale, rendendo in questo modo ogni fatalità universale.

Distopie e scenari apocalittici sono anche al centro della terza area tematica dell'antologia. Ancora una volta, la perfetta struttura della raccolta permette di legare i racconti gli uni agli altri, seguendo il *fil rouge* tracciato dall'autore. In questa sezione troviamo opere dove la catastrofe è già avvenuta e i superstiti si trovano a fare i conti con una nuova, aberrante realtà. L'elemento fantascientifico diventa qui uno strumento fondamentale per interrogare il lettore e per guidarlo lungo riflessioni inattese. Tra i racconti più emblematici di questa sezione possiamo ricordare *Il sonno di Newton* di Ursula Le Guin: in un futuro alternativo e non troppo lontano le calamità naturali hanno reso la Terra inabi-

tabile. Un ridotto gruppo di eletti abbandona il pianeta per costruire un nuovo mondo; tuttavia, le ombre del passato risultano essere più tangibili dell'effimero presente. Riflettere su cataclismi di matrice finzionale per formare individui capaci di prevenire cataclismi reali, o almeno è ciò che si auspica.

L'ultima sezione dell'antologia non lascia spazio a possibili dubbi né a diversi livelli di interpretazione; è necessario affrontare il problema, è necessario guardare negli occhi la crisi climatica. In quest'area troviamo quattro importanti narrazioni contemporanee tra cui uno scritto di Margaret Atwood tradotto per la prima volta in italiano e la splendida *Elegia* di Zadie Smith, che porta il lettore a riflettere su quanto rapidamente l'umanità riesca a dimenticare la normalità climatica, percependo fenomeni meteorologici anormali come normalità quotidiana.

Ambiente come habitat, come tessuto, come distopia, come luogo ostile, come casa. La natura ha sempre costituito un cruciale oggetto della rappresentazione: fin dagli albori della civiltà le opere letterarie sono state una considerevole finestra sul mondo circostante. Lo scenario che oggi si apre dinanzi ai nostri occhi è quello di un mondo in fiamme che, incapace di proteggersi, di sostenerci, supplica aiuto: l'ultimo funereo lamento prima di diventare sterile pulviscolo. Raccontare del pianeta Terra vuol dire anche e soprattutto raccontare che un mondo predominato dal paradigma dell'Antropocene non può esistere; comprendere, attraverso una pluralità di sguardi, che per sopravvivere l'uomo deve necessariamente abbandonare il podio grottesco sul quale è salito e ritornare a dialogare con le altre forme di vita presenti su questo pianeta perché, per dirlo con le parole di Ralph Emerson: "Gli ingranaggi e le molle dell'uomo sono tutti regolati sull'ipotesi della permanenza della natura. Non siamo costruiti come una nave per essere sballottolati qua e là, ma come una casa per stare saldamente in piedi". L'incapacità di comprendere i rapporti di interdipendenza tra specie è senza dubbio tra le cause primarie dello squilibrio critico che governa il nostro secolo e che ha reso il genere umano sempre più incapace di provare sentimenti empatici verso l'ambiente circostante. Rielaborare mediante la finzione l'intricata maglia di relazioni tra uomo e natura risulta fondamentale per intendere fino in fondo le interconnessioni del mondo. La capacità della letteratura di reinventarsi permette di decentrare il punto focale rinnovandone di volta in volta la prospettiva: le sue tecniche consentono di guardare alla medesima scena come se non l'avessimo mai vista prima; anche il (talvolta ostico) linguaggio delle scienze esatte viene rimodellato e reso intel-

legibile trasformando in questo modo la conoscenza scientifica in esperienza narrativa e, dunque, in esperienza umana. Negli ultimi anni tale lavoro risulta essere di rilevanza sempre più cruciale perché “per cambiare abbiamo bisogno di comprendere; e per comprendere, fin da bambini, ci servono le parole”. Dunque, è necessario immergersi nella letteratura e ritrovare l’Uomo.

Il contributo che Scaffai ha dato negli anni nel campo dell’ecocritica è di notevole importanza non solo per chi scelga di accostarsi alla materia per la prima volta, ma anche per tutti coloro che desiderano approfondire criticamente i problemi teorici ad essa correlati. L’antologia offre una sorta di canone in movimento a uno dei campi di ricerca più proficui e interessanti dell’ultimo ventennio, configurandosi come una guida preziosa a chiunque voglia attuare una valida strategia interpretativa dei testi in chiave ecocritica, osservando le opere del passato e del contemporaneo attraverso uno sguardo nuovo.

ASSUNTA DE NICOLA
Università di Napoli “Federico II”

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Quodlibet, Macerata 2022, 923 pp., €34,00.

Nella famiglia di Curtius – alsaziana di lingua tedesca e aperta alle influenze culturali e linguistiche della Francia –, ricorda l'amico di famiglia Albert Schweitzer (noto teologo e *Bildungsbürger*) “si riunivano le tradizioni dell'aristocrazia dell'intelletto e della nascita”. Forse si potrebbe partire da questo dato biografico-intellettuale per tornare a parlare dell'opera capitale di Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, uscita in italiano solo nel 1995 per i tipi de La Nuova Italia, ed ora provvidenzialmente ristampata da Quodlibet, nelle edizioni eleganti e severe con la copertina bianca che contraddistinguono questa casa editrice. Si potrebbe partire da qui, dunque, per ricordare la posizione di Curtius attraverso questo aneddoto provvidenzialmente ricordato dal curatore di entrambe le edizioni italiane del testo, Roberto Antonelli (che firma per la nuova edizione Quodlibet una sintetica presentazione – “Trent'anni dopo”, vii-xiv) nella sua ampia introduzione originaria all'opera (“Filologia e modernità”, xvii-lii; la cit. si trova a p. xxii). Curtius in effetti si presenta con i tratti di una aristocrazia intellettuale che fin dall'inizio si sente chiamata a grandi compiti, sia nel senso spaziale che temporale. Il suo *opus magnum* può essere in tal senso visto come un imponente tentativo, ambizioso ed esposto ai rischi di ogni classico (quelli di una canonizzazione che confina spesso con l'oblio), di “salvare” la tradizione occidentale. Tuttavia – come ricorda subito Antonelli nelle sue introduzioni – il testo di Curtius è anche un confronto continuo con la Crisi in cui la tradizione letteraria plurimillenaria della cultura occidentale si dibatte nel XX secolo; un confronto con la crisi che prende le mosse, si potrebbe dire, fin dalle dediche dell'opera, alla memoria di Gustav Gröber (maestro di Curtius nella filologia ma anche nella passione per la letteratura francese), ma soprattutto a quella di Aby Warburg. Senza entrare troppo nel merito del legame specifico dell'accademico alsaziano con l'iconologo ebreo-tedesco, basti dire questo: se quella di Curtius è in ultima analisi una ricostruzione approfonda-

dita delle “topiche” letterarie occidentali, per come si generano nella classicità greco-romana e poi si rifrangono nella successiva tradizione europea, non lo è tanto nel senso di un loro catalogo completo e circostanziato, ma piuttosto come evocazione dei ‘luoghi’ in cui la letteratura si svolge – nello stesso senso cioè in cui la scienza dell’immagine di Warburg si condensa poi nel suo progetto di un atlante storico-artistico e antropologico-filosofico, il cui nome Mnemosyne rimanda naturalmente al suo retroterra mnestico e memoriale. Anche *Letteratura europea e Medio Evo latino* è in tal senso configurabile come una scienza memoriale dei luoghi della letteratura occidentale (colpevolmente limitata all’Europa “carolina”, come la definisce Antonelli, incardinata sull’asse franco-tedesco, che dimentica in tal modo tutti gli spazi orientali); e come la Mnemosyne warburghiana si fonda sulla memoria dei suoi ‘luoghi’, della sua topica letteraria e delle sue applicazioni concrete, proprio come l’atlante di Warburg si basa sulla memoria delle immagini e sui suoi effetti storico-iconici.

Giustamente Antonelli sottolinea come questa intenzione di Curtius rechi al suo interno anche un indice di individuazione tutto politico, che trova la sua genesi nel gesto, denunciatorio e propositivo a un tempo, incarnato dal pamphlet del 1932 *Deutscher Geist in Gefahr* (Spirito tedesco in pericolo). Si tratta di due testi diversissimi per composizione, motivazione, destinazione; eppure simili nelle implicazioni politiche, tanto che “il secondo senza il primo sarebbe – è – scarsamente comprensibile”, ovvero come segnale che lancia “la battaglia-missione per la ‘salvezza’ dello spirito europeo” (Ibid.: xxx-xxxii). Ciò, tra l’altro, costituisce la ricchezza e la limitazione ad un tempo del messaggio di Curtius: se nel pamphlet del 1932 si tratta cioè di individuare l’umanesimo in quanto “iniziativa” (come recita il titolo di uno dei capitoli che compongono lo scritto), tale iniziativa si comprende, agli occhi di Curtius interessato all’affermazione di un liberal-conservativismo culturale contro gli estremismi politici di destra e di sinistra, essenzialmente come una “iniziazione” (di nuovo, il titolo del capitolo successivo) a tale arsenale di pensiero e di attitudine intellettuale. E con ciò siamo di nuovo all’aneddoto iniziale: Curtius comprende la sua posizione scientifica come una forma di progressiva presa di coscienza dei “misteri” di quel patrimonio culturale europeo, in cui i maestri della letteratura – da Omero a Goethe, da Virgilio a Dante, da Cicerone a Shakespeare – siano allo stesso tempo una sorta di direttori spirituali incaricati di portare l’anima del lettore (del fedele) sulla giusta via del compimento, del raggiungimento di una nuova condizione esistenziale ed intellettuale, esattamente come avveniva per i

misteri classici: verità segrete rivelate all'iniziando, che in tal modo si apriva ad una nuova vita, a una radicale rifondazione della propria esistenza.

