

10

a cura di
Lorenzo Fabiani,
Simona Pollicino e
Irene Zanot

EXPERIMETRA

Dalla “catastrofe necessaria” alla “catastrofe generativa”

Raffigurazioni letterarie, artistiche e filosofiche della catastrofe e del catastrofismo

eum



Dalla “catastrofe necessaria” alla “catastrofe generativa”. Raffigurazioni letterarie, artistiche e filosofiche della catastrofe e del catastrofismo

a cura di Lorenzo Fabiani, Simona Pollicino e Irene Zanot

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia

10

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentilli (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

In copertina: Marco Bernardi, *Spirale in bianco* (2015)

Issn 2532-2389
Isbn 979-12-5704-123-6 (print)
Isbn 979-12-5704-124-3 (PDF)

Prima edizione: settembre 2026

Copyright: ©2026 Autore/i
L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribution-4.0 International CC BY 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
http://eum.unimc.it

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Sommario

9 Introduzione

Sebastian Acevedo
13 Le tournant théologique du pentecôtisme et la justification de la conquête politique en Colombie: d'une vision prémillénariste apocalyptique à l'optimisme postmillénariste et à la théologie de la prospérité

Adrien Barrier
31 L'anti-catastrophe dans les *Contes moraux* d'Éric Rohmer

Maurizio Basili
45 *Vergangenheitsbewältigung* elvetica: intellettuali e memoria critica della Seconda Guerra Mondiale

Mohamed Bernoussi
59 Origines religieuses et sémiotiques de la nécessité de la catastrophe

Dario Cecchi
75 Raccontare l'attesa della fine del mondo. Spigolature filosofiche sulla narrativa apocalittica contemporanea

Martina Di Febo
89 La catastrofe arturiana: un'apocalisse culturale

Lorenzo Fabiani
103 «Que fera or cis pueples?». La morte del re nel *Roman d'Alexandre*

Sotera Fornaro
123 Vedere e pre-vedere la catastrofe: il paradigma Cassandra

Gianluca Frenguelli
135 Raccontare la catastrofe alle soglie del Rinascimento: un *Lamento di Costantinopoli* attribuito a frate Bernardino da Cingoli

Rosanna Gangemi
159 Una fine senza fine. Intermittenze testuali e transfert culturali: Haushofer, Divry, Morselli, Moresco

Costanza Geddes da Filicaia
177 Dalla catastrofe individuale all'apocalisse collettiva: evoluzioni e variazioni sul tema nella narrativa sveviana

Federica Lattanzio
187 Analisi comparativa della resa della parola "*Katastrophe*" nei sistemi di traduzione automatica: una riflessione sull'importanza dell'intervento umano

Fabio Luppi
209 Consonanze apocalittiche e macerie rigeneranti: la bufera benjaminiana nelle poetiche del primo Novecento. Comunanza di scelte lessicali ed immagini poetiche nel mondo italofono e anglofono

Emma Malinconico
227 Valenza letterale e metaforica di *catastrophe* nel *Génie du christianisme* e nei *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand.

Roberto Mancini
239 Tra catastrofe e salvezza: per una conversione di civiltà

Anton Giulio Mancino
255 Il virus e la contabilità delle guerre mondiali

Matteo Marcheschi
267 Vedere il tempo della catastrofe: anticipare e trattenere la distruzione nella Francia del XVIII secolo

Silvia Neri
283 Il declino dell'arte contemporanea. L'opera d'arte, il mercato e la nozione di arte in pericolo

Thomas Perier
295 «History isn't there yet» – penser le désastre depuis la forêt dans *Eureka* de Lisandro Alonso (2023) et *First Cow* de Kelly Reichardt (2019)

Tatiana Petrovich Njegosh
311 Schiavitù e catastrofe in *Kindred* (1979) di Octavia Butler

Simona Pollicino
325 «Entrar nel buio» dell'«abîme haineux». Prefigurazioni della fine in Eugenio Montale e Pierre Jean Jouve

Marta Sukiennicka
345 La palingénésie, catastrophe générative du progrès

Raffaella Viccei
361 Cassandra e i segni della catastrofe. *Tutto brucia* e *Of the Nightingale I Envy the Fate* (Motus)

Irene Zanot
375 «Puisque elle attend, il est impossible de douter qu'elle sera terrible et fabuleuse»: prospettive di catastrofe nel surrealismo

Introduzione

Nel suo *Breviario del Caos*, Albert Caraco dipingeva sotto tratti del tutto inattesi per i lettori del tempo (il libro esce postumo nell'era del secondo boom economico, gli anni '80) l'idea, quanto mai antica, di una catastrofe «necessaria», «desiderabile», «legittima», finanche «provvidenziale»: «il mondo non si rinnova a minor prezzo, e se non si rinnova dovrà scomparire con gli uomini che lo infettano», scriveva il filosofo[1] riflettendo su una parola che evoca alla mente «macerie, distruzione, furia degli elementi, fine del mondo»[2], e che ha acquisito una centralità crescente nel dibattito degli ultimi tempi. Basti pensare a due recenti eventi come il convegno *La Catastrofe dal Settecento all'Età contemporanea: immagini, temi ed usi* (Pisa, settembre 2022), il quale ha esplorato a fondo il nesso tra catastrofe e pandemia, e la Earth Technology Expo (Firenze, novembre 2023), intitolata *La prevenzione dai fenomeni climatici, l'analisi dei rischi ambientali, le partite della transizione ecologica e digitale*. Allo stesso tempo, si può facilmente osservare come nel periodo post-pandemico l'arte, i mass-media e l'industria dell'immagine, abbiano riportato in auge il correlato tema del catastrofismo: un termine diffusosi con la teoria dei cataclismi di Cuvier (1812), ma che, nei dizionari del '900, iniziò a configurarsi come sinonimo di affine a "calamità" (Larousse), «grand malheur, fin déplorable» (Littré), sino a rinviare al concetto di una «calamità naturale» intesa come «suites matérielles de plus en plus dévastatrices des activités agressives des sociétés, de l'aléa imprévisible à l'évènement

[1] Albert Caraco, *Le Bréviaire du Chaos*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982; trad. nostra.

[2] *Catastrofi generative, Mito, Storia, Letteratura*, a cura di Maria Stella Barberi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 4.

provoqué par l'impéritie humaine»[3]. Fu, di fatto, negli anni '70 che tale derivato di «catastrophe» fece il proprio ingresso nel lessico della teoria della storia delle scienze sociali con una forte carica accusatoria nei confronti del mondo sviluppato e della sua azione irresponsabile, come sottolinea ancora F. Walter rievocando la critica di Hans Jonas nei confronti della società tecnologica e dei disastri ecologici prodotti da questa.

La letteratura, come noto, fa da sempre tanto della "catastrofe" quanto del "catastrofismo" materia della propria invenzione, se non elemento paradossalmente portante della sua architettura: appare persino superfluo menzionare, a tale proposito, la καταστροφή della tragedia greca. Ma si pensi, anche, a come tali temi, peraltro "pervasivi" nella produzione cinematografica odierna, abbiano dato vita a filoni recenti e popolari quali la fantascienza apocalittica e post-apocalittica, o ancora, a un genere che registra una fortuna vieppiù crescente nel XXI secolo, ovvero l'*eco-distopia* (M. Malvestio). Se il concetto mitico-rituale e storico-religioso di una "catastrofe generativa" intesa come «trasformazione, rigenerazione, conversione», per citare di nuovo il saggio di Barberi[4], sembra sotteso a una parte consistente della produzione letteraria (nonché artistica in senso ampio), è apparso anche possibile concepire la stessa storia della letteratura come un susseguirsi di fasi di "latenza" e di "catastrofe" di sistemi epistemici; come un alternarsi, diremo riprendendo il suggerimento di Corrado Bologna, di un «equilibrio intermittente» (fasi di inerzia) e di momenti di caduta e di frattura («scarti») di cui va colto il valore positivo e la forza dinamica[5]. Raccogliendo la lezione di Walter Benjamin, si può affermare che ogni epoca ripone la chiave della propria decifrabilità in un insieme di «immagini dialettiche» che si rivelano («giungono a leggibilità») in un modo quasi improvviso, componendo in

[3] François Walter, *Catastrophes. Une histoire culturelle, XVIe-XXIe siècle*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 189.

[4] Barberi, *Catastrofi generative*, cit.; prendiamo la formula in prestito dalla quarta di copertina del volume.

[5] Corrado Bologna, *Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture, in testi e tradizioni*, in *Le prospettive delle filologie. Atti del seminario (Alghero 7 giugno 2003)*, a cura di Paolo Manichedda, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 49-79.

disegno visibile un campo di tensioni che in precedenza agiva indistintamente: non a caso, Benjamin paragona il progresso a una bufera che ci spinge inarrestabilmente verso un futuro a cui voltiamo le spalle, come suggeriscono gli occhi spalancati dell'*Angelus Novus*, nei quali si legge il desiderio di «riconnettere i frantumi» del passato[6].

Concepito come ideale proseguimento del convegno *Il Mondo Scardinato* (Roma, ottobre 2023), questo convegno si propone di riflettere sui concetti di catastrofe e di "catastrofismo" nel mondo contemporaneo così come nelle epoche passate, abbracciando una prospettiva multidisciplinare la quale interessa l'arte e la letteratura, ma anche il cinema, la musica e la filosofia. L'intento è quello di problematizzare il dibattito attorno a tali idee in un momento storico in cui torna a prospettarsi alle coscienze la necessità di «pensare il disastro» già impostasi nel XIX secolo, come avvertiva Orietta Ombrosi ne *Il crepuscolo della ragione*[7]. Appare oggi di fondamentale importanza tornare a meditare sui punti di frattura, avvertiti collettivamente e non, dei sistemi culturali, sui mutamenti di paradigma che impongono una torsione a schemi in precedenza comunemente acquisiti.

I Curatori

6 Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 35-37 [ed. or. 1950].

7 Orietta Ombrosi, *Il crepuscolo della ragione. Benjamin, Adorno, Horkheimer e Levinas di fronte alla Catastrofe*, Firenze, Giuntina, 2014, p. 73.

Sebastian Acevedo*

Le tournant théologique du pentecôtisme et la justification de la conquête politique en Colombie: d'une vision prémillénariste apocalyptique à l'optimisme postmillénariste et à la théologie de la prospérité

1. *Introduction*

À partir des années 1980, l'expansion des mouvements évangéliques en Amérique latine, initiée durant les décennies précédentes, s'est accélérée. Il s'est alors opéré un changement majeur dans le champ religieux latino-américain, ce qui a affecté, de manière décisive, le domaine politique. Naturellement, ce phénomène n'a pas échappé aux spécialistes du continent. Dès le début des années 1990, l'anthropologue David Stoll suggère dans un livre pionnier que l'Amérique latine devenait protestante[1]. De son côté, Olivier Compagnon parle de «crise du catholicisme latino-américain» pour signifier le déclin du monopole catholique au début du XXI[e] siècle[2]. Justement, le catholicisme latino-américain était alors confronté à une concurrence nouvelle et multiforme qui remettait en question son hégémonie. Sur le terrain, ce tournant s'est confirmé par le transfert de fidèles vers d'autres religions, surtout vers les divers mouvements évangéliques. En effet, à partir des années 1980, les Églises évangéliques ont profité du recul progressif de l'influence catholique

* Sorbonne Université Paris.

1 Stoll, David, *¿América Latina se vuelve protestante?*, Quito, Ediciones Aby-Yala, 1990.

2 Olivier Compagnon, *La crise du catholicisme latino-américain*, «L'Ordinaire des Amériques», 210, 2008, pp. 9-25.

pour accélérer leur expansion effrénée. Dès lors, elles sont graduellement passées d'une marginalité apolitique à une volonté manifeste de peser et d'infléchir les débats politiques, sociaux et sociétaux.

Pour expliquer cette conquête du domaine politique par ces mouvances évangéliques, il faut rappeler qu'en plus des changements sociohistoriques a eu lieu un tournant théologique majeur durant les années 1980, qui a transformé les paradigmes théologiques de ces mouvements évangéliques. Ainsi, le passage d'une eschatologie prémillénariste à une vision postmillénariste a créé un nouveau rapport entre l'Église et le monde, et a sorti ces mouvements de la marginalité et de l'apolitisme[3]. En effet, au sein des mouvements pentecôtistes, pendant longtemps avait été enseignée l'idée de la seconde venue du Christ (parousie), selon laquelle ce monde était seulement «une salle d'attente» et qu'il n'y avait pas lieu de se soucier d'améliorer la réalité – au contraire, cela pouvait retarder la venue du Christ. Mais, à partir des années 1980 et surtout des années 1990, un nouveau regard sur le monde bien plus optimiste s'est imposé, préconisant l'action dans le temps présent. Cette vision a modifié les règles sur la participation politique des Églises évangéliques, qui dès lors pouvaient activement travailler pour restaurer le Royaume de Dieu sur Terre. Par ce biais, on est passé de l'apathie au militantisme politique. Ainsi, le champ politique n'était plus défini comme le lieu du péché, de la corruption et du démon.

En Colombie, comme dans la plupart des pays d'Amérique latine, les mouvements évangéliques ont promu ce discours théologique qui appelait à l'action politique pour transformer la société et garantir le triomphe des valeurs chrétiennes. Parmi les nombreuses causes qui permettent de comprendre l'avènement en force des mouvements pentecôtistes ces dernières décennies, l'une d'elles est ce changement de perspective sur la fin de l'histoire et la catastrophe annoncée de la fin des temps.

[3] José Luis Pérez Guadalupe, *Entre Dios y el Cesar: El impacto político de los evangélicos en el Perú y América Latina*, Lima, Konrad Adenauer Stiftung, Instituto de Estudios Social Cristianos, 2017, pp. 85-86.

2. *Une religion populaire dynamique : un refuge pour les déshérités latino-américains*

Au XIXe siècle, aux États-Unis a surgi un grand mouvement de renouveau qui a bouleversé les usages des diverses Églises traditionnelles nord-américaines, baptistes, méthodistes et presbytériennes. Partant de ce contexte, le pentecôtisme, issu d'un "réveil" au sein du protestantisme nord-américain, en particulier dans le sud et le Middle West des États-Unis[4], est né au tournant du XIXe et du XXe siècle. Plus précisément, ce mouvement chrétien évangélique a été lancé aux États-Unis par les pasteurs Charles Fox Parham (Kansas) et William Joseph Seymour entre 1901 et 1906[5].

Au début du XXe siècle, commençait l'avancée d'organisations pentecôtistes nord-américaines en Amérique latine : le Chili en 1909, le Brésil en 1910 et le Mexique en 1914 ont été les premiers pays de la région. En Colombie, le 12 mai 1937 est arrivé le missionnaire Aksel Verner Larsen (d'origine danoise) – envoyé par la Fraternité des Églises de l'Évangile intégral du district maritime du Canada – qui a créé, en 1939, l'Église Pentecôtiste de l'Évangile Complet.

Les historiens, en général, distinguent différentes phases pour interpréter l'expansion du pentecôtisme en Amérique latine. Parmi eux, Rondon, signale trois moments dans le développement du pentecôtisme sur cette aire: un pentecôtisme d'implantation (1909-1930), un pentecôtisme de consolidation (1930-1959) et un pentecôtisme d'expansion à partir de 1960[6]. Il faut y ajouter une quatrième phase, cruciale et différente, qui est le tournant du néopentecôtisme, visible de 1980 à 1990, marqué par une croissance notable de ces dénominations religieuses. En général, cette expansion du pentecôtisme en Colombie peut être synthétisée comme l'évolution d'un mouvement marginalisé

[4] Yannick Fer, *Sociologie du pentecôtisme*, Paris, Karthala, 2022, pp. 21-25.

[5] Notamment, sur le plan historique, l'historiographie reconnait l'importance de l'école biblique de Bethel dirigée par Charles Parham puisque celle-ci a redonné une importance centrale à l'expérience biblique de la Pentecôte et à la présence du Saint-Esprit, d'où l'origine du nom «pentecôtiste».

[6] César Rondón Palmera, *Pentecostalismo y minorías religiosas. Aportes a la sociología de la religión*, «Revista Colombiana de Sociología», 28, 2007, pp. 98-100.

qui s'accroit progressivement, d'abord au sein des classes populaires, avant de devenir un concurrent de poids du catholicisme, contestant son hégémonie et son monopole.

De manière semblable aux États-Unis, en Amérique latine, le pentecôtisme s'est installé au départ dans les classes inférieures, tant rurales qu'urbaines, particulièrement sensibles à une doctrine du pré-millénarisme catastrophiste, qui prêchait que ce monde peccamineux allait bientôt disparaître, ainsi que toutes ses souffrances personnelles, avant le retour du Christ. Car c'est bien le contexte agité et turbulent latino-américain, avec des millions de personnes en souffrance et vivant dans des conditions de vie difficiles, qui a été un terreau fertile pour l'expansion pentecôtiste.

Longtemps resté aux marges de la société, les pentecôtistes durent s'accommoder d'une société fortement catholique, dans laquelle les protestants et évangéliques étaient stigmatisés, voire persécutés. Cela dit, à partir de 1960, les mouvements pentecôtistes ont commencé à croitre, favorisés par l'exode rural et l'industrialisation[7] après la crise de 1929 qui a eu deux conséquences majeures : d'une part, l'élargissement des classes moyennes ; d'autre part, l'intensification d'une migration rurale qui favorisait le sentiment de déracinement de millions de paysans latino-américains. Par ce biais, dans les villes, ces classes populaires totalement dépaysées qui avaient laissé la campagne ont été demandeuses de nouveaux cadres d'interprétation, comme l'offre religieuse pentecôtiste, pour donner un nouveau sens à leurs conditions de vie précaires.

En plus de la migration rurale, le XXe siècle en Amérique latine a été le théâtre de multiples crises, d'affrontements et de violence de toute classe, ce qui a accentué la perception d'un monde chaotique. Cet aspect est important pour expliquer le succès des courants pentecôtistes, car leur implantation est à insérer dans le cadre d'une situation particulière de tension et de violence politique. Par exemple, au Guatemala, les Églises pentecôtistes se sont consolidées dans un contexte tragique déclenché par des ca-

[7] Les débuts de l'industrialisation en Amérique latine ont eu lieu après la crise des années 1930 et se sont poursuivis jusqu'aux années 1950 et 1960.

tastrophes naturelles et des malheurs de la guerre – tremblement de terre de 1976, guerre civile –, conduisant même à faire élire le premier président évangélique[8] . En Colombie, le long conflit interne et la situation de violence endémique et multidimensionnelle – guérillas, narcotrafic, paramilitaires, crimes d'État – ont provoqué des situations de violence extrême et des déplacements massifs de population interne. Parmi elles, de nombreuses familles se sont tournées vers les courants pentecôtistes, celles-ci ayant été sensibles à d'autres offres religieuses et politiques, notamment les églises pentecôtistes, qui ont pu canaliser les frustrations de ces déplacés déracinés[9].

Il est clair qu'à partir des années 1960, ce mouvement religieux a eu un retentissement significatif dans les périphéries des grandes villes et parmi les classes les plus touchées par le déplacement forcé et les grandes migrations rurales. C'est pourquoi Emilio Willems défendait la thèse selon laquelle la progression du protestantisme et du pentecôtisme en Amérique latine n'était pas un processus isolé, mais devait nécessairement être mise en relation avec les effets d'un changement social causé par l'industrialisation et les migrations massives de populations qui, se sentant dépaysées et délaissées par les pouvoirs publics, ont cherché une réponse religieuse et spirituelle dans le pentecôtiste[10].

C'est dans cette atmosphère catastrophique que les groupes pentecôtistes ont constitué de nouveaux espaces de socialisation, des réseaux de solidarité et des liens communautaires pour des pans entiers de la société, exclus des bienfaits de la modernité. Ainsi, face à la perte de repères, à la dureté de la vie et à l'anomie[11], le pentecôtisme est devenu une sorte de «refuge

[8] C'est dans ce pays catholique que l'Église pentecôtiste du Verbe fait élire Montt comme président in Sylvie Pédron-Colombani, *Le pentecôtisme au Guatemala. Conversion et identité*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 9.

[9] Ana Mercedes Pereira Souza, *El Pentecostalismo: Nuevas formas de organización religiosa en los sectores populares. Origen, evolución y funciones en la sociedad colombiana. 1960-1995*, «Historia Crítica», 1, 12, pp. 50-51.

[10] Emilio Willems, *Followers of the New Faith. Culture Change and the Rise of Protestantism in Brazil and Chile*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1967.

[11] Ces populations ayant fui les campagnes ont connu un état d'anomie, de perte de valeurs et de leur cadre traditionnel en arrivant dans un contexte dans lequel prédominaient la rationalité du travail et la "modernité", ce qui a ébranlé leurs formes de compréhension traditionnelles.

des masses»[12]. Les paysans migrants vers les grandes villes ont trouvé dans le pentecôtisme un espace de restructuration communautaire et une façon de reformuler leurs traditions dans un cadre urbain. De cette façon, la structure traditionnelle catholique de l'hacienda rurale, marquée par un paternalisme autoritaire, a été transférée aux communautés religieuses pentecôtistes. Par ce procédé, dans l'univers pentecôtiste, le pasteur tient le rôle du patron rural, étant simultanément protecteur, mais aussi paternaliste et autoritaire. De cette façon, les Églises pentecôtistes mettent en place un système d'encadrement efficace de leurs convertis ; elles ne se contentent pas d'offrir un office hebdomadaire, elles en organisent plusieurs par semaines, avec la création de nombreux groupes de femmes, de jeunes, d'anciens, de prière, d'étude biblique.