Vi è quindi una 'dinamica' in *Letteratura europea e Medio Evo latino* che costituisce il vero nucleo teorico-politico del testo; nel senso che al Curtius franco-tedesco, all'intellettuale proveniente da quella zona in cui il Reno fungeva fin troppo spesso da confine polemico, mentre in realtà sarebbe valso altrettanto bene da ponte di collegamento tra le culture, quel patrimonio culturale occidentale appariva necessariamente come una prosecuzione dello spazio imperiale romano, sotto diverse spoglie poetiche. Citando in apertura del suo testo "l'ultimo grande poeta di origine franco-renana Stefan George", Curtius richiama anche il Goethe "romano" che – secondo una testimonianza riportata da Sulpiz Boisserée – affermava di aver certamente già vissuto un'altra vita sotto l'imperatore Adriano. Conclude l'autore: "adduco queste testimonianze perché rivelano la Germania già compresa nell'Impero si sente legata a Roma non per riflessione sentimentale ma per partecipazione sostanziale. Con la coscienza di tale legame, Goethe e George hanno attualizzato la storia. Ed è così che noi intendiamo l'Europa" (Ibid.: 20-2). Questa intima convinzione permetterà poi a Curtius di restare in Germania anche dopo l'ascesa di Hitler; le sue convinzioni "romano-goethiane" (per così dire) gli renderanno semplicemente impossibile pensare al suo campo di azione altrimenti che in Germania, proprio perché il suo pensiero gli appariva tutto centrato su "continuità della tradizione e sua periodizzazione 'lunga'" da intendersi come "campo di studi intellegibile della letteratura europea", per dirla con Antonelli (ibid.: xxxix). E tuttavia, *Letteratura europea e Medio Evo latino* non intende fissare in canone incontrovertibile il patrimonio culturale che in tal modo ne emerge (anche se certo – occorre aggiungere – una tale intenzione traspare dalla struttura stessa del testo, dai nomi e dai luoghi che inanella, e da *come* li inanella), rivelando al contempo una sua sorprendentemente moderna struttura aperta, come ricorda ancora il curatore (ibid.: xlvii). In tal modo il libro genera "l'idea di una 'fenomenologia della letteratura', forse la più adeguata ancora oggi a rappresentare la funzione della letteratura e della critica nel sistema culturale contemporaneo, [che] nasce da un impianto ideologico che comunque ha portato ad un confronto aperto, non mediato, con la contemporaneità" (ibid.: li).

Davvero questa feconda indicazione di Roberto Antonelli va presa sul serio: quella evocata da Curtius è una fenomenologia della letteratura sia nel suo

senso più letterale, di un “atlante” delle sue immagini per come si offrono allo sguardo del lettore che si incammina verso di esse; e anche in quello più filosoficamente specifico, di un concetto di letteratura che si rispecchi nell'*epochè* più compiuta del suo statuto, di una “messa fra parentesi” filosofica del mondo, per restituirne l'immagine, nella e della letteratura.

GABRIELE GUERRA
Sapienza Università di Roma

Maria Del Sapio Garbero, *Shakespeare's Ruins and Myth of Rome*, London, Routledge, 2022, 388 pp., £145,00.

Con la sua recente poderosa impresa, degno coronamento di una ricerca sviluppata in decenni di studio su Shakespeare e la materia di Roma, Maria Del Sapio Garbero ci regala un contributo prezioso, originale e di vastissimo respiro, la cui portata va ben oltre il perimetro annunciato dal titolo. Dal fulcro del discorso, la 'ruminazione' shakespeariana sul passato di Roma sollecitata dalle scoperte archeologiche rinascimentali delle sue rovine in Italia e in Inghilterra e inscenata nei drammi romani oltre che nel poemetto *The Rape of Lucrece*, si irradia infatti una vastità rizomatica di implicazioni tematiche, teoriche e discorsive convocate sistematicamente con una dovizia di riferimenti puntuali. Le suggestioni che proliferano in questa rete di rimandi toccano, oltre all'intera opera di Shakespeare, ora leggibile come un lavoro forgiato sulle rovine delle sue molteplici fonti, i nodi salienti della nuova episteme e l'embrione della scienza e conoscenza moderna. Il terreno per questa vasta operazione è dettagliatamente dissodato nelle due parti di una lunga e articolata introduzione che, mentre delinea l'ampio campo della ricerca osservandone le declinazioni nel rinascimento italiano prima e poi in quello inglese, pone al suo centro il nuovo senso delle rovine della città imperiale scaturito dalla svolta storicista dell'archeologia cinquecentesca, dalla parallela operazione di scavo storico nel passato ad opera di numerosi umanisti, nonché dalla coeva passione europea per la nuova scienza anatomica. Il libro si avvale qui della raffinata e mai gratuita erudizione dell'Autrice alla quale non sfuggono, nella miriade di documenti dell'epoca consultati e ampiamente citati, gli snodi più significativi della novità dello sguardo archeologico adottato anche nella più vasta operazione di recupero di resti testuali, visivi e artistici in genere: da un lato la mania di rinvenire e accumulare reperti da cumuli di documenti rovinosi animata dall'intenzione di ri-costruire, rimappare e riscrivere, per il loro tramite, i monumenti di una nuova caput mundi papale sulle tracce del suo glorioso passato. Dall'altro la frustrazione dell'impotenza a fronte di un

lavoro che non cessa di proporsi come inesauribile e che, per restituire un senso alla riscrittura della integrità romana, deve colmare i vuoti e le fratture della sua dissestata cronologia facendo ricorso ai racconti dei classici. Le “nuove” rovine, che nella suggestiva e iconica immagine di Poggio Bracciolini, rassomigliano alle *disjecta membra* di un gigantesco cadavere, intrise di morte, lutto, melanconia per ciò che è perduto irrimediabilmente e per sempre dimenticato, si offrono alla percezione umanista come l'alveo di un passato insondabile nella sua confusa profondità, sintomi di una storia che, priva di linearità, procede con movimenti sussultori e discontinui, offrendo solo lampi di memoria in improvvise riemersioni traumatiche, riconoscimenti folgoranti di sé nelle evenienze più sconvolgenti del presente. I fasti di Roma, e i suoi eccessi di potere, si sono rovesciati nella messa in mostra dei suoi residui rovinosi proprio come la narrazione mitica della sua storia immersa nell'aura della leggenda cede il passo a ricomposizioni costrette a rimuovere – in modo spesso difettoso – la loro frammentarietà nella narrazione della corografia ufficiale. È sorprendente la risonanza – sulla quale Del Sapio impernia il suo stesso metodo di studio – delle intuizioni sul senso della storia e della memoria, scaturite dal nuovo paradigma archeologico nella riflessione filosofica ed epistemologica di Michel Foucault in *Archeologia del Sapere* e di Walter Benjamin in *Il Concetto di Storia*. In entrambi l'enfasi sulla discontinuità della storia, sulle sue latenze, rotture, affioramenti in relazione ai traumi epocali, alle istanze delle ideologie, alle logiche del potere, funzionano come un'una glossa e un'espansione dello sguardo archeologico umanista, premessa per una decostruzione critica delle narrazioni della storia. Esempio di un anacronismo produttivo che non cancella, ma misura la distanza tra passato e presente, mentre li giustappone, l'accostamento delle voci della critica moderna e contemporanea, shakespeariana e non, a quelle degli umanisti archeologi e dello stesso Shakespeare, dà conto di un ricchissimo immaginario delle rovine. Nutrito dalla linfa delle riflessioni umaniste sugli scavi e sull'origine, esso riemerge potentemente nel ventesimo secolo, per riscrivere il senso di una storia traumatica in relazione alla gestione del potere, ma anche per riconfigurare la memoria e l'oblio, l'assenza e il lutto, il corpo e la soggettività. Così, le voci in primo piano di Benjamin e Foucault incrociano quella di Freud – chi più di lui è archeologo delle rovine dell'io, dalle quali necromanticamente resuscita una discontinua narrazione dei traumi, frammenti di un cadavere perturbante?), o di Derrida la cui visione così impagabilmente fissa il ritorno ossessivo di presenze spettrali dal limbo di una anteriorità in rovine per additare a un tempo oggi