De plus, il n'était pas étonnant que dans cette atmosphère de crise et de désolation des milliers de Latino-Américains soient sensibles au discours émotionnel, de consolation, de souffrance pentecôtiste, de sorte que les mouvements pentecôtistes se sont présentés comme des courants religieux capables de parler "le langage des pauvres"[13]. De cette manière, le pentecôtisme a incarné une forme associative nouvelle, avec une liturgie centrée sur l'oralité, sur l'émotion, sur la croyance chrétienne au Saint-Esprit et sur les dons[14]. L'une des clés pour comprendre l'expansion pentecôtiste a été sa capacité de reconnaître l'émotion comme partie importante de l'expérience religieuse. Émotion qui implique une construction théologique qui ne repose pas sur la systématisation de sa doctrine, mais sur l'expérience partagée par les croyants du culte.

En définitive, la confrontation des milliers d'exilés des campagnes latino-américaines avec une réalité violente a favorisé le succès des prophéties pré-millénaristes, qui proposent un espoir

12 Christian Lalive d'Epinay, *El refugio de las masas: estudio sociológico del protestantismo chileno*, Santiago, Editorial del Pacifico, 1968.

13 La religiosité orale s'exprime dans l'extase collective où le croyant se fond dans la masse. C'est donc une conception de la religiosité ouverte et accessible, par laquelle le pentecôtisme donne la parole aux pauvres et, à travers cette extase collective, les fait participer au sacré.

14 Glossolalie (parler en langues étrangères), la thaumaturgie et l'exorcisme.

divin face à la catastrophe sociale et politique endurée par ces populations qui s'entassent dans les périphéries des grandes villes, souvent dans des conditions de vie difficiles et insalubres.

3. *Le prémillénarisme apocalyptique et l'attente de la catastrophe de la fin des temps*

Le prémillénarisme, qui suggère l'idée du retour de Jésus sur Terre et de l'implantation du règne de dieu sur Terre pendant «mille ans», après une fin des temps apocalyptiques, fait partie de l'eschatologie[15]. Dans l'Ancien Testament, l'enseignement eschatologique est lié à l'attente du messie. Dans le Nouveau Testament, on trouve de nombreuses paraboles sur le retour du Christ. Partant de l'annonce imminente de la fin des temps et d'une catastrophe finale, les pentecôtistes insistaient sur le fait qu'il était nécessaire de récupérer le plus grand nombre possible de croyants, «les élus», pour qu'ils préparent cette «catastrophe finale» et en soient sauvés.

À la différence du postmillénarisme, durant les premières décennies du XXe siècle, ces mouvements pentecôtistes ont adopté une vision eschatologique qualifiée de «prémillénariste», car elle affirme que la seconde venue du Christ est celle qui inaugure les mille années de son règne. En particulier, la désillusion de la Première Guerre mondiale et le pessimisme qui en découle remettent à l'ordre du jour cette vision catastrophiste, qui devient dominante, ce qui a un impact central sur les communautés religieuses pentecôtistes[16]. Si les pasteurs s'estiment incompétents pour fixer une limite temporelle, ils s'accordent tous pour annoncer son imminence. Cette idée de la catastrophe finale, de la fin des temps, est omniprésente dans les discours et les sermons pentecôtistes. Par exemple, aux États-Unis en 1972, le livre *The Late Great Planet Earth* de Hal Lindsey qui racontait cette fin du monde a été un succès de libraire. Ce récit apoca-

[15] L'eschatologie est la partie de la théologie qui porte sur les fins dernières, c'est-à-dire sur ce qu'enseignent les écritures sur le devenir du monde à la fin des temps.

[16] Martin David, *Pentecostalism: the world their parish*, Blackwell, Oxford, 2001.

lyptique décrivait une période obscure, pleine de souffrance et de violence, ce qui correspondait souvent au sentiment général des classes populaires latino-américaines et notamment des migrants vers les grandes villes[17].

Dans cette perspective, toutes les catastrophes et tous les maux dont souffrent les hommes dans ce monde sont perçus et interprétés par les pasteurs pentecôtistes comme des signes annonciateurs de la fin du monde terrestre, puis de l'imminente venue du Christ sur Terre. Dès lors, le cataclysme, les tremblements de terre, les sécheresses ou les inondations, les famines, les guerres, les épidémies, le terrorisme, l'usage croissant de drogues et même les crises économiques étaient des confirmations de la prophétie apocalyptique. Dans un tel système de pensée, toutes les souffrances humaines devenaient autant de preuves de l'approche de la seconde venue du Christ. En effet, selon cette perspective, le retour du messie était toujours précédé d'une période de souffrance, d'un temps dramatique avant de jouir de la lumière salvatrice. Cette vision catastrophique coïncidait avec la situation de violence quotidienne que ressentaient de nombreuses familles colombiennes, victimes de maux divers : pauvreté, violence de tous genres, conflit interne.

Dans cette situation, étant donné que la fin du monde était proche, la vraie mission des pentecôtistes était de convertir le plus rapidement possible les populations pour qu'elles fassent partie des "élus" qui, par leur conversion, seraient sauvés. En effet, la conversion permettait au croyant de s'intégrer à la communauté des "élus", condition indispensable du salut.

4. *Une protestation sociale symbolique et la notion de "grève sociale"*

Dans cette atmosphère d'attente de l'apocalypse, l'action des "élus" ne pouvait prétendre qu'à sauver une partie de l'humanité de l'emprise du diable, car seul le Christ, avec sa deuxième venue, pouvait obtenir la victoire. Ainsi, face au monde, l'attitude

[17] Hal Lindsey, *The Late Great Planet Earth*, Michigan, Zondervan, 1970.

du fidèle devait être attentiste, il ne devait pas tenter de changer le monde; au contraire, il devait se préparer au chaos et s'isoler du monde pour ne pas être contaminé. C'est pour cette raison que le croyant pentecôtiste traditionnel n'avait aucun lien avec le monde et ne participait pas aux organisations populaires, coopératives, syndicales et encore moins à des activités politiques.

Ainsi, Lalive d'Epinay parle de «grève sociale» pour qualifier l'attitude des fidèles pentecôtistes. La «grève sociale» est un refus de l'espace public de la cité, qui peut être résumé par un commandement clair régissant tout ce qui est en dehors de la secte: «tu ne participeras pas»[18]. Ainsi, comme le souligne Jean Pierre Bastian, jusqu'aux années quatre-vingt, le discours pentecôtiste sur la vie politique se résumait globalement à la formule «no te metas» (soit «ne te mêle pas»), symbole du comportement de protestation d'un mouvement minoritaire et marginalisé d'une société dominante teintée d'un catholicisme hégémonique[19]. De son côté, dans le contexte du Nicaragua, Abelino Martinez parle même de «rupture par l'indifférence» qui définissait à l'origine la posture du mouvement pentecôtiste par rapport à la société ambiante et aux faits politiques et sociaux[20].

Cette posture, qui part d'une eschatologie prémillénariste apocalyptique, sous-entend une conception de la fin de l'histoire face à laquelle les hommes ne peuvent rien. Par conséquent, l'histoire est conçue comme un événement linéaire, marqué par une destinée inéluctable à laquelle l'être humain ne peut se soustraire et sur laquelle il ne doit pas agir pour l'empêcher. Tout ce qu'il peut faire, c'est se convertir religieusement pour faire obstacle à sa destruction personnelle et familiale. C'est pourquoi les groupes religieux doivent se tenir à l'écart de la politique et de la société, admettant, avec soumission, les décisions des autorités politiques.

18 André Corten, *Le pentecôtisme au Brésil. Emotion du pauvre et romantisme théologique*, Paris, Karthala, 1995, p. 196.

19 Jean-Pierre Bastian, *Le protestantisme en Amérique latine: une approche socio-historique*, Genève, Labor et Fides, 1993, p. 241.

20 Abelino Martinez, *Comportamientos sociales en el protestantismo y en el pentecostalismo popular Nicaraguense*, in Luis E. Samandú (ed.), *Protestantismos y procesos sociales en centroamerica*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, 1990.

De ce fait, à la différence de la théologie de la libération[21] – populaire en Amérique latine durant la seconde moitié du XXe siècle –, le croyant pentecôtiste traditionnel n'avait aucune volonté de transformer le monde environnant, il devait au contraire maintenir une attitude passive assumée et consciente: il revendiquait une attitude d'apathie face aux autorités – État, patrons syndicats. En ce sens, une éthique sociale centrée sur la transformation et sur le développement du monde n'avait aucun sens et était même vue comme une perspective inutile face à une destinée divine inévitable, dans le sens où elle pouvait même empêcher ou retarder la seconde venue du sauveur. Face au monde, l'espoir consistait à ne plus agir et à se préparer à la fin des temps et à la seconde venue du Christ car ce monde impur allait bientôt disparaître, ainsi que toutes les souffrances, par la venue du Christ.

De plus, dans les cercles pentecôtistes, la conversion impliquait que l'individu acceptait que la totalité de ses actes soit règlementée et contrôlée par la communauté religieuse, laissant très peu d'espace à la conscience individuelle des fidèles. Le croyant avait donc des obligations dans la vie privée et familiale (donner une vie décente à sa famille, indiquer à ses enfants le chemin du seigneur) et des interdictions (ne pas boire, ne pas fumer et ne pas participer au plaisir du monde). En outre, il avait le devoir de ne pas se laisser corrompre par les choses futiles du monde et de s'écarter des activités mondaines, sociales et politiques. En d'autres termes, cette conduite attentiste du retour de Jésus faisait de la participation politique une perte de temps et un risque de se corrompre[22].

En effet, le discours pentecôtiste se fondait sur trois axes centraux qui structuraient l'approche pentecôtiste du monde: le millénarisme[23], le dualisme entre le bien et le mal et une repré-

[21] Courant de pensée de la théologie chrétienne, venu d'Amérique latine, qui provoqua un mouvement sociopolitique proche des courants de gauche, visant à rendre dignité et espoir aux pauvres et aux exclus du progrès.

[22] René A. Tec-López, *El Neopentecostalismo y sus caracterizaciones en América Latina*, «Política y Cultura», 54, 2020, p. 128.

[23] Le millénium est compris comme un règne terrestre du Christ dans le monde qui va commencer par une venue visible et glorieuse de Jésus. Arrivant depuis le ciel, il établira son royaume sur Terre avec son Église. Ces ressuscités règnent alors pour

sentation singulière de la société. Ces derniers étaient prédéterminés par ces prémisses catastrophistes de la fin de l'histoire et du monde, avant le renouveau et le salut pour les élus. De même, l'autre point fort du discours pentecôtiste était sa vision dualiste du monde. Dans ce but, les pentecôtistes établissaient une double distinction entre le monde terrestre (d'essence purement matérielle) et l'autre monde (purement spirituel). Par conséquent, il y avait, d'une part, la société considérée comme espace de souffrances et de péchés et, de l'autre, la communauté pentecôtiste comme lieu du salut, de sainteté et d'espoir[24]. Dès lors, les Églises pentecôtistes ont été classées parmi les sectes[25], notamment par leur volonté de rupture et de non compromis avec la société environnante qui, comme nous l'avons déjà dit, était, pour les fidèles, seulement source de péché et de corruption.

En effet, en dehors de la communauté pentecôtiste, le monde externe était le terrain du diable; les prêches et les sermons des pasteurs évoquaient constamment ce combat quotidien contre Satan. Selon cette perspective, le diable est protéiforme; il incite les hommes à fumer, à boire, à se débaucher, à commettre l'adultère, à jouer, ce qui est en désaccord avec les principes évangéliques qu'accepte le fidèle en se convertissant, d'où l'importance de l'exorcisme. Lorsqu'un fidèle est en prise avec l'un de ces démons, le pasteur, investi du pouvoir de Dieu, peut se livrer à des pratiques d'exorcisme. Malgré tout, jusqu'aux années quatre-vingt, marquées par la prédominance d'une eschatologie prémillénariste, ce combat se réduisait à l'espace individuel. Cela va changer avec le tournant postmillénariste qui a provoqué un changement d'attitude à l'égard du monde, rendant possible la guerre spirituelle non plus seulement à l'échelle individuelle, mais aussi à celle de l'espace public.

1 000 ans avec le Christ. Cette durée est comprise soit littéralement, soit de manière symbolique, les 1000 ans indiquant une longue période.

24 Sylvie Pédron-Colombani, *Le pentecôtisme au Guatemala*, cit., p. 123.

25 Documento final de la V Conferencia general del Episcopado Latinoamericano y del Caribe, mayo 2007, p. 46.

5. Le tournant postmillénariste et le changement d'attitude à l'égard du monde

Cette attitude de retrait, de marginalité assumée, de non-compromis et de non-action envers le monde s'est affaiblie au cours du temps, surtout à partir des années quatre-vingt. Apparaissent alors plusieurs éléments d'explication de ce changement d'attitude, comme le pragmatisme et la flexibilité des pentecôtistes, capables de s'adapter à la globalisation et à la pluralisation du religieux[26]. Une autre explication est, par exemple, la nécessité d'attirer les classes moyennes et supérieures tout en gardant les anciennes classes populaires qui ont accédé à un statut supérieur, ce qui présupposait d'adapter le discours théologique, notamment sur les notions de "richesse", de "pouvoir" et de "relation face au monde environnant". Il y avait aussi des conjonctures politiques favorables, comme la guerre froide, le besoin de contrer la théologie de la libération et les idéaux marxistes dans le continent, tous deux désignés comme ennemis à vaincre par tous les moyens. L'une des armes utilisées, particulièrement depuis les États-Unis, a été le soutien aux mouvements protestants et évangéliques.

De même, parmi les nombreuses causes de ce changement de perspective se trouvait aussi la thèse d'un changement théologique, notamment dans le passage d'une eschatologie prémillénariste à une vision postmillénariste. Longtemps avait été enseignée, au sein des mouvements pentecôtistes, l'idée de la seconde venue du Christ (parousie), selon laquelle ce monde était seulement une "salle d'attente", si bien qu'il n'y avait pas lieu de se soucier d'améliorer la réalité – au contraire, cela pouvait retarder la venue du Christ. Mais, à partir des années 1980 et surtout des années 1990, un nouveau regard sur le monde bien plus optimiste s'est imposé, préconisant notamment l'action dans le temps présent. Cette nouvelle perspective a modifié le dynamisme et la participation politique des Églises évangéliques qui pouvaient désormais agir et travailler pour restaurer

[26] William Mauricio Beltrán , *Del monopolio católico a la explosión pentecostal: pluralización religiosa, secularización y cambio social en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013.

le Royaume de Dieu sur Terre. Par ce biais, on est passé de l'apathie au militantisme politique qui prônait la guerre spirituelle[27] dans l'espace public. Ainsi, le champ politique n'était plus défini comme le lieu du péché, de la corruption et du démon.

Dans les grandes lignes, le postmillénarisme est une interprétation eschatologique du livre de l'Apocalypse, qui perçoit la seconde venue du Christ après le «millénaire», comme un âge d'or de domination chrétienne. Cette croyance dans un temps de paix de mille ans qui précède sa venue (postmillénium), loin d'être un simple détail, impliquait des évolutions transcendantes. Dans les conceptions prémillénaristes, les fidèles devaient simplement se préparer à la fin des temps et attendre d'être enlevés de ce monde lors de la seconde venue du Christ. Ceci avait entrainé un comportement passif, soumis, voire défaitiste face aux maux de ce monde, inéluctables puisqu'ils faisaient partie d'une catastrophe annoncée.

Mais les néopentecôtistes, qui n'acceptaient plus cette vision théologique, se sont opposés à l'eschatologie défaitiste des pentecôtistes, proposant une eschatologie de la victoire[28]. En effet, pour le postmillénarisme, le millénaire représente un âge d'or, une période de prospérité spirituelle qui devait se réaliser dans le temps présent de l'Église, dans une sorte de grand réveil pour garantir le royaume de Dieu sur Terre. Convaincus que Dieu leur a délégué son pouvoir et son autorité, les néopentecôtismes ont initié à partir des années 1980 des stratégies de "conquête du monde et des nations" afin de les gagner au Royaume de Dieu sur Terre. Autrement dit, le passage du prémillénarisme au postmillénarisme a transformé le regard pessimiste prémillénaire en un regard optimiste sur l'avenir de l'humanité, sur la capacité des fidèles à agir sur celui-ci. Les croyants ont changé leur attitude envers le monde, laissant la passivité conformiste

[27] L'idée de guerre spirituelle est entendue comme le combat à mener contre «Satan, les démons et les pratiques occultes». Cette lutte ne s'adressait plus seulement à l'individu, mais à l'État-nation, qu'il faut donc libérer des forces du mal.

[28] Jesús Garcia-Ruiz, *La conception de la personne chez les pentecôtistes et néo-pentecôtistes au Guatemala*, «Socio-anthropologie», 17-18, 2007 [online: https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.462].

prémillénaire au profit d'une perspective d'ouverture et d'intervention active sur le monde.

Ce changement eschatologique induit une nouvelle façon d'aborder l'avenir et modifie la relation que les fidèles entretiennent avec le monde environnant. Acceptant les bienfaits de la prospérité, le néopentecôtisme ne se pose plus en opposition au monde. Ses fidèles défendent l'idée de façonner le royaume de Dieu sur Terre et de garantir la victoire des valeurs chrétiennes dans le temps présent. Cette vision de «victoire» correspond mieux à la nature des groupes sociaux courtisés par le néopentecôtisme: les classes moyennes et la bourgeoisie[29]. En définitive, cette nouvelle attitude des néopentecôtistes pouvait s'exprimer comme le passage de la «grève sociale» à la «théologie de la prospérité», ce qui confirmait l'émergence d'une théologie du succès et de la puissance propre aux nouvelles versions pentecôtistes urbaines[30].

Ainsi, les plaisirs du monde, comme l'argent et les luxes, ne sont plus représentés comme l'œuvre du mal, mais sont un moyen d'atteindre les objectifs de l'Évangile. En effet, ces domaines, originellement considérés comme profanes et diaboliques, devenaient des objets que le seigneur avait déposés sur Terre pour que les hommes en profitent.

Ces changements théologiques ont aussi transformé les attitudes et les comportements des pentecôtistes face au monde et à la politique. Car cette eschatologie postmillénaire entrevoit le royaume de Dieu non plus comme un "au-delà" qu'il fallait attendre, mais comme un "ici-bas" à conquérir pour assurer à la fin du millénium le retour du Christ. En conséquence de ce raisonnement, les postmillénaristes croient que ce monde va s'améliorer et que le monde entier sera finalement "christianisé". Après cela, et seulement à ce moment-là, le Christ reviendra. La vision postmillénariste de la deuxième venue du Christ implique

[29] Juan Manuel Tejeiro Sarmiento, *El pentecostalismo en Colombia. Prácticas religiosas, liderazgo y participación política*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 76.

[30] Andrés Botero Bernal, Javier Orlando Aguirre Román, Juan David Almeyda Sarmiento, *Neopentecostalismo, teología de la prosperidad y neoliberalismo. Hacia una lógica religiosa para el 'Homo oeconoimicus'*, «Entramado», 19, 2, e17, p. 5.

personnellement le fidèle dans «la coopération humaine pour l'instauration du Royaume», car les chrétiens doivent établir le royaume de Dieu sur Terre pour que le Christ revienne à la fin du millénaire. Dès lors, le Royaume de Jésus-Christ ne renvoie plus à une promesse de bénédictions futures, mais au temps présent du croyant et de son Église.

6. *La volonté d'assurer le royaume de Dieu sur Terre en temps présent*

Des changements eschatologiques ont modifié, chez les pentecôtistes, leurs conceptions de la relation "Église-monde", ce qui a eu des conséquences sur leurs actions et sur leurs comportements sociaux et politiques. En définitive, ce changement faisait passer d'un pessimisme catastrophiste à un optimisme conquérant, modifiant leur comportement envers le monde. Comme l'affirme Joaquin Algranti, en se référant au cas argentin, cette refonte de l'eschatologie millénaire, liée à la seconde venue de Christ, a poussé de nombreux fidèles à travailler activement pour la restauration du Royaume de Dieu sur Terre. Il s'agit d'une eschatologie de la "victoire" qui fait des croyants les authentiques dépositaires du pouvoir, de l'autorité divine, ce qui les autorise à conquérir les nations et à défendre les valeurs chrétiennes au nom de Dieu[31]. De cette façon, sur tout le continent, peu à peu a cessé cette apathie face aux évènements politiques et sociaux. C'était donc la fin de l'indifférence face au monde ambiant qu'éprouvaient les pentecôtistes précédents.