scardinato e dissestato come quello di Amleto. E tutto attorno risuona un coacervo di discorsi critici contemporanei sensibili alla materialità del corpo e del potere, al suo radicamento nella cultura e nella politica, e all'esplosivo potenziale critico della cultura *early modern* e del linguaggio di Shakespeare nel suo incontro con le rovine di un passato palinsestico, che restituisce, insieme alla perdita, il caos di origini confuse e ibride. La *translatio imperii*, come impeccabilmente illustrato dall'Autrice, passa anche attraverso la migrazione del nuovo sguardo archeologico rideclinato in funzione dell'intrico di esigenze, ambizioni e passioni che concorrono alla formazione della nascente identità nazionale inglese: a Londra, come nella capitale del papato, le rovine di Roma riscoperte nei paraggi delle zone franche assegnate alla costruzione dei teatri, si mostrano nuovamente come le membra sparse di uno stupefacente cadavere, diventando oggetto di una ammirazione trasgressiva rispetto alla iconofobia dell'Inghilterra riformata, ma anche di una investigazione anatomica che replica una pratica diffusa, esibita sulla scene teatrali europee, come cardine di una nuova scienza medica legittimata dall'antico imperativo delfico 'nosce te ipsum'. Anatomizzare i resti sepolti del gigante caduto, ricostruendone i frammenti, invece che indulgiare sulla pienezza dei suoi trionfi, servirà a fare i conti con l'eredità di Roma e a sondare le origini confuse e ibride della Britannia, per scrivere la fisionomia identitaria dell'Inghilterra. È questo il progetto della nuova corografia inglese realizzato, tra gli altri, da William Camden, che Del Sapio elegge come il candidato più attendibile per una riscrittura archeologica della nazione grazie alla sua distanza dall'agiografia del mito delle origini, e alla sua indipendenza dal potere. Ma naturalmente è lo sguardo di Shakespeare a mostrarsi, nelle illuminanti incursioni testuali di Del Sapio, come il catalizzatore degli impulsi archeologici moderni innervati nella nuova scienza anatomica, quando sprofonda nella materia di Roma, di Troia e della Grecia, facendo del discorso sulle rovine e sulla morte la sostanza di una critica del potere e di una disamina della nascente modernità alla luce degli spettri del passato che, come ferite traumatiche mai risanabili, riemergono per segnare le fratture non ricomponibili. Le innumerevoli fonti romane dell'autore meno originale della storia – Tacito, Livio, Seneca, Cicerone, Plutarco, Ovidio – appaiono qui come un insieme anarchicamente disordinato, una congerie di rovine interiorizzate senza studio, ma appropriate per frammenti, come schegge di memoria automatica che intercettano in cortocircuiti folgoranti il senso tragico di un tempo rovinoso, per restituirlo al pubblico teatrale attualizzandolo in una triangolazione del desiderio mimetico. È

infatti nello sguardo di quel pubblico, sensibile alla risonanza del passato nel suo presente che si accende la scintilla del riconoscimento della radicalità delle rovine, il senso di una coincidenza di passato e presente in una sorta di futuro anteriore che Benjamin avrebbe indicato come il vero tempo della storia.

Ai modi, ai metodi e agli straordinari effetti della impresa archeologica e anatomica di Shakespeare, Del Sapio dedica la sua indagine nei sei capitoli che, in ordine cronologico di composizione, scava in *Titus Andronicus*, *The Rape of Lucrece*, *Julius Ceasar*, *Coriolanus*, *Cymbeline* per concludere a mo' di epilogo con *Antony and Cleopatra* replicando a sua volta uno stile archeologico e anatomico che mostra sino a che punto le rovine di Roma possano trasformarsi in un modello autenticamente euristico. Rovine intese in senso letterale, certo, come resti visibili della distruzione, ma anche come metafora, o sineddoche del tempo frantumato alla cui visione ha condotto il loro scavo, come disseminazione di oggetti non nuovi, ma radicali, nel senso che essi sono investiti del potere di significare le radici della civiltà che li dissotterra. Oggetti che premono sul presente con l'urgenza eliotropica di una vegetazione protesa verso il sole come nella incisiva metafora di Benjamin più volte richiamata dall'autrice a significare l'impellenza di una riemersione in una nuova dimensione della storia. Dalla Roma sepolta di Shakespeare sporge un repertorio variegato di gesta ferine, cadute rovinose, corpi trucidati, scuoiati, e stuprati, leggi e patti infranti all'insegna di una violenza priva di mitigazioni. La loro efferatezza risuona in modo esplosivo con quella delle gesta dei progenitori "barbari" della Britannia – i Sassoni, gli Iuti e i Goti, nonché, nel più recente passato, degli antenati Tudor, protagonisti delle *History Plays* spesso evocati in questo studio per la analoga centralità delle rovine e per un comune scavo nella profondità di un passato alieno e familiare al tempo stesso.

Che siano detriti del passato romano o resti di altri retaggi, le rovine di Shakespeare sono convocate con prepotenza dalle note tempestose dell'Inghilterra riformata, reduce dalla distruzione iconofobica di monumenti, immagini, chiese, dai tormentati anni della successione di Elisabetta I, la regina senza eredi, e poi vittima di un re pavido e despota, senza carisma, lontano dal popolo come Giacomo I. Rovine resuscitate dalla magia del linguaggio che tuttavia, pur provando a riforgiarle nelle sue narrazioni, mai le ricompono in racconti senza faglie: al contrario Shakespeare dà voce e spazio ai "lamenti della storia" di benjaminiana memoria, ferite mai sanate, corpi mai davvero sepolti, che perseguitano il presente irrompendovi con la loro spettralità. Del Sapio, a sua volta, appunta il suo sguardo, in ogni testo, proprio sulla persistenza del

lamento, sulla insanabilità delle fratture che lo originano, e sulla dissezione che le copre e le svela come in un teatro anatomico, penetrando, strato dopo strato, nella interiorità del corpo, degli umori e delle emozioni. Prendono luce così immagini memorabili, come nella brutale esposizione dello strazio impotente di Titus, oggetto di un impagabile scavo fisiopsicologico nella scena horror di *Titus Andronicus*, un “laboratorio delle rovine” inaugurale –, “una sorta di manifesto dei modi in cui Shakespeare intende gestire l’eredità e la memoria” (122, traduzione mia). O come la fisionomia isterica e dissacrante di Lucrezia, interprete di una *living performance* che, sulla soglia tra lo stupro e il suicidio, si mostra come anatomia vivente della sua rovina. I capelli da Menade, lo sguardo pietrificante di una Medusa, gli occhi infossati e stravolti dalla sofferenza sono “corpo, sangue, pittura, matita, colore” (153, traduzione mia) che inverano e attualizzano il dolore di Ecuba ritratto ecfrastricamente davanti al suo sguardo, dando voce a un grido maledicente, motore propulsivo di future immagini di denuncia altrettanto scandalose – Guernica di Picasso o l’Urlo di Munch.

In *Julius Caesar* si staglia in primo piano la straordinaria anamorfosi del cadavere di Cesare, prima sminuito e femminilizzato dalla gelida inquisizione anatomica e scientifica di Cassio, e poi restituito alla monumentalità di un colosso dall’oratoria ciceroniana di Antonio che, in un disvelamento denso di empatia, investe di patos i frammenti del corpo deturpato dalle ferite, offrendoli allo sguardo della plebe come reliquie venerabili sino a far trionfare la spettralità di Cesare, il suo farsi luogo disincarnato di una memoria poliedrica e proiettiva, un fantasma dell’immaginario della romanità sottratto alle sue spoglie mortali massacrate, progenitore dello spettro di Amleto.

Il nucleo friabile di Coriolano, la sua impotenza a governare, che la tragedia omonima scopre dopo avere dissolto la sua iniziale impronta guerriera, si manifesta invece, grazie allo scavo inedito di Del Sapia, nella inclinazione a dimenticare chi lo ha beneficato, annunciata dalla sintomatica amnesia sul nome di un soldato dei Volsci che gli ha dato ospitalità. Spia anticipatoria di una continua impervietà alla grazia dell’ospitalità – intesa derridiniamente in senso attivo e passivo, della riconoscenza, della reciprocità, e del dono, questo incidente della memoria letto come una crepa nel corpo di Coriolano, preannuncia una persistente violazione dell’etica comunitaria romana esemplarmente illustrata nel saggio di Seneca *De Beneficiis*, prefigurando la rovina non redimibile del condottiero nella cui indole diffidente, incapace di empatia, il pubblico di allora avrebbe potuto facilmente il profilo dell’assai poco popolare Giacomo I.

Nella scena di *Cymbeline* colpisce invece il macchinoso lavoro necessario per tacitare il lamento della storia, ovvero la rete di complessi patteggiamenti simbolici indispensabili perché l'Inghilterra possa integrare l'eredità del passato senza apparenti lacerazioni, appropriandosi dell'immaginario mitico della Roma imperiale per le sue crescenti ambizioni nazionali. Del Sapio restituisce la tortuosità del processo di riscrittura di questa memoria delle origini improbabile e confusa che ibrida diversi stili storici e che scava disordinatamente in fonti molteplici, incluse sparse autocitazioni infratestuali, trattandole senza linearità, come un cumulo indistinto di rovine. Diventa così visibile l'accomodamento forzato di tasselli disomogenei come la retrodatazione strategica dell'impero di Claudio, testimone della imbarazzante vittoria sulla Britannia, a quello di Augusto nel quale vince la diplomazia pacifica delle trattative sui tributi. Incerta è d'altronde la stessa appartenenza romana di Posthumus la cui identità mobile e provvisoria, sempre sospesa tra più mondi, resiste alla esfoliazione e allo scavo. Tutto in *Cymbeline* appare comunque appannato, osservato a distanza, come le fonti stesse, e alla fine avvolto nella stemperata e pacificante atmosfera del romance mentre affiora, come una visibile materia repressa, la pletora di errori, omissioni, censure indispensabili per smussare l'asperità della tragedia e della storia.