Comme leurs confrères latino-américains, les néopentecôtistes ont déterminé qu'ils ne devaient pas renoncer au pouvoir et aux richesses de ce monde et que, au contraire, ils étaient appelés à les posséder. La richesse n'était plus source de péché. Au contraire, la prospérité économique devenait une fin divine, preuve essentielle de la communion avec Dieu et du bien-être matériel; l'argent devenait le symbole de la médiation avec le

[31] Joaquín Algranti, *Política y religión en los márgenes: nuevas formas de participación social de las mega-iglesias evangélicas en la Argentina*, Buenos Aires, Ciccus, 2010.

sacré. Sans surprise, au tournant des années 1980 et 1990, l'introduction de la théologie de la prospérité[32] a réaffirmé la jouissance de la richesse et de la prospérité matérielle comme la meilleure manière d'être le digne administrateur de Dieu sur la Terre.

Par conséquent, la participation des fidèles aux faits de société et à la conquête du pouvoir politique est devenue totalement légitime. En terre colombienne, cette influence politique croissante est visible, surtout depuis le début des années 1990. Au départ, ce tournant politique des pentecôtistes se concrétisa par une contestation contre le monopole du catholicisme et une lutte menée pour obtenir la consécration du pluralisme religieux dans la constitution de 1991, qui politisèrent les Églises évangéliques. Par la suite, ces dernières vont graduellement passer de la lutte contre l'hégémonie catholique à des tentatives de peser sur la vie politique et sociale colombienne et d'infléchir les débats en défense des valeurs chrétiennes.

7. *Conclusion*

L'expansion des Églises évangéliques et leur impact sur la société, surtout des courants pentecôtistes, sont un des phénomènes majeurs du champ religieux latino-américain des dernières décennies. Arrivées au début du siècle par des mouvements missionnaires nord-américains, les Églises pentecôtistes ont progressivement prospéré au sein des classes populaires et marginalisées. En effet, elles ont prospéré principalement dans des secteurs anomiques qui ont perdu tout repère – paysans, migrants, marginaux. Face aux conditions de vie difficiles et à la perte de leur cadre de vie rurale, ces personnes déracinées ont ainsi pu retrouver un tissu social par l'intermédiaire de ces Églises. De plus, la vision eschatologique de la fin des temps catastrophiques des pentecôtistes, pleine de souffrances et de malheurs, correspondait à leur situation de vie précaire, voire tragique. Enfin, l'idée du retour du Christ après ce temps obscur concordait avec leur désir de croire en un avenir radieux divin.

[32] Théologie fondée sur la promesse que les bénédictions et le progrès seront proportionnellement aux offrandes, aux dons et aux donations.

D'autre part, les pentecôtistes prônaient au départ une vision dichotomique de la réalité: le monde comme source de péché par opposition à l'Église comme source de bonheur et de libération. De là, le fidèle se devait de s'écarter du monde, de maintenir la sainteté sans se souiller et d'attendre la fin des temps pour recevoir les promesses de l'au-delà. Mais, avec le temps, cette eschatologie prémillénariste s'est étiolée, passant progressivement à une conception postmillénariste qui avait une perspective différente sur le monde, l'avenir, la société et la politique. Ainsi, il existe une différence notable de comportement entre les pentecôtistes et les néopentecôtistes. Les premiers se situaient dans une stricte rupture avec le monde; quant aux seconds, ils prêchaient un message de conversion, mais en tolérant et en encourageant les fidèles à participer activement à la vie sociale et citoyenne. En d'autres termes, le néopentecôtisme ne cherche pas à se séparer du monde, mais à s'y intégrer et à y participer pour infléchir des décisions transcendantales en défense des valeurs chrétiennes et du royaume de Dieu sur Terre.

Sans surprise, cette nouvelle perspective va permettre la participation des néopentecôtistes à la vie politique colombienne. Ainsi, elles vont cesser d'être minoritaires, dispersées et marginales pour devenir un allié stratégique dans le champ politique colombien et latino-américain.

Adrien Barrier*

L'anti-catastrophe dans les *Contes moraux* d'Éric Rohmer

1. *Un concept construit sur celui de la catastrophe: l'anti-catastrophe*

Dans le cadre de cette communication, nous proposons un concept nouveau: l'anti-catastrophe. Avant d'en évoquer l'intérêt de la théorisation pour l'analyse des *Six contes moraux* d'Éric Rohmer, nous devons tout d'abord justifier le choix de ce nom même d'anti-catastrophe. On peut dans un premier temps faire remarquer que le nom est construit par dérivation avec adjonction du préfixe oppositif *anti-*. Cela peut paraître logique au premier abord, mais ce n'est pas si évident justement. Le mot *catastrophe* lui-même est constitué, en diachronie, d'un préfixe: *cata-*. Ce préfixe marque l'idée d'une descente, d'une chute. Le radical *strophe*, quant à lui, marque un revirement, un retournement de situation. La cata-strophe exprime donc l'idée d'un revirement découlant d'une calamité ou d'un désastre, du moins d'une crise. C'est ce que nous percevons du concept aujourd'hui, mais, en réalité, c'est une perception récente, découlant de l'invention et de la théorisation même du tragique chez Schelling, Hegel et Hölderlin au XIX[e] siècle[1].

Mais la notion de *catastrophe* n'a pas toujours été chargée ainsi péjorativement, comme le montre Pierre Judet de La Combe:

* ENS Lyon.

[1] Pierre Judet de La Combe, *Catastrophe et crise: de l'épopée à la tragédie (grecques)*, «Critique», 8, vol. 783-784, 3 septembre 2012, pp. 642-652, <https://doi.org/10.3917/criti.783.0642>.

Le premier emploi ancien du mot catastrophe pour la poésie ne concerne pas la tragédie. Il est absent de La Poétique d'Aristote, où l'on trouve, entre autres, «péripétie», défini comme «le renversement qui inverse l'effet des actions». L'orientation du changement, vers le bien ou vers le mal, n'est pas indiquée par le mot. Cela dépend de la nature des actions «inversées», et un bon nombre de tragédies finissent bien. On trouve «catastrophe», au sens de dénouement, d'abord chez un écrivain de comédies un peu antérieur à Aristote, Antiphane. Même en comédie il y a des renversements ou des coups de théâtre finaux. La catastrophe n'est pas tragique[2].

Comme le résume ainsi Pierre Judet de La Combe, à propos de la notion du catastrophisme tragique: «Il ne s'agit pas d'art, mais de théorie». Toutefois, nous pouvons mentionner que c'est l'esthétique classique qui a consacré la notion de catastrophe dans le théâtre, au point d'en faire non un terme descriptif des pièces représentées, mais un terme normatif du théâtre tragique[3]. Celui-ci, délaissé au profit de la dramaturgie médiévale, refait surface au XVII[e] où se met en place dans une société fortement hiérarchisée un cadre normatif pour les arts, et en particulier pour ceux socialement valorisés, dont fait partie la tragédie. Le concept, si, par la suite, il a été plus ou moins mis de côté dans la tragédie, a laissé, en tant que concept pivot, un souvenir prégnant qui a permis, dans sa reprise ou son prolongement, plusieurs variations à son endroit[4].

Mais si nous proposons un concept qui soit en négatif à celui de la catastrophe, nous aurions pu, au lieu d'adjoindre le préfixe *anti-*, remplacer le préfixe *cata-* par son préfixe opposé *ana-*. Et ainsi, nous aurions pu soumettre le concept d'anastrophe. Certes, le mot d'anastrophe existe déjà dans un tout autre contexte et cela aurait parasité le sens, mais ce ne sont pas des critères en soi. En fait, on perdrait toute la connotation du mot traînée à la suite de la théorisation dix-neuviémiste.

[2] *Ibidem.*

[3] Pour une analyse du dialogue entre Corneille et Aristote, voir Pierre Pasquier, *Le héros tragique cornélien dans les Discours de 1660, ou comment «s'accommoder avec Aristote»*, «Littératures classiques», vol. 32, 1998, pp. 7789, <https://doi.org/10.3406/licla.1998.1323>.

[4] Pour des exemples de la postérité du concept théorique de la catastrophe, voir Hélène Huntz, *De la catastrophe finale à la catastrophe inaugurale: Corneille, Strindberg, Beckett*, «Littératures classiques», vol. 48,2003, pp. 183192, <https://doi.org/10.3406/licla.2003.1935>.

Or chronologiquement Éric Rohmer est postérieur à Hegel. Par conséquent, sa pensée cinématographique et narratologique est bien construite, en conscience ou non, par rapport à ce qu'il a appris en classe préparatoire littéraire au lycée Henri-IV – avant de devenir lui-même enseignant certifié de lettres –, vis-à-vis du concept littéraire et artistique de catastrophe tel que construit au XIX[e] siècle.

La réflexion artistique autour de la catastrophe, et pour ainsi dire autour du catastrophisme, n'a pas tardé. Pensons à J. R. R. Tolkien qui dissocie ainsi au sein de la catastrophe deux phénomènes résultant de la nature axiologique de leur issue: soit l'issue est bonne et la catastrophe est dite eucatastrophe, soit l'issue est mauvaise et alors elle est dite dyscatastrophe. La notion d'eucatastrophe de Tolkien, si caractéristique du [*Seigneur des Anneaux*], est peut-être aussi l'écriture romanesque de ce scénario sécure. Cette construction du récit a été soigneusement décrite par Tolkien dans son article sur la Faërie:

> Le conte eucatastrophique est la véritable force du conte de fée et sa fonction la plus élevée. La consolation des contes de fées, la joie de la fin heureuse ou plus correctement de la bonne catastrophe, le soudain «tournant joyeux» (car il n'y a de véritable fin à aucun conte de fées): cette joie qui est l'une des choses que le conte de fées peut produire suprêmement bien, n'est pas essentiellement d'évasion ni de fuite; c'est, dans son cadre du conte de fées, d'une grâce soudaine et miraculeuse: sur la récurrence de laquelle on ne peut jamais compter. Elle ne dénie pas la possibilité de la dyscatastrophe, de la peine et de l'échec: la possibilité de ceux-ci est nécessaire à la joie de la délivrance: elle dénie la défaite universelle finale…[5]

Nous constatons un réinvestissement de la terminologie de la catastrophe à travers Tolkien qui semble prolonger le concept de *katastrophè* (κατασροφή) issu de l'Antiquité – c'est-à-dire le dénouement – et dont le sens au XIX[e] a été à la fois étoffé et restreint. Se servir de ce concept tout en le modifiant substantiellement afin de faire émerger la possibilité d'un espoir montre par là même les limites de ce concept. Il semblerait qu'il y ait,

[5] Nicole Guedeney, *Le Seigneur des Anneaux ou comment survivre au désespoir et à la peur: une lecture par la théorie de l'attachement. The Lord of the Rings or how to survive to despair and fear: an attachment reading*, «Devenir», 3, vol. 22, 2 septembre 2010, pp. 247-271, <https://doi.org/10.3917/dev.103.0247>.

chez Tolkien, un besoin à s'opposer, à résister à la catastrophe, quand bien même Aristote proposait un autre mot, ambigu. En effet, chez Aristote, la *lusis* (λύσις) est le simple dénouement de l'intrigue, qui vient résoudre une *désis* (δέσις), c'est-à-dire une complication narrative à l'origine de l'existence même de l'intrigue. Pour Tolkien, il se fait sentir le besoin de sortir du paradigme, d'y entrapercevoir des mutations. Dans le choix du nom de conte, pour le titre de son cycle, on peut voir chez Rohmer une recherche semblable où les genres du conte et de la *fantasy* se rejoignent.

Il n'est d'ailleurs pas si surprenant que Tolkien et Rohmer puissent être tous deux sensibles à un phénomène de la catastrophe, du fait que leur foi chrétienne nécessite la possibilité d'une rédemption et d'un salut. Mais à la différence de Tolkien, Rohmer n'a pas de visée axiologique, malgré ce que le titre des *Contes moraux* sous-entendrait. C'est ce que nous examinerons à présent.

2. *Présentation succincte d'Éric Rohmer et des* Six contes moraux

Après avoir brièvement expliqué la terminologie du concept que nous allons employer, il est temps de présenter Éric Rohmer. Il est un réalisateur du mouvement de la Nouvelle Vague, né en 1920 et mort en 2010. En animant de 1947 à 1951 le ciné-club du Quartier latin de Paris, il rencontre plusieurs futures grandes figures du cinéma, entre autres Jean-Luc Godard ou François Truffaut. Ils vont tous rejoindre la future grande revue de la Nouvelle Vague, à savoir *Les Cahiers du cinéma*, fondée en 1951 pour faire suite à la cessation de publication de *La Revue du Cinéma* en 1949, avec pour intermède les cinq numéros de *La Gazette du cinéma*, fondée par Rohmer lui-même. La Nouvelle Vague est un mouvement cinématographique français regroupant de jeunes cinéastes – sachant qu'Éric Rohmer était le plus âgé d'une dizaine d'années – qui, regroupant dans leurs mains les rôles de scénariste et de réalisateur, cherchent à expérimenter des techniques nouvelles, en même temps qu'ils théorisent le cinéma dans des revues critiques.

Parmi toute la production cinématographique d'Éric Rohmer, trois grands cycles se distinguent: les *Six contes moraux* réalisés entre 1962 et 1972, *Comédies et proverbes* réalisés entre 1981 et 1987 et enfin les *Contes des quatre saisons* réalisés entre 1990 et 1998. Le cycle qui nous intéresse ici, dans le cadre de notre communication, est le premier: les *Six contes moraux*. Il est, comme son nom l'indique, constitué de six films: deux courts-métrages et quatre longs-métrages. Les deux courts-métrages sont en noir et blanc, ainsi que *Ma nuit chez Maud*; les autres longs-métrages sont en couleurs. Les six films sont *La Boulangère de Monceau*, court-métrage sorti en 1963, *La Carrière de Suzanne*, autre court-métrage également sorti en 1963, *La Collectionneuse*, sorti en 1967, *Ma nuit chez Maud*, sorti en 1969, *Le Genou de Claire*, sorti en 1970, *L'Amour, l'après-midi*, sorti en 1972. Éric Rohmer a du mal à produire des films à cette période, en raison du gros échec commercial et critique de son précédent long-métrage, *Le Signe du Lion*, sorti en 1959. Aussi, c'est pour cette raison qu'il cherche à adapter des projets de nouvelles littéraires – les *Contes moraux* donc – qu'il avait envisagées avant les années 50.

3. *Le concept d'anti-catastrophe appliqué aux Six contes moraux*

3.1 *Le fonctionnement de l'intrigue*

Maintenant que le cadre est posé et que tout est presque clarifié, revenons à notre proposition de lire les *Contes moraux* à partir de la notion d'anti-catastrophe. Arrêtons-nous tout d'abord sur ce que dit le réalisateur lors d'une interview en 1977 pour la télévision:

> Les *Contes moraux* sont écrits comme des variations sur un même thème. En fin de compte, ils sont écrits avant que je n'aie su qu'ils seraient une variation. J'ai découvert à leur lecture, plus exactement, qu'on pouvait retrouver un même thème qui était tout simplement: un garçon est à la recherche d'une fille, il en rencontre une autre avec qui il passe le temps du film, et tout à fait à la fin du film il retrouve la première et finalement il

s'aperçoit que c'est vraiment la première qu'il cherchait et qui l'intéressait. Et c'est le sujet de tous les *Contes moraux*[6].

En effet, comme le dit Éric Rohmer, nous retrouvons un même schéma narratif au sein des six *Contes moraux*. Ce canevas est construit autour du point de vue d'un protagoniste central masculin, à la différence du cycle de *Comédies et proverbes* centré sur des figures féminines. Du coup, on comprend pourquoi aucun des *Contes moraux* ne remplit vraiment le test de Bechdel-Wallace qui veut que dans un film deux femmes soient nommées, parlent entre elles et parlent d'autre chose que d'un homme: on peut ainsi lire ce cycle comme une étude des variations du *male gaze*. En effet, les *Contes moraux* sont focalisés sur la perception masculine et le discours masculin porté sur les femmes.

Il y a une progression au sein de ces six films dans le panel des personnages masculins présentés: les narrateurs des deux courts-métrages, *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*, sont encore étudiants et célibataires; tandis que le protagoniste de *Ma nuit chez Maud* (réalisé après *La Collectionneuse*, mais numéroté IIIe dans l'ordre des *Contes moraux*) est célibataire mais dans la vie active, celui de *La Collectionneuse* est fiancé, celui du *Genou de Claire* est sur le point de se marier et celui de *L'Amour, l'après-midi* est, quant à lui, déjà marié. Il y a une dichotomie franche entre les 3 premiers *Contes moraux* qui sont en noir et blanc et où le personnage principal masculin est dès l'abord du film célibataire et les 3 derniers *Contes moraux* qui sont en couleurs et où le personnage principal masculin est dès l'abord du film en couple ou engagé dans une relation. Cette distinction est importante, car c'est le rapport du héros à l'engagement seul qui importe dans les *Contes moraux*, en tant que les films sont construits autour du point de vue du protagoniste.

Nous avons précédemment vu que le titre des *Contes moraux* faisait appel à un genre dans lequel la catastrophe n'est pas forcément bienvenue, où *le happy end* est devenu une norme de-

6 Interview de 1977 dans l'émission *Parlons cinéma*, réalisée par Harry Fischbach sur TVOntario. Extrait de 5 min 39 s à 6 min 13 s.

puis le polissage des contes traditionnels dans leur compilation par Charles Perrault ou les frères Grimm. Alors que l'idée d'un canevas pourrait rapprocher le dénouement de l'intrigue de la catastrophe, le genre du conte semble déjà éloigner la possibilité d'y voir une catastrophe ou une tragédie: «Il est une autre raison qui me forçait à donner aux *Contes* une allure d'emblée littéraire. La littérature ici – et c'est ma principale excuse – fait partie moins de la forme que du contenu»[7].

En effet, on trouve de nombreuses références littéraires explicites issues d'une littérature d'Ancien Régime, à travers par exemple des gros plans sur les *Œuvres complètes* de Rousseau dans *La Collectionneuse*, sur les *Pensées* de Pascal dans *Ma nuit chez Maud* ou encore sur *Le Voyage autour du monde* de Bougainville dans *L'Amour, l'après-midi*. Dans *Le Genou de Claire*, on a un développement autour du *Don Quichotte* de Cervantès, à partir d'une fresque représentant le héros. En effet, tous ces personnages pourraient apparaître comme atteints de bovarysme. Ils composent le scénario du film dans leur esprit, d'où l'importance de la voix off, qui si elle n'est omniprésente sature toutefois l'espace scénique dans quatre des six *Contes moraux*. En effet, elle a été réduite à deux phrases à la toute fin de *Ma nuit chez Maud* et elle a été supprimée dans *Le Genou de Claire* en raison des dialogues entre le protagoniste masculin, Jérôme, et son interlocutrice, Aurora. Aussi, si les voix off étaient bien prévues initialement dans le script des scénarios de ces deux films, elles n'ont été retranchées que parce qu'elles ont trouvé leur supplétion.

3.2 *Quelle est la dimension morale des Contes?*

Ce point de vue, qui est l'objet d'attention central du réalisateur et par lequel est conditionné le récit, est déjà une piste d'explication de l'adjectif *moral* à l'intérieur du titre du cycle filmique. Comme le développe Rohmer: «Une des raisons pour lesquelles ces Contes se disent «moraux» c'est qu'ils sont qua-

[7] Éric Rohmer, *Six contes moraux*, s.l., Cahiers du cinéma, 1998, p. 7.

siment dénués d'actions physiques: tout se passe dans la tête du narrateur. Racontée par quelqu'un d'autre, l'histoire eût été différente, ou n'eût pas été du tout»[8].

Notons toutefois le paradoxe que cela est tandis qu'il s'agit de films évoquant l'amour et par conséquent l'acte par lequel se fait l'amour. Mais ce dernier est le seul interdit, semble-t-il pour les narrateurs. En dehors de la scène de sexe au début de *La Collectionneuse*, toutes les autres unions sont suggérées: celle de Guillaume et Suzanne dans *La Carrière de Suzanne* où ils sont nus dans le même lit un lendemain matin, celle de Daniel et Haydée dans *La Collectionneuse* où ils sont de même et la scène finale de *L'Amour, l'après-midi* où le film s'achève quand les deux époux vont dans la chambre. Cette morale paraît vouloir se prévaloir de pudeur, mais sous des faux-semblants puisqu'elle a bien pour finalité l'action ou la non-action, ce que nous verrons être le *scelus nefas*.