E infine, ecco la sintesi della rovina e del mito nell'epilogo di *Antony and Cleopatra*, una tragedia sui generis, deformata da eccessi camp, gonfia di iperboli, attraversata da una mutevolezza rapida e vorticoso a stento contenuta dalla scena teatrale. È l'addio di Shakespeare a una Roma travolta da sproporzionate ambizioni espansionistiche transnazionali e globali, incarnate nei corpi in rovina di due amanti tardivi. Ma è anche un congedo che il desiderio di Cleopatra, l'estranea, la straniera, l'Altra, trasforma, con le parole di un sogno tanto necessario quanto esplicitamente irrealistico, in un rito d'amore benedetto dalla gloria del mito. Nello spazio chiuso e tombale del suo mausoleo Cleopatra ricomponne poeticamente le rovine di Antonio in un monumento trascendente, mostrando però l'artificio della sua fattura: l'io disgregato del condottiero convive, senza mai fondersi in una pacificante catarsi, con la sua apoteosi mitica.

È questo duplice volto di Roma – un agglomerato di rovine e, al tempo stesso, la forma della sua ricostituita integrità che sempre espone i segni di ciò che è perduto, a mostrarsi, pur con diverse torsioni, come l'immagine prevalente nella intera indagine di Del Sapio. Rovine e mito si saldano in una unità precaria e fragile, come la bellezza del *fair youth* destinatario e oggetto di parte dei sonetti di Shakespeare dedicati alla devastazione del Tempo e alla redenzione

della parola poetica la cui opera salvifica è intessuta con le tracce delle rovine del tempo esemplificata dai “bare ruined choirs where late the sweet birds sang” del sonetto 73 o dalla “unswept stone, besmeared with sluttish time” del sonetto 55. Non esplicitamente romani, ma pervasi dal senso di una rovinosità del vivere che, nelle incursioni nella traumaticità della storia *early modern*, attinge per continue allusioni all’immaginario di Roma, i sonetti compaiono non a caso nel lavoro di Del Sapio come un riverbero potente della romanità shakespeariana. Altrettanto potente e ancor più esemplare è lo scavo nelle rovine di un tempo irrimediabilmente scardinato messo in scena in *Amleto*, la tragedia della modernità che a più riprese affiora in questo lavoro, come una cassa di risonanza del senso delle rovine di Roma, evocato qui esplicitamente solo nella assente, ma potentissima figura di Hecuba, l’antenata troiana di Roma, il cui dolore Amleto sarà incapace di sperimentare: l’emersione di una anteriorità spettrale, l’ingestibilità della memoria e del tempo, l’indagine anatomica nel dissesto del mondo, l’inesauribile desiderio di conoscenza, la ricerca di un nome e di un’identità fanno di *Amleto* una sineddoche della nuova archeologia umanista.

A ben vedere, in effetti, è proprio il metodo di quello scavo, così lucidamente e puntualmente declinato in una ricchissima lettura palinsestica a mostrare assonanze e risonanze tra passato e presente, ad apparire, in questo denso contributo di Del Sapio, come un modello ermeneutico valido per l’intero canone shakespeariano e per tutta la cultura *early modern*. L’ingombrante memoria di Roma si propone allora come il paradigma della memoria *tout court*, quel modo di gestire la storia che prende le forme della modernità cambiando di segno, e costringendo a riconoscere in un passato spettrale le coincidenze con i traumi, le perdite e il lutto del presente e del futuro. Con la loro inquietante evocatività le rovine di Roma rassomigliano ai resti di una progenitura che, avendo perso i suoi fasti, esorta, come lo spettro di Re Amleto, ad un ricordo intriso di mancanza.

Investendo di una luce nuova un campo di studi frequentato con altre prospettive, Del Sapio apre così squarci visivi inediti dischiudendo orizzonti di senso ampi e suggestioni critiche fertili in un volume che, arricchito da una ricchissima bibliografia e da un articolato indice analitico, richiede e merita le soste approfondite di un’attenzione non intermittente.

ALESSANDRA MARZOLA
Università degli Studi di Bergamo

Raphaël Baroni, *I meccanismi dell'intreccio. Introduzione alla narratologia funzionale*, traduzione di Andrea Amoroso e Alessandro Leiduan, Arcidosso (GR), Effigi, 2020, 170 pp., €16,00.

Il Novecento, come si sa, è stato anche il secolo che ha screditato l'intreccio. Contro l'idea che un romanzo o un racconto consistano anzitutto in una storia, cioè in una serie di eventi più o meno avventurosi, si sono scagliati in molti. E del resto si sa anche che schiere di scrittori hanno cercato in tutti i modi di disgregare la trama o proprio di dissolverla, allo scopo di mostrarne l'artificiosità e in fondo anche l'inutilità.

Le cose, peraltro, non sono del tutto cambiate. Anche oggi, nell'epoca del tutto-è-racconto, questa idea continua a circolare. Quante volte fra 'addetti ai lavori' si sente dire che ciò che conta in un testo narrativo non è la trama ma la lingua, lo stile, la qualità dell'immaginazione letteraria, in un crescendo di astrattezza che impedisce di capire di cosa esattamente si stia parlando? Come se dare forma a un intreccio fosse un gesto gratuito o addirittura volgare, e come se il lettore che si appassiona alle vicende di personaggi inventati fosse per forza di cose ingenuo, vittima, suo malgrado, di un'ideologia per cui le storie devono suonare avvincenti per essere consumate meglio, non diversamente da qualsiasi altra forma di intrattenimento.

A opporsi a questo modo di vedere le cose è oggi Raphaël Baroni, narratologo di stanza a Losanna e autore dei *Meccanismi dell'intreccio. Introduzione alla narratologia funzionale*. Pubblicato nel 2020 da Effigi, il libro è il primo della collana Semeia. Studi di narratologia e semiotica, diretta da Alessandro Leiduan. Come spiega l'autore, si tratta di una versione ridotta e fortemente rimaneggiata di un altro libro, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, che era uscito nel 2017 per la casa editrice svizzera Slatkine érudition.

Che lo scopo di Baroni sia rivalutare l'intreccio è detto a chiare lettere nelle prime righe dell'introduzione. "Questo libro – si legge – [...] mira a far luce sui

meccanismi attraverso i quali le storie ci intrigano e a spiegare perché i lettori giocano a questo gioco e cosa ne ricavano” (10). E ciò è funzionale tanto a contraddire l’opinione di chi vede nell’intreccio “un’arte della manipolazione e un dispositivo che aliena il lettore” (9) quanto a mostrare come le storie abbiano un valore non soltanto estetico. Leggendo ci intratterremmo sì, ma allo stesso tempo entreremmo in contatto con situazioni ed esperienze ‘altre’, che magari potranno consentirci di vedere il mondo con occhi diversi.

Non si tratta di un’idea nuova, certo. Lo stesso Baroni chiarisce come alle spalle del suo lavoro ci siano le ricerche che nel 1984 Peter Brooks aveva affidato a *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Nuovo è invece l’approccio alla base di *Meccanismi dell’intreccio*, nella misura in cui Baroni integra idee e strumenti narratologici “classici” e “post-classici”. Nel primo caso, l’armamentario è anzitutto quello elaborato da Gérard Genette in *Figure III*. Nel secondo, il riferimento è alla cosiddetta narratologia retorica, che si prefigge di studiare il modo in cui chi scrive agisce su chi legge attraverso il ricorso a determinate tecniche narrative (di qui, dall’enfasi posta sulla funzione svolta dalle tecniche in questione, il senso dell’aggettivo “funzionale” che appare nel sottotitolo). In parte, però, l’approccio è anche di stampo cognitivo: per Baroni è essenziale chiedersi come il lettore processa i contenuti narrativi, come colma le lacune testuali, come ricostruisce i personaggi, e così via.

Detto questo, il libro è diviso, idealmente, in due parti. La prima è composta da tre capitoli di taglio teorico, in cui Baroni ragiona sul concetto di intreccio insistendo soprattutto su un aspetto, cioè sul fatto che la sua funzione fondamentale sarebbe “l’instaurazione, il mantenimento e la risoluzione di uno stato di tensione inerente alla lettura e funzionale all’interesse del racconto” (22). In altre parole, intreccio è tutto ciò che contribuisce a creare “un effetto di suspense o di curiosità” (27), a rendere “coinvolgente, misteriosa o sorprendente la storia raccontata” (18).

In gioco, dunque, non c’è soltanto il modo in cui gli eventi vengono assemblati; né si tratta di ragionare solo sulla loro successione cronologica, come di fatto pensava la narratologia strutturalista. A determinare l’intreccio sarebbe anche il modo in cui i personaggi vengono modellati con il procedere del racconto, l’utilizzo di certi tempi verbali, il modo in cui agisce la voce narrante, ma anche le focalizzazioni e i punti di vista adottati. Solo prendendo in considerazione tutti questi aspetti è possibile ragionare in modo coerente sull’intreccio. Posto che non esiste un rapporto uno a uno fra l’adozione di una data tecnica

e un certo effetto. Per esempio, il ricorso a una focalizzazione interna, per cui il lettore vede il mondo della storia attraverso gli occhi di un personaggio e ne sa quanto quest'ultimo, non è in sé una strategia che rende un racconto più 'intrigante'. Quest'ultimo diventa tale se quel particolare tipo di focalizzazione fa sistema con altre strategie in grado di produrre tensione narrativa. E comunque è sempre necessario evitare di trarre conclusioni generali, di stabilire leggi valide una volta per tutte: è "nell'ambito di ogni interpretazione singolare che dovranno essere messi in luce i mezzi che hanno permesso a un autore di interessare i propri lettori" (92). Di più, c'è l'idea che l'intreccio non sia qualcosa di ricostruibile *ex post*, definibile solo a lettura conclusa. "Se i modelli strutturali definivano l'intreccio partendo dall'opera compiuta, l'approccio funzionalista prende le mosse dall'effetto prodotto dall'intreccio man mano che si snoda la lettura del testo" (23).

La seconda parte del libro, composta dagli ultimi tre capitoli, è invece incentrata su altrettanti studi di caso. Il primo è *Derborence*, romanzo del 1934 dello scrittore svizzero Charles Ferdinand Ramuz, che consente a Baroni di mostrare come un intreccio possa essere movimentato anche senza ricorrere a eventi particolarmente 'forti'. Il secondo è un racconto del 1970 di Julien Gracq, *Le Roi Cophetua*, che sfida alcune idee preconcepite intorno all'intreccio. Gracq lavora sull'atmosfera della storia più che sugli eventi, adotta "una vera e propria stilistica dell'attesa" (116), e così facendo riesce comunque a trascinare il lettore dentro il testo.

L'ultimo capitolo si concentra su due testi giornalistici – usciti rispettivamente su "Le Monde" e "Les Inrockuptibles" – relativi agli attentati di Parigi del 13 novembre 2015. Se il primo ha una struttura pienamente informativa, il secondo adotta invece una scansione narrativa, che in modo non così diverso da quanto avviene con un racconto di finzione invita il lettore a 'entrare' nella storia. Ma al di là di questa differenza, che si deve anche alla sede in cui i due articoli sono apparsi (la prima è più istituzionale della seconda), gli esempi in questione sono significativi in quanto aiutano a cogliere meglio un aspetto messo in luce già nell'introduzione, cioè che "l'intreccio letterario è solo una delle facce di un fenomeno molto più generale, che riempie la nostra vita inglobando tutti gli eventi che ci accadono, le trame proteiformi dei giochi, quelle dei drammi, dei film, delle serie televisive, dei graphic novel o dei discorsi mediatici che dominano il paesaggio culturale contemporaneo" (15). Viviamo in un mondo saturo di storie, sta dicendo Baroni. E proprio per orientarsi al suo

interno è importante capire come queste ultime funzionano, ovvero “affinare il proprio senso critico rispetto alle funzioni estetiche, ma anche antropologiche, sociali o politiche che possono essere svolte dall'intreccio” (15).

Il che non significa accettare pacificamente l'idea che tutto ciò che ci circonda è racconto, e che il paradigma dello storytelling sia il solo che ci consente di interpretare il mondo in cui viviamo. Una buona educazione narratologica, qualsiasi cosa significhi, dovrebbe suggerire che comunicare non è sinonimo di raccontare, e che le nostre esperienze spesso recalcitrano a essere inquadrate in termini narrativi. Ma ciò non toglie che affinare la nostra capacità di analizzare il modo in cui gli intrecci prendono corpo sia in sé utile e anche necessario.

Anche solo per questo invito varrebbe la pena leggere *I meccanismi dell'intreccio*, nonostante certe scelte traduttive possano suonare poco ovvie (perché, per dirne una, un “*récit immersif*” diventa un “racconto mimetico”?).

Più in generale, il volume è anche un ottimo punto di partenza per procedere a ritroso e approfondire il lavoro di uno fra i più importanti narratologi contemporanei, che fra le altre cose si è occupato di transmedialità, di fumetti, della temporalità nel racconto, e che è anche curatore dell'utilissimo *Glossaire du Réseau des Narratologues Francophones* (<https://wp.unil.ch/narratologie/glossaire/>).

E poi – cosa che non fa mai male – è anche un'occasione per aggiornarsi sul dibattito narratologico, ovvero per realizzare che non è rimasto tutto fermo all'epoca d'oro dello strutturalismo, cioè a ormai più di mezzo secolo fa.

FILIPPO PENNACCHIO
Università IULM

Erich Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, traduzione di Vittoria Ruberl e Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Nottetempo, 2022, 311 pp., € 19,00.

Letteratura mondiale e metodo, pubblicato dalla casa editrice Nottetempo nella collana di letterature comparate e teoria della letteratura «Extrema Ratio», è una raccolta di testi teorici che Erich Auerbach [1892-1957] scrive tra gli anni venti e gli anni cinquanta del Novecento e che, sebbene siano già usciti in traduzione italiana – ad eccezione della dissertazione *Vico alle prese con Descartes* –, risultano tuttavia introvabili ormai da anni.

Il volume si apre con un saggio di Guido Mazzoni *Il paradosso di Auerbach*, che ha la funzione, da un lato, di introdurre alla raccolta, chiarendone il fine ultimo quale tentativo di comprendere il “disegno complessivo” di *Mimesis* e la *Weltanschauung* entro cui quest’opera è potuta sorgere; dall’altro lato, oltre ad essere un’ottima ricognizione relativa agli studi più consistenti sull’autore – a partire dalle reazioni immediate alla pubblicazione di *Mimesis* fino ai più recenti contributi –, esso costituisce anche e soprattutto un’operazione interpretativa dell’articolato pensiero di Auerbach nei termini di *filosofia della storia letteraria* e della possibile eco che quest’ultima, ancora oggi, sebbene in una mutata prospettiva culturale e politica, può venire ad avere. In tal senso Mazzoni ricostruisce il campo-base filosofico che sorregge l’architettura dell’*opus magnum* auerbachiano, quale sintesi di due linee di storicismo, imparentate ma nondimeno divergenti: quella positivista-filologica, da cui Auerbach eredita il metodo secondo il quale le influenze storiche da prendere in considerazione hanno da essere, non astrattamente concettuali, ma registrabili empiricamente (“di uno scrittore su un altro scrittore, di una committenza su un’opera, di un ambiente su un genere letterario ecc.”, Mazzoni 2022, 25); e quella romantico-idealista, che non si ferma al particolare empirico, alle influenze dirette e puntuali, ma secondo i presupposti romantici e prima ancora vichiani concepisce gli eventi come parti di un insieme unico, la storia, e individua nell’universale

lo scopo ultimo della ricerca, non tanto in qualità di necessità scientifica, quanto come bisogno umano: “il bisogno di ritrovarsi nella propria storia come in un’immagine dotata di senso” (Mazzoni 2022, 26). La difficile sintesi di queste due tendenze, per certi versi antitetiche, è portata a compimento da Auerbach attraverso la tecnica dello spunto (*Ansatz*) o appiglio (*Handhabe*). Essa si attua come segue: a partire da una cerchia di fenomeni rigorosamente circoscritta, il metodo usato è quello della critica stilistica, la quale per mezzo dell’analisi di un passaggio cerca di costruire un quadro d’insieme capace di gettar luce sull’opera e sull’autore. Ma Auerbach fa un uso tutto singolare di questo metodo. Egli sottolinea l’esigenza di ampliare il quadro d’insieme, per cui, a venir illuminato dal passaggio analizzato (lo spunto), non deve essere unicamente il particolare evento o fenomeno, ma piuttosto “un intero paesaggio storico” (Mazzoni 2022, 28) in cui le opere e gli autori vanno a loro volta ricollocati. Ogni epoca costituisce infatti per Auerbach un *campo di possibilità*, e lo storicismo, lungi dal dover necessariamente basarsi su un *a priori* animistico, su un atto di fede in un’unità trascendente, può anche darsi come confronto tra “ciò che è possibile nei diversi periodi storici” (Mazzoni 2022, 32). In tal senso il suo gesto critico decisivo sarebbe, scrive Mazzoni, il *paragone*. Eppure, nonostante il mutare dei paradigmi nel corso della storia – *Stiltrennung* e *Stilmischung*, paradigma greco-latino e paradigma ebraico-cristiano, moralismo e storicismo, sfondo tipologico-creaturale e sfondo storico-dinamico; nonostante il relativismo prospettico attraverso cui essi hanno da essere interpretati e messi a confronto a partire dai presupposti che gli sono propri e non a partire da canoni estetici astratti, in tale processo conoscitivo emerge tuttavia ancora qualcosa che accomuna i vari fenomeni storici. Questi sono tutti appartenenti al mondo civile, al mondo della cultura, sono stati fatti dagli esseri umani e quindi – per dirla con Giambattista Vico [1668-1744] – vi si possono e vi si devono ritrovare i principi ‘dentro le modificazioni della nostra medesima mente’. È proprio in virtù di questa potenzialità umana, insita in ogni fenomeno storico, che le singole forme di vita hanno la possibilità di comunicare tra loro: “si parlano e diventano leggibili” (Mazzoni 2022, 18).

Ora, i saggi contenuti nella raccolta non sono disposti in ordine cronologico ma tematicamente divisi in tre sezioni distinte e tuttavia strettamente interdipendenti. La prima, omonima del libro, è composta di tre testi della maturità – *Filologia della Weltliteratur* [1952], *Epilegomena a Mimesis* [1953], *Prefazione a Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (*Quattro ri-*

cerche sulla storia della letteratura francese) [1951] – in cui Auerbach pare quasi ricostruire a posteriori la metodologia e i presupposti che stanno alla base del suo lavoro e in particolare di *Mimesis*, quale sua opera più sistematica. La terza sezione presenta le recensioni auerbachiane ad alcuni dei maggiori critici letterari a lui contemporanei: Spitzer, Olschki, Curtius, Wellek. Al di là delle questioni specifiche trattate da ciascuno, del confronto con i testi di questi autori Auerbach ne fa una questione di metodo. Egli si sofferma non solo e non tanto sugli argomenti specialistici ma anche sulla struttura in cui tali argomenti sono stati organizzati e sullo scopo ultimo dell’impianto in cui sono stati inseriti.