L'une des meilleures analyses de cet adjectif de «moral» à propos de Rohmer vient de Jean Douchet, ami d'Éric Rohmer, à propos de *Ma nuit chez Maud*. Bien qu'un peu longue – Jean Douchet étant de tempérament bavard –, nous allons laisser cette citation se déployer sans la tronquer:

> Mais disons que chez Rohmer il y a de toute façon, et dans ses *Contes moraux* en particulier, une espèce de volonté de jouer, disons, sur, non pas une double vie – ce n'est pas vrai –, mais, disons, sur une espèce de jeu, en permanence, par rapport à une conduite de vie, et ce qui est le propre de Rohmer dans sa propre vie, enfin, une espèce de jeu, de personnages, de représentation qui ne se représente pas, mais enfin qui se représente. Vous le retrouvez tout simplement dans ses films, en particulier dans le personnage qu'incarne Trintignant dans *Ma nuit chez Maud*. Il est évident que c'est un personnage assez complexe, que ce personnage est à la fois, en effet se veut catholique, se veut avoir une conduite morale, c'est-à-dire pour Rohmer le conte moral c'est un peu pris dans le sens du XVIII[e] siècle: la morale, c'est une conduite de vie, et un personnage dans tous ses contes, du moins le héros de ces contes, essaye d'avoir une conduite morale qu'il s'est fixée. Il se trouve que dans le film *Ma nuit chez Maud*, c'est celle d'un catholique; il se trouve que dans *La Collectionneuse*, ce sont celles du dandysme. Et chacun essaye de suivre cette voie. Et puis il se trouve qu'ils rencontrent des personnages, qui sont des personnages féminins d'ailleurs et

[8] *Ibidem*.

qui auront beaucoup plus l'aspect même de la vie avec toutes ses surprises, ses hasards, puisqu'on parle beaucoup de hasard pascalien dans ce film. Et le personnage, en fin de compte on se rend compte qu'il trompe plus ou moins avec sa conduite, en même temps il a une espèce de mauvaise conscience par rapport à cette conduite, et en fin de compte aboutit quand même au résultat de cette conduite mais par quelques petits chemins très contournés, très détournés. Je crois que c'est le propre même de l'œuvre de Rohmer que de jouer là-dessus et de montrer cela. Je crois surtout que c'est le sens même de ces *Contes moraux*[9].

En l'occurrence, pour le film de *Ma nuit chez Maud*, les détours sont très nombreux, puisque Jean-Louis, joué par Trintignant, ment à plusieurs reprises. En cela, ses mensonges – qui sont peut-être plus des défections de sa mémoire, mues par ses incohérences et ses doutes – révèlent toute la part de forfanterie dont font preuve les héros des *Contes moraux*. Ils se montrent tous sûrs d'eux-mêmes – quand bien même ils ont tort ou partent dans des élucubrations –, et plus encore de la fermeté de leur morale, et donc de l'issue du film.

Mais si le conte semble par définition comporter une morale, l'adjectif *moraux* en collocation avec *contes* dans un syntagme *contes moraux* apparaît comme un pléonasme ou une tautologie. Pour résoudre ce problème de langue, il suffit de voir derrière le mot *moral* une définition autre que celle habituellement admise. L'accent est mis sur la réflexion et le choix, non sur l'axiologie.

Pourtant, dans le scénario initial prévu par Rohmer, une voix off faisait dire à Jean-Louis Trintignant dans *Ma nuit chez Maud*:

> Je ne suis pas sûr qu'elle m'ait remarqué, et pourtant s'est déjà installée en moi l'idée nette, précise, définitive, qu'elle serait ma femme. Je sais, la chose est trop belle, la fin trop morale. Et pourtant, je ne doute pas que cela sera. Je refuse même d'appeler superstition cette confiance quasi absolue que j'ai en mon destin. J'ai toujours eu, depuis ma tendre enfance, la certitude d'avoir Dieu avec moi[10].

De deux choses l'une: soit le personnage est parfaitement libre et accomplit à terme ce qu'il *voulait* réaliser, soit le per-

[9] Émission *Télécinéma* réalisée par Jacques Brialy du 25 février 1974. Extrait de 3 min 34 s à 5 min 15 s.

[10] Rohmer, *Six contes moraux*, cit., p. 49.

sonnage n'est pas libre et c'est son destin, un *fatum* voulu par les dieux, qui le pousse à agir ainsi. Les mots de «fataliste» ou de «prédestination» sont d'ailleurs également prononcés dans *Ma nuit chez Maud*, le film qui met le plus en avant la question du libre-arbitre et de la foi. La liberté des protagonistes est donc à mettre en débat. Cette liberté, si elle peut exister dans le cadre diégétique, n'existe plus dès lors que l'ensemble des *Six contes moraux* est constitué. Tout comme, dans l'Antiquité, pour chaque spectateur qui se rend à une tragédie, l'argument dramatique – c'est-à-dire l'histoire de la pièce – est connu à l'avance. Les mythes ne sont pas ignorés. À partir du moment où l'on connaît déjà un seul des *Contes moraux* l'intrigue est jouée d'avance et l'on en connaît l'issue. Tout comme dans une tragédie grecque, ce qui devient intéressant est la variation autour du mythe, sa mutabilité, sa perception en comparaison de ce que l'on en connaît déjà, de ce que l'on peut en envisager. En somme, l'horizon d'attente est hors de tout *spoil*, pour ainsi dire. C'est la force du mythe. Nous tenons donc un élément fort de l'intrigue tragique telle que reçue communément: le destin.

3.3 *La morale au centre de l'anti-catastrophe*

En outre, ce destin épouse la forme classique du *dolor*, du *furor* et du *scelus nefas*. Le *dolor* qui est la peine causée par une blessure psychique ou une insatisfaction se manifeste pleinement par l'irruption d'un personnage féminin, à qui l'on donne un rôle de perturbatrice et de tentatrice. Prenons quelques exemples. Dans *La Carrière de Suzanne*, le personnage féminin, Suzanne, est accusée de mettre en péril les études de pharmacie du personnage masculin, Bertrand, alors que c'est plutôt son ami, Guillaume, qui serait la cause de son échec. Dans *La Collectionneuse*, Haydée, la jeune femme, est jugée perturber la tranquillité des deux amis en vacances; cependant, dès qu'elle n'est plus là, Adrien rejoint sa fiancée, mettant ainsi un terme à la solitude qu'il recherchait. Dans *L'Amour, l'après-midi*, presque chaque apparition de Chloé fait intervenir le verbe «déranger», manifestant ainsi l'idée que Chloé fût un élément perturbateur de l'intrigue. Le *dolor* serait donc le désir généré chez le héros

par l'émergence d'une possibilité entrevue de rompre un engagement qu'il s'était fait à lui-même. Le *furor* serait la production incessante de réflexions verbeuses chez le narrateur vis-à-vis de broutilles. Pensons seulement à *La Boulangère de Monceau* ou à *La Collectionneuse* où le personnage se met martel en tête pour se rapprocher de celle qu'il désire. Le *furor*, c'est l'obsession, mais pas seulement: c'est aussi le flot de pensées auquel fait face le spectateur qui écoute le solipsisme de la voix off. Le *scelus nefas*, en revanche, n'apparaît pas. Dans une tragédie antique, on l'attendrait; ici, on attend le moment où le risque de son accomplissement est totalement évacué. Seul le film du *Genou de Claire* laisse perplexe devant la compromission morale où le fait de toucher le genou est considéré, pour le narrateur, comme moralement probe juste parce qu'il n'y a pas eu de rapports sexuels, alors qu'il se marie dans un mois en plus[11]. Cela génère l'idée que les crimes ne le sont pas en vertu du jugement des dieux et donc du haut d'une forme d'objectivité transcendante, mais en vertu de la simple opinion du narrateur, cela faisant ainsi de la morale une morale amorale où tout semble possible sans attenter à la morale, puisque tout peut être justifié par les discussions verbeuses *a priori* autant qu'*a posteriori*. Malgré cette gêne instaurée par *Le Genou de Claire*, il peut être considéré qu'il n'apparaît jamais de *scelus nefas*, et ce point-ci conduit à réfuter toute possibilité d'une *catastrophe* puisque le dénouement n'advient que *parce qu'il ne se passe rien*.

À cela, il faut ajouter le critère du dilemme moral. Le protagoniste masculin se met pourtant bien lui-même face à un dilemme: choisir entre le devoir qu'il se donne lui-même, ou bien céder à une forme de tentation. Il est à préciser l'absurde de l'*engagement* auquel se soumet le héros: à quel moment le fait de désirer une femme seulement aperçue à laquelle il n'a même jamais

11 «Il avoue (était-ce l'orage, l'imminence du départ?) s'être trouvé dans une sorte d'état second, sous le coup d'un besoin subit de catastrophe»; ivi, pp. 153-154. Voir aussi l'autre occurrence du mot *catastrophe*: «Tu m'amuses. Tu m'amuses énormément. Tu tiens absolument à te prouver que tu aimes ta femme. Si tu ne l'aimes pas, si tu ne l'aimes pas comme aux premiers jours, ce n'est pas une catastrophe, c'est normal. Au fond, ce qui est normal, c'est de ne pas s'enchaîner toujours à la même personne. Le mariage est une chose qui n'a plus aucun sens, aujourd'hui»; ivi, p. 177.

parlé et dont il n'a encore moins demandé l'avis pourrait consister en un serment solennel juré sur l'honneur ? Ce serait même plutôt l'inverse… Les trois premiers *Contes moraux* constituent ainsi des morales fort étranges… D'ailleurs, dans *La Carrière de Suzanne*, le protagoniste, Bertrand reconnaît avoir eu tort d'avoir méprisé Suzanne, et en restant célibataire, la morale finale reste ainsi sauve. Mais les *Contes moraux* suivant ne font pas mieux… Dans *La Collectionneuse*, Adrien, par une sorte de caprice, plante Haydée sur le trajet, tout bonnement, alors qu'il devait la ramener dans la maison de leur ami Rodolphe. Quand bien même elle n'est pas abandonnée totalement seule, c'est la manifestation d'un total désengagement relationnel relevant clairement d'un acte immoral – il s'en repent d'ailleurs quand, de retour dans la grande demeure, il en contemple sa solitude et le vide laissé par Haydée. Pire encore est *Le Genou de Claire*, qui est le film donnant la meilleure place à une figure féminine – en dehors de la figure de la perturbatrice, comme nous lavons vu – grâce à Aurora. Toutefois, dans ce film, le héros, Jérôme, qui a une pulsion irrépressible pour le genou de Claire fera tout pour lui caresser ce genou sans le moindre consentement, tout en se donnant le beau rôle. Or à y regarder de bien près, il n'est pas impossible d'y voir un viol. C'est du moins l'analyse qu'en fait Violaine Caminade de Schuytter dans *Éric Rohmer, corps et âme*. Et de ce qu'on comprendrait de *Ma nuit chez Maud* ou *L'Amour, l'après-midi*, le seuil à partir duquel l'on manquerait à sa morale est la relation sexuelle, tandis qu'embrasser ne semble pas être un acte grave vis-à-vis de la morale prônée puisqu'il n'y a que dans les deux courts-métrages où le héros est étudiant que le héros n'embrasse pas une héroïne.

Mais dans tous ces *Contes moraux*, il est évident que la personne qui intéresse le spectateur c'est pas celle qui sera choisie, c'est celle qui occupera le film et qui en fin de compte sera délaissée; de sorte que, déjà au départ, le spectateur est contre le narrateur, et c'est précisément cette espèce de porte-à-faux qui m'intéresse[12].

[12] Interview de 1977 dans l'émission *Parlons cinéma* réalisée par Harry Fischbach sur TVOntario. Extrait de 6 min 13 s à 6 min 30 s.