La prima e la terza sezione sono congiunte dalla seconda, la più corposa, che le pone in dialogo e lascia emergere il sottofondo storico, culturale e filosofico da cui le solide basi teoriche – compiutamente presentate negli articoli della maturità e in certa misura anche nelle recensioni ai colleghi – hanno avuto la possibilità di venirsi a costituire e a stabilizzare come vere e proprie linee guida di tutto un lavoro intellettuale. Questa è la sezione dedicata a Vico, lo storicismo e la filologia, che, se nel libro è stata giustamente posta al centro, come fulcro e anello di congiunzione, nei limiti di una recensione bisogna che venga esposta in prima istanza, proprio al fine di lasciar emergere con più efficacia la rilevanza di questa raccolta nell’ambito degli studi auerbachiani in Italia, capace di meglio chiarire la concezione di storicismo che Auerbach propone, nella sua intima connessione con l’estetica, la filologia e la letteratura.

In effetti i saggi su Vico, pubblicati in italiano da Editori Riuniti nel 1970 e poi ’87 in un volume dal titolo *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, così giustapposti a quelli sulla figura di Francesco d’Assisi e su Dante, apparivano più come frutto di studi specialistici compiuti da Auerbach e non come momenti di riflessione strutturale relativi all’impalcatura del suo sistema e del suo metodo, della sua concezione di storia e di estetica, di filologia e di filosofia. In *Letteratura mondiale e metodo* essi sono invece posti al centro della fondazione consapevole e coerente di una *filosofia della storia letteraria* come quella interna alle pagine di *Mimesis* e sono con ciò lasciati emergere nella loro funzione strutturale rispetto a quei presupposti teorici che Auerbach a chiare lettere dichiara essere i propri in *Filologia della Weltliteratur, Epilegomena a Mimesis, Prefazione a Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, e nelle recensioni a Spitzer, Olschki, Curtius e Wellek.

Il tema centrale dei saggi appartenenti alla seconda sezione è quello dello storicismo. Esso ebbe origine nella seconda metà del XVIII secolo, come re-

azione al predominio del Classicismo francese in Europa; fu creato dalle correnti romantica e preromantica, le quali iniziarono a concepire la storia non come una serie di fatti esteriori e di consapevoli azioni umane che, a partire da uno stato barbarico di natura, avrebbero condotto verso forme sempre più complesse di razionalità e socialità; né come una serie di errori e inganni venuti a corrompere l'idilliaca natura primordiale degli esseri umani; ma come una subconscia, lenta e organica evoluzione di 'forze', quali manifestazioni della divinità. Romantici e preromantici, insomma, si fecero portatori di quell'idea di divinizzazione della storia, intesa come "realizzazione della varietà dello spirito divino, che si manifesta attraverso il genio dei diversi popoli e delle diverse età" (Auerbach 1949, 190); idea da cui scaturì con forza la volontà di comprendere ogni epoca secondo le proprie condizioni individuali di crescita e sviluppo, rifiutando ogni sistema basato su moduli assoluti e razionalistici. Ma non solo. Alla base dello storicismo, afferma Auerbach, sta anche la convinzione "che non vi siano soltanto degli eventi [*Geschehen*] ma una storia [*Geschichte*]; [...] che i molti e svariati eventi della vita dell'uomo nel tempo terrestre formino un tutto, un unico decorso o un insieme dotato di senso" (Auerbach 1932, 133).

Eppure, nonostante Auerbach affermi che lo storicismo di cui *Mimesis* si fa erede sia nato dai motivi e dai metodi della *Geistesgeschichte* e della filologia tedesca; e che "non sarebbe collocabile in nessun'altra tradizione fuorché in quella del Romanticismo tedesco e di Hegel" (Auerbach 1953, 89); egli, nei suoi scritti teorici raccolti in *Letteratura mondiale e metodo*, tende piuttosto a concentrarsi sullo storicismo di Giambattista Vico e, se approfondisce quello romantico-herderiano, lo fa per lo più al fine di lasciar emergere le differenze che si stagliano tra questo e l'impostazione vichiana. Infatti, se i romantici – si legge in *Vico e lo storicismo estetico* – conobbero e misero in pratica il principio dell'interpretazione storica; tuttavia essi "non trovarono mai una *base epistemologica* potente e suggestiva quanto quella di Vico" (Auerbach 1949, 202, corsivo mio). Quest'ultimo, invero, com'è messo bene in luce dal saggio giovanile con cui la seconda sezione del volume si apre, *Vico alle prese con Descartes* [1921], fu in qualche modo costretto dall'ambiente circostante a rendere esplicite le *premesse gnoseologiche dello storicismo*, allora niente affatto scontate né predisposte dall'influenza "di Shaftesbury e di Rousseau, [del]l'orientamento vitalistico di certi biologi del XVII secolo, [del]la poesia della *sensiblerie* in Francia e in Inghilterra, [del] culto dell'*Ossian* e [del] pietismo tedesco, [di] tutti questi influssi e movimenti che crearono il *milieu* preromantico" (Ibid.:

192); ma, al contrario, si trattava di premesse, nel caso di Vico, che dovevano scontrarsi con le tendenze imperanti nella sua epoca: da una parte, quella dualistico-razionalistica cartesiana; dall'altra, quella delle teorie giusnaturalistiche nelle loro differenti formulazioni.

Lo storicismo, infatti, non può in nessun modo convivere con la netta separazione di *res cogitans* e *res extensa*, di pensiero ed esistenza, ragione e storia. Anzi, alla sua base sta proprio il superamento di tale scissione. Dunque, i testi auerbachiani raccolti in *Letteratura mondiale e metodo*, mostrano la mossa decisiva compiuta da Vico in direzione di questo superamento; una mossa di cui già altri si sono serviti prima di lui, quella dell'argomento scettico-agnostico contro la fiducia cartesiana nella ragione; ma da cui egli trae una conseguenza determinante, tanto per la sua filosofia filologica o filologia filosofica, quanto per l'idea di filologia che Auerbach dichiara aver appreso dai suoi studi vichiani (Auerbach 1958, 233). Così, a partire, da un lato, dalla premessa che sia conoscibile solo ciò che uno ha fatto e, dall'altro, confutando la certezza cartesiana del *cogito, ergo sum*, Vico constata questo: che la conoscenza umana può darsi solo sull'esistenza e non sull'essenza; che essa non ha alcuna possibilità di trarci fuori dal dubbio ed essere scienza. Infatti, “[i]l pensiero non è causa dell'essere, bensì solo *signum* o *techmerium* che io possiedo una mente” (Auerbach 1921, 107). Dunque, non *cogito, ergo sum* ma *cogito, ergo existo*, avrebbe dovuto dedurre Descartes a detta di Vico; poiché infatti dal pensiero umano non può sorgere alcuna verità scientifica, bensì solo probabile, in quanto è proprio l'esistenza nel mondo, affetta da tutti gli accidenti della storia, che esso, il *cogito*, va costituendo. Ecco, Dio ha creato la natura e lui solo può conoscerla. “[L]a storia invece è stata fatta dall'uomo, e quindi l'uomo è in grado di comprendere non già la natura, ma la storia” (Auerbach 1932, 141). Ora, poco importa che questa conclusione risulti problematica nell'impianto vichiano della *Scienza nuova*, in cui è in realtà la Provvidenza piuttosto che l'umano a guidare la storia in tutte le sue tappe. Tale conclusione è infatti decisiva per Auerbach, non tanto in virtù della sua capacità di creare un sistema filosofico solido e convincente in tutte le sue parti, quanto perché essa – lungi dall'essere unicamente espressione di un sentire soggettivo, come quello romantico del panteismo sentimentale – viene a costituire il *principio gnoseologico* comune all'umanità tutta, sul quale si basano la nostra possibilità e il nostro *bisogno* di intuire un piano unitario soggiacente ai fenomeni terrestri nella loro totalità. Essa costituisce la fondazione epistemologica dell'interpretazione storica.

La seconda tendenza dominante nell'epoca in cui Vico esercitava a Napoli la sua professione, e che strideva con lo storicismo, era quella delle teorie giunaturalistiche, le quali consideravano la natura o come barbarica e rozza condizione dei primitivi, contrapposta alla razionalità delle epoche civilizzate; o come la ragione stessa, corrotta in seguito dagli errori e dalle istituzioni umane. Nella prospettiva vichiana invece la natura di per sé non è nulla, non è qualcosa di innato e una peculiarità costante; essa coincide piuttosto con “la storia stessa dell'uomo” (Auerbach 1937, 179), con le mutevoli nature di quest'ultimo. Coincide dunque con lo stadio di sviluppo cui il divenire storico è giunto. Eppure, nonostante tale completa storicizzazione della natura umana, Vico, nella *Scienza nuova*, non sopprime ogni idea di natura comune nei termini di proprietà costante, ma attribuisce a tutti gli uomini e a tutti i popoli la *socialità*; un *senso comune* appartenente a ciascuno stadio di sviluppo. Infatti, dal momento che i fenomeni storici sono stati creati dallo spirito umano, è in questo, vale a dire ‘dentro le modificazioni della nostra medesima mente’, che i principi informativi della storia si devono poter ritrovare nei termini di *pre-disposizioni*, possibilità, potenzialità dell'umano. Di qui Auerbach trae la conclusione, fondamentale al suo lavoro tutto e, nello specifico, alla sua concezione di critica letteraria, secondo cui: è solo a partire dall'indagine profonda della propria mente che si possono afferrare le mutevoli nature, i molteplici stadi storici, le diverse epoche dell'umanità. È solo a partire dalla propria esperienza, consciamente o inconsciamente, che si ha la possibilità di comprendere quelle modificazioni umane, di riconoscerle come le nostre proprie potenzialità e di conoscere altresì noi stessi in- e tramite quelle. Inoltre, a ben vedere, è proprio qui che si inseriscono le radici di quei principi del relativismo prospettico su cui si fonda lo storicismo auerbachiano: quello oggettivo, da un lato, (sul quale si basa altresì lo storicismo romantico), per cui ogni epoca ha da essere indagata non secondo norme assolute e astratte, ma sulla base dei presupposti suoi propri; e quello soggettivo, dall'altro, (il quale invece non emerge con la stessa chiarezza epistemologica nelle teorie herderiane e romantiche), del soggetto che conosce a partire da un punto di vista specifico, a partire cioè da sé, dalla propria esperienza, nella consapevolezza di essere – per parafrasare la conclusione di *Epilegomena a Mimesis* – un determinato individuo, in una determinata situazione, in un determinato tempo storico (Auerbach 1953, 92).

Ma, ancora prima, è qui che si trovano le radici su cui si fonda l'idea auerbachiana di filologia, quale arte critica capace di indagare la totalità delle uma-

ne istituzioni, ovverosia la storia intesa non solo come quella politica in senso specifico, ma anche dell'espressione parlata e scritta, delle arti, della religione, del diritto, dell'economia etc.; arte critica unicamente resa possibile dal senso comune. Infatti è questo, vale a dire “[i]l carattere umano e interiore della storia degli uomini e dei popoli, che permette all'uomo di conoscere questa storia in quanto possesso da lui stesso creato” (Auerbach 1936, 166); è tale senso comune che costituisce “il principale presupposto della *Scienza nuova*” (Ibid.) e – si può aggiungere – il principale presupposto di *Mimesis*, ma più in generale di quella particolare concezione di filologia che Auerbach definisce nei termini di “quintessenza della scienza dell'uomo in quanto essere che vive nella storia” (Ibid.: 169).

Ora, perché tale compito di costituire la totalità delle *Geisteswissenschaften* viene da Auerbach affidato alla filologia e non, per esempio, alla filosofia? I saggi raccolti in *Letteratura mondiale e metodo* mostrano che la risposta a tale domanda si può, ancora una volta, trovare negli studi auerbachiani su Vico. Quest'ultimo definisce infatti la filologia come quella scienza che indaga il *certum*, l'esistenza e non l'essenza, vale a dire tutto ciò che è soggetto al mutamento storico, la natura dell'essere umano in quanto mutevole e basata, ogni volta, su presupposti differenti. Ma c'è dell'altro. Vico, a partire da una visione del tutto innovativa dell'uomo primitivo, scopre che la peculiarità dell'essere umano non sta anzitutto nella ragione, né in una natura originaria (intesa come sua essenza); e che dunque la storia non è né un processo razionale che può essere indagato a livello analitico-deduttivo, tramite il risalimento a un universale principio primo; né un processo naturale che è possibile investigare attraverso le scienze, appunto, naturali. Vico scopre, per mezzo della sua “visione nuovissima” (Auerbach 1932, 142) dell'uomo ai primordi, come creatura solitaria e piena di terrore davanti al caos della natura, l'origine istintuale e poetico-metaforica – guidata dalla paura e dalla vergogna – del diritto, della lingua, dell'economia, e degli Stati. Egli mostra, cioè, che per questi esseri umani spaventati, animati dall'universale fantastico, “[la] poesia è storia vera, come essi l'hanno vista, e le loro metafore non sono belle circonlocuzioni, ma le cose stesse, come si sono presentate ai loro sensi” (Auerbach 1936, 159). La percezione magico-formalistica del mondo viene insomma molto prima di quella scientifica. Solo con la lotta dei famuli-plebei per ottenere l'uguaglianza dei diritti la poesia si fa per Vico prosa, e la *Weltanschauung* è costretta a divenire, da poetica, razionale. Ma al di là delle questioni specifiche riguardanti le

tre età (poetica, eroica e razionale) della storia umana, quel che interessa maggiormente Auerbach è la conclusione che può scaturire da una simile scoperta, non a caso definita in *Vico e Herder* come la scoperta fondamentale della *Scienza nuova* vichiana (Auerbach 1932, 142). Siccome il mondo delle nazioni non ha origine dalla ragione umana, la società non è in prima istanza razionale, bensì istintuale, poetica, metaforica, e la disciplina di cui ci si deve servire per indagarla, la quintessenza delle scienze umane, non può che essere, anzitutto, la filologia. Infatti, se la storia umana non ha avvio con la razionalità ma con l'istintualità e la consuetudine, essa con evidenza lampante viene a costituirsi non come il *verum*, la verità immutabile e assoluta, oggetto della filosofia, bensì come il *certum*, il probabile, tutto quanto è soggetto a mutamento.

Eppure, se la filosofia si contrappone in questo senso alla filologia, essa le è in qualche modo anche connessa. Le *Geisteswissenschaften* si fondano infatti sulla fiducia in una concezione unitaria della storia, vale a dire di una storia che non sia unicamente composta da una serie di eventi probabili, ma che sia anche dotata, nel suo insieme, di un senso immanente, di una verità capace di ricomprendere e interpretare la molteplicità degli accadimenti. Bisogna però capire come – secondo Auerbach interprete di Vico – si possa giungere alla totalità della storia a partire dalla ricerca filologica sui *certa*. Evidentemente non tramite la somma di questi. Ma nemmeno per mezzo dell'idea di un fine ultimo della storia; infatti – Auerbach lo sottolinea in conclusione al suo saggio *Vico alle prese con Descartes* – una simile idea di *telos* (razionale o carismatica che sia) non trova spazio nella teoria vichiana dei corsi e dei ricorsi. E dov'è allora che la possibilità di un'unità può essere rinvenuta? Si torna, ancora una volta, alla premessa assunta da Vico come base per il suo storicismo: è possibile conoscere solo ciò che si è creato. L'essere umano ha creato il mondo civile e dunque è nella mente umana, nella fucina in cui il prodotto è stato forgiato, che se ne possono ritrovare tutte le modificazioni. Tale è la possibilità di un'idea unitaria di storia che sta alla base delle *Geisteswissenschaften* e “[t]ale è il concetto di filologia che io ho appreso da Vico” (Auerbach 1958, 233).

Così si conclude la seconda sezione di *Letteratura mondiale e metodo*, nella quale si trovano *in nuce* tutte le linee guida del metodo auerbachiano, per come esso viene esplicitamente esposto all'interno dei saggi contenuti nella prima e nella terza sezione del volume e che, nondimeno, sta alla base dell'impianto di *Mimesis*, quale opera più compiuta di Auerbach. Volendo ridurre ai minimi termini le basi teoriche della metodologia di quest'ultimo, ne emergono so-

stanzialmente due, a cui tutte le altre possono essere ricondotte: il *prospettivismo storico* e la *teoria dello spunto*. Ora, se il relativismo storico – che consiste nell'applicare un giudizio in prospettiva al materiale analizzato e permette “di attribuire alle diverse epoche e culture i presupposti e i modi di vedere loro propri” (Auerbach 1953, 91) –, Auerbach lo eredita dallo storicismo dell'età goethiana (come egli stesso dichiara sia in *Filologia della Weltliteratur* che in *Epilegomena a Mimesis*); i presupposti che sorreggono e rendono possibile la sua teoria dello spunto gli vengono invece da un altro storicismo, nonostante le apparenze, fondamentalmente diverso da quello romantico: lo storicismo di Giambattista Vico (Auerbach 1955, 207). Nel saggio con cui il volume si apre, *Il paradosso di Auerbach*, sono ben espresse le difficoltà auerbachiane nella risoluzione della dialettica tra i due poli della sua formazione: tra filologia positiva e cultura romantico-idealistica; tra il particolare rigore storiografico, che esige l'esattezza di indagine e trasmissione di fatti e documenti, e la necessità di mettere in luce il movimento unitario del tutto; tra attenzione, fedeltà, al particolare e ricerca dell'universale. La complessa sintesi di queste due tendenze, come scrive Mazzoni, si compie nella teoria auerbachiana dello spunto. Essa – si legge in *Filologia della Weltliteratur* – permette di prendere le mosse da un fenomeno ben delimitato, controllabile e centrale, che assicuri la scientificità e la solidità del progetto, ma che abbia altresì “una forza di irradiazione capace di ordinare e interpretare anche un settore molto più vasto di quello del punto di partenza” (Auerbach 1952, 68). Si tratta cioè, scrive Auerbach nella sua recensione al testo *A History of Modern Criticism* di René Wellek, di trovare “un motivo o un avvenimento dominante in questa storia, così che tutti gli altri motivi e mutamenti si possano descrivere in funzione di quello” (Auerbach 1955*, 292). Ma, se per lui “questo motivo o avvenimento esiste”, ciò è possibile a partire da quella scoperta copernicana compiuta da Vico secondo la quale “tutte le forme dell'umano si possono ritrovare ‘dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana’” (Ibid.: 295). Se si accoglie questa fondamentale intuizione vichiana – e Auerbach non solo la accoglie ma la pone a fondamento della sua opera tutta –, diviene allora possibile l'idea che, a partire da una sola di queste modificazioni, vale a dire da un motivo, da *uno spunto*, si possa rinvenire l'umano nella sua totalità, l'idea unitaria di uomo, quale unico *mito* rimasto alla nostra epoca, unico luogo in cui “trovare pace”, vale a dire il senso, “la coscienza di noi stessi”, nell'ambito della realtà data (Auerbach 1952, 58 s.). Infatti, afferma Auerbach, noi dobbiamo aggiungere quel che Vico non dice, e cioè che “[q]

uel ritrovare la storia nel nostro spirito è un conoscere noi stessi; è il nocciolo di una teoria della comprensione della storia basata sulla comprensione di sé. È un comprendere in sintesi partendo dalla propria esperienza, dall'interno, [...] ed è un metodo di cui ci serviamo sempre, consciamente od inconsciamente” (Auerbach 1955, 218). Allo stesso modo egli, anche nelle sue recensioni a *Romanische Stil- und Literaturstudien* e *Essays in Historical Semantics* di Leo Spitzer, sottolinea come la critica letteraria, oltre a dover lasciare interagire le varie metodologie della ricerca – da quella sociologica a quella filologica, dalla critica stilistica alla *Geistesgeschichte*, la grammatica, la lessicografia, la lettura e la raccolta coscienziosa delle fonti – si basi sul “carattere personalissimo” della prima intuizione, sulla capacità personale di mettersi in ascolto per sentire il battito del cuore dello scrittore di cui si stanno commentando le pagine: “se vogliamo capire gli uomini, il sentimento umano è la sola nostra possibilità e la sola nostra legittimazione. Ma il successo del modo di procedere, come la sua natura esige, dipende dalla capacità di cogliere veramente nell'interpretazione – [che pure deve basarsi su fatti filologicamente registrabili *N.d.R.*] – l'elemento generale, umano, comune, che strappa il *consenso*” (Auerbach 1932*, 239, corsivo mio). L'analisi del testo può essere condotta con eccellente rigore critico e mirabile precisione filologica, ma laddove essa non si fa portavoce dell'esperienza del lettore, dell'“efficacia uniforme” che l'opera d'arte esercita su tante persone, laddove non perviene al “consenso”, essa fallisce nel suo compito. Il lavoro del critico non è quello di escogitare teorie originali e inconsuete sul testo, ma è quello assai difficile – per dirlo nei termini della decisiva e riassuntiva espressione auerbachiana – di “[v]edere e formulare ciò che appare *ovvio*” (Auerbach 1948, 260, corsivo mio).

GIULIA TRAMONTANO
Università di Siena

Simona Corso, Florian Mussgnug, and Jennifer Rushworth (eds.), *Dwelling on Grief. Narratives of Mourning Across Time and Forms*, Cambridge, Legenda, 2022, 236 pp., €113,91.

Written during the Covid-19 pandemic and published in 2022, *Dwelling on Grief* is a timely book. At a time when grief is at the centre of a considerable amount of academic research and is pervasive in public discourse, this volume offers a thoughtful and wide-ranging multidisciplinary examination of grief and its cultural implications. The edited volume comprises an introduction, twelve chapters, three *intermezzi*, and an epilogue. It grapples with mourning and grief from a variety of disciplinary, linguistic, medial, and temporal perspectives, ranging from medieval poetry to 20th century music and biology, with forays into early modern philosophy, visual studies, and the environmental humanities.

The text is organised around thematic clusters. Part I, “The Poetry of Lament,” includes essays by Catherine Keen, Helena Phillips-Robins, and Luca Marcozzi on the literary representations of mourning in the Italian lyric tradition, specifically in Dante’s *Vita nova*, the *Commedia*, and in Petrarch’s poetry and letters, respectively. Part II, titled “Lineages of Grief,” begins with a contribution on Roland Barthes’s “mournful” reading of Dante by Jennifer Rushworth, followed by Susan Irvine’s study of a 20th-century reproduction on engraved glass of an early medieval poem, *The Dream of the Rood*, and Jürgen Pieters’ essay on bereavement and consolation in René Descartes’ *Letter of Condolence* to Dutch poet Constantijn Huygens. Parts I and II examine representations of grief and mourning from literary, philosophical, philological, and art-historical standpoints. Part III, “The Politics of Mourning,” further expands the scope of inquiry to include political thought, law, and philosophy – as explored in Uta Staiger’s chapter on the socio-political implications of mourning. This political reflection is extended to the field of music and musical composition in Luca Aversano’s study of Dmitri Shostakovich’s String

Quartet no. 8 in C minor, op. 110, a piece dedicated to the victims of fascism, which was played at the composer's own funeral. The last chapter of the section, by Aarathi Prasad, investigates human and non-human grief-related behaviours, such as burial and other funerary practices, and draws from research in biology, evolutionary anthropology, and archaeology. The fourth and last Part, "Breaking the Silence," considers how literature, literary theory, and form can overcome the silence and the omissions that often surround grief, as death becomes increasingly medicalised and removed from daily life.¹ Simona Corso focuses on the emergence of the Grief Memoir in contemporary anglophone literature, and Adina Stroia reads a photographic "absence" in Roland Barthes's *La Chambre claire*. In the last essay, Florian Mussnug turns to contemporary writings informed by environmental concerns, asking which literary forms can best capture planetary mourning caused by the unfolding ecological crisis.

In psychological terms, grief is known as a 'complex' emotion. Unlike other, more straightforward 'primary' or 'basic' affects (such as anger, fear, or surprise), grief is an ambivalent, multi-layered emotion, entailing a plurality of simultaneous and sometimes conflicting feelings and emotional states.² *Dwelling on Grief* reflects the complexity and multiplicity of this emotion in its remarkable disciplinary richness, as well as in the variety of forms used to think about, and with, grief. In fact, each of the four parts concludes with an *intermezzo*. The *intermezzi* are experimental literary interludes, which include poems (David Bowe, Elena Buia Rutt, and Andrew Rutt), a review of a contemporary Finnish novel (Timothy Mathews), and lastly, the epilogue, a written record of a live artistic performance on mourning following the loss of a loved one (Zoe Papadopoulou). The *intermezzi* brilliantly complement the scholarly work presented in the chapters while engaging with the experience(s) of mourning through a variety of personal voices and stylistic solutions. This is a thought-provoking experiment with form, that is certainly very original in the context of academic publications and is particularly evocative for grief-related studies. The juxtaposition of scholarly research and artistic contributions allows us to look at grief from different angles, conveying the

1 I derive this observation from Philippe Ariès theory, as presented in Simona Corso's chapter, "A Grief Narrated: The Contemporary Grief Memoir," 152.

2 The concept of "basic human emotion" was first theorised by American psychologist Paul Eckman in the 1970s. See also APA Dictionary of Psychology. "Complex Emotion." <https://dictionary.apa.org/complex-emotion> (accessed 26 February 2023).

nuanced intricacies which characterise this emotion. Moreover, the creative interventions resonate with themes examined in the chapters, and vice versa. As the editors remind us in the introduction, mourning crosses ‘the dividing lines between life and literature, and blurs any attempted opposition of the private and the familial versus the professional and the academic’.³ Several successful examples of this could be drawn from the volume. For instance, Elena Buia Rutt’s selected poems, translated from Italian into English by Andrew Rutt, offer a poetic meditation on grief and its relation to care.⁴ Both care and grief are extended to the non-human through the representation of pseudo-funeral rites involving animals (e.g. the family’s goldfish, and a frog found dead at the edge of a pond in an urban park). Buia Rutt’s *intermezzo* appropriately follows Prasad’s chapter on human and non-human ontologies of mourning while foreshadowing Mussgnug’s argument for the need for ‘multispecies relations of care’, thus emerging as a poetic embodiment of the scholarly discussions. Throughout the volume, the chapters and the *intermezzi* are connected through numerous echoes, resulting in a composite yet very cohesive literary-theoretical framework.

Several essays in the volume touch upon the elusive, “phantamastic”⁵ nature of mourning, which is sometimes at odds with verbal expression. The tension between the urgency to reminisce, process, and articulate grief and the linguistic aporia that is often tied to it inspires some of the book’s most stimulating and compelling pages. It could be argued that the volume itself represents an attempt to overcome this aphasia through the multiplication of voices, that is, the different theoretical approaches and various forms of writing employed to grapple with grief. Furthermore, the book establishes a generative dialogue with the past, suggesting that our responses to grief are, to a certain extent, informed by a centuries-long tradition of mournful rituals, cultural artefacts, as well as literary and artistic forms. As Rushworth lucidly shows through the examples of Roland Barthes and Joseph Luzzi, who both turned to Dante’s writings at a time of personal loss, there is perhaps a quantum of consolation to be found in the work of past mourners.

3 Corso, Mussgnug, and Rushworth, “Introduction,” 1.

4 *Intermezzo* no. 3, 143.

5 I borrow the term from Catherine Keen, “The Poetry of Mourning in the *Vita nova*: An Agambenian Reading,” 28.

Engaging with the long and multimedial history of cultural practices of mourning and the outputs they inspired, this book emphasises the transhistorical and communal dimension of grief. Such an impressive methodological and disciplinary variety – in addition to the volume’s broad temporal scope – is what sets *Dwelling on Grief* apart from other studies that favour a narrower linguistic, methodological, or chronological focus. Moreover, the polyphonic engagement with grief perfectly captures the personal yet collective nature of mourning, thus laying the foundation for thinking about grief collaboratively and across disciplinary boundaries. The volume offers valuable insights to specialists across the humanities and, given its readability and the wonderful juxtaposition of academic and creative forms of writing, it may also be of interest to readers seeking to expand their understanding of this universal dimension of the human experience.

SILVIA VITTONATTO
University College London

Silvia Vittonatto’s research is generously supported by the Wolfson Foundation.