Ici, l'on voit que les *Contes moraux* semblent, pour Éric Rohmer, mettre à défaut les héros pour donner raison aux héroïnes. Il s'agit d'un mécanisme semblable à celui des pièces tragiques: la *catharsis*. En effet, il est donné pour exemple ce qu'il ne faut pas faire, à travers l'exacerbation des passions dans le *furor*. Ici, ce n'est pas l'exacerbation des passions, le *pathos* (πάθος), quoique ce ne soit pas non plus faux pour celles du désir et de la jalousie, mais l'exacerbation de la pensée et de la parole, le *logos* (λόγος). Il s'agit d'un renversement majeur vis-à-vis de la tragédie telle que conçue par le sens commun. La catharsis semble donc s'exercer, d'après Rohmer, contre le comportement de ces héros masculins et bavards.

4. *Conclusion*

Pour conclure, le spectateur connaît à l'avance l'histoire des *Six contes moraux* d'Éric Rohmer, il sait que l'intrigue qui va se dérouler pendant toute la durée du film relève de l'irruption d'une femme dans la vie d'un protagoniste masculin, et du désir que ce protagoniste aura pour elle. Or tout le récit tient dans les propos internes du héros, ou, le cas échéant, dans ses discussions avec d'autres bavards. Pour ainsi dire, il ne se passe rien dans ces *Contes moraux*, il ne se produit surtout pas l'acte charnel, qui serait considéré par les protagonistes masculins comme la faute irrémédiable.

Aussi n'advient jamais le *scelus nefas* tragique. Mais pourtant, le trouble instauré chez le héros par l'apparition de l'héroïne est bien tangible, puisque c'est ce qui entraîne l'émission excessive de ruminations chez le protagoniste, que l'on pourrait qualifier de *furor*. Puisqu'il n'y a pas d'acte commis, il ne peut y avoir de catastrophe, en tant qu'elle serait une rupture dans le temps diégétique et plus encore dans le temps extradiégétique. Toutefois le schéma narratif est bien présent, avec quelques variations qui génèrent un nouveau format de récit mû par une anti-catastrophe.

L'anti-catastrophe se définit alors comme un dénouement menant au retour à un état initial, antérieur aux péripéties. Mais il s'agit d'une anti-catastrophe d'après le point de vue des narra-

teurs. Ce schéma narratif, s'il peut apparaître à l'intérieur d'un seul film comme laissant le libre-arbitre au narrateur, conduit en revanche à devoir le relativiser quand il devient un schéma-type de film, en l'occurrence celui des *Contes moraux*. Cet élément serait intéressant à étudier dans le cadre des *gender studies* autour de la question du *male gaze*.

En outre, si les *Contes moraux* peuvent se définir comme des films *où il ne se passe rien*, l'intrigue conduit à poser un moment charnière où il est assuré qu'*il ne peut plus rien se passer*. C'est bien ce moment-là ainsi que les variations dans la façon d'y parvenir et de nourrir l'attente de ce moment qui constituent au final le film dans son ensemble. Les hasards génèrent l'intrigue, mais l'attente résume elle-même l'intrigue, qui se clôt au moment où cette attente – qui est aussi le désir du héros pour l'héroïne – s'évanouit dans cette anti-catastrophe.

Maurizio Basili*

Vergangenheitsbewältigung elvetica: intellettuali e memoria critica della Seconda Guerra Mondiale

1. *La memoria storica e il confronto con il passato: il caso svizzero*

Il termine tedesco *Vergangenheitsbewältigung* è spesso considerato privo di un equivalente diretto in altre lingue, tanto che figura tra le voci incluse nel volume *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*, pubblicato alcuni anni fa da Vanna Vannuccini e Francesca Predazzi[1], dedicato a parole della lingua tedesca ritenute "intraducibili"[2]. Il concetto può essere reso, in maniera

* Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara.

[1] Cfr. Vanna Vannuccini-Francesca Predazzi, *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 60-72. Per un approfondimento sul concetto di *Vergangenheitsbewältigung* si veda inoltre Torben Fischer e Matthias N. Lorenz (Hg.), *Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3ª ed., Bielefeld, transcript, 2015; Helmut König-Michael Kohlstruck-Andreas Wöll, *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts* (Leviathan Sonderheft Nr. 18), Opladen, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1998; Sven Felix Kellerhoff, *Aus der Geschichte lernen. Ein Handbuch zur Aufarbeitung von Diktaturen*, Baden-Baden, Nomos, 2013; Susanne Buckley Zistel-Thomas Kater, *Nach Krieg, Gewalt und Repression. Vom schwierigen Umgang mit der Vergangenheit*, Baden-Baden, Nomos, 2011; Theodor W. Adorno, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit,* in Id., *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963; Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, 2. aktualisierte Auflage, München, C.H. Beck, 2007; Armin Mohler, *Vergangenheitsbewältigung. Von der Läuterung zur Manipulation*, Stuttgart, Seewald, 1968.

[2] Sull'attribuzione di intraducibilità alle parole di una lingua si è sviluppato un ampio dibattito teorico. Sebbene alcuni autori sostengano che certe parole siano intraducibili a causa della loro radice culturale e semantica specifica, altri studiosi argomentano che ogni concetto possa essere tradotto, seppure con approssimazioni

approssimativa, attraverso espressioni quali "fare i conti con il passato" o "superare il passato"; tuttavia, nessuna di queste riesce a restituirne appieno la densità semantica e la profondità storica. *Vergangenheitsbewältigung* designa infatti un processo complesso e stratificato, che implica un confronto critico e consapevole con la propria eredità storica.

Nel contesto tedesco, il termine è impiegato prevalentemente per indicare il percorso intrapreso nel secondo dopoguerra al fine di riconoscere e assumere le responsabilità legate al nazionalsocialismo e ai crimini da esso perpetrati. Tale processo comprende un'analisi rigorosa della colpa, tanto collettiva quanto individuale, nonché un impegno attivo nella conservazione della memoria, nell'assunzione di responsabilità e nella costruzione di una società fondata su principi democratici e umanistici. Si configura, pertanto, come un itinerario di consapevolezza e rielaborazione, volto non solo alla comprensione del passato, ma anche alla prevenzione del suo ripetersi. Questo "viaggio" culturale e politico, divenuto emblematico dell'identità tedesca contemporanea, non può essere circoscritto al solo ambito nazionale. In quanto termine della lingua tedesca, *Vergangenheitsbewältigung* si presta infatti a essere interpretato in una prospettiva più ampia: la lingua stessa agisce da contenitore culturale che attraversa e collega realtà diverse, quali l'Austria e, seppur in modo più sfumato ma non meno rilevante, la Svizzera. Si tratta di una constatazione tanto evidente quanto frequentemente trascurata. Parlare di "tedesco" significa fare riferimento a un termine-ombrello che comprende varianti linguistiche, storiche e culturali, le quali influiscono inevitabilmente sul modo in cui un concetto come *Vergangenheitsbewältigung* viene percepito, elaborato e vissuto nei differenti contesti in cui la lingua tedesca è utilizzata.

Nella realtà elvetica, il termine è impiegato di rado. Ciò si deve al fatto che la Svizzera continua a essere rappresentata, anche nell'immaginario contemporaneo, attraverso la lente della sua neutralità: un'immagine consolidata di Paese ai margini dei

e compromessi. Tuttavia, questo aspetto non rientra nell'ambito del presente contributo, che si concentra invece sul significato e sull'applicazione storica del concetto di *Vergangenheitsbewältigung*.

grandi conflitti del Novecento[3]. E tuttavia, anche la Svizzera si è trovata, in diverse occasioni, nella necessità di confrontarsi con le zone d'ombra del proprio passato, in particolare in relazione alla catastrofe del nazismo.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, la Svizzera mantenne ufficialmente una posizione di neutralità – elemento sul quale la narrazione storica ha a lungo insistito. Tale neutralità, tuttavia, si rivelò frequentemente controversa e, nel dopoguerra, il Paese è stato oggetto di critiche per alcuni aspetti del proprio comportamento nel corso del conflitto. Tali contestazioni sono emerse in primo luogo all'interno dello stesso ambito culturale elvetico, avanzate da intellettuali e figure di rilievo del panorama intellettuale nazionale.

Il presente contributo si propone dunque di esaminare il processo di *Vergangenheitsbewältigung* così come delineato nelle riflessioni di queste voci critiche, con particolare attenzione alle modalità attraverso cui è stato affrontato il tema delle responsabilità svizzere nella tragedia bellica. Non verranno presi in esame manuali di storia né monografie di impianto esclusivamente storiografico, in quanto l'analisi si concentrerà prioritariamente sul punto di vista espresso dagli intellettuali svizzeri all'interno del dibattito culturale. Le opere selezionate rientrano dunque in una prospettiva che, per riprendere una nozione di Walter Benjamin, può essere definita *Eingedenken*[4]: una rammemorazione che non si limita a evocare il passato, ma lo rilegge in chiave critica, attribuendogli un significato nuovo e mettendo in discussione le narrazioni consolidate. Come osserva Orietta Ombrosi, tale forma di rammemorazione non si esaurisce nella

[3] Per un approfondimento più ampio e articolato sul tema della neutralità svizzera e sulla costruzione dell'identità nazionale elvetica, si veda: Maurizio Binaghi, *La Svizzera è un paese neutrale (e felice)*, Bari-Roma, Laterza, 2025. Il volume ripercorre criticamente la formazione storica, culturale e politica dell'immagine della Svizzera come paese neutrale e felice, analizzando l'evoluzione di questo mito attraverso i secoli e mostrando come la neutralità sia diventata un elemento costitutivo, ma non privo di contraddizioni, dell'identità collettiva elvetica.

[4] Walter Benjamin discute il concetto di *Eingedenken* principalmente in *Über den Begriff der Geschichte* (*Sul concetto di storia*, 1940). Per un approfondimento si veda Walter Benjamin, *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, in particolare le Tesi VI e IX.

conservazione dei fatti, ma li trasforma in occasione di pensiero, impedendo che essi scivolino in un flusso indistinto di eventi privi di ordine e senso[5].

A partire da questa prospettiva, si cercherà di indagare come la Svizzera abbia riflettuto sul proprio passato, in particolare sul comportamento tenuto durante il secondo conflitto mondiale e sul ruolo che, direttamente o indirettamente, ha rivestito all'interno della catastrofe globale. Il processo di *Vergangenheitsbewältigung* messo in atto attraverso le opere di intellettuali e personalità eminenti della cultura elvetica si configura, in tal senso, come un tentativo di confronto critico con la propria storia, volto non solo al riconoscimento delle responsabilità, ma anche alla decostruzione dei dispositivi narrativi e culturali che hanno contribuito a plasmare la memoria collettiva del Paese.

2. *Tra neutralità e responsabilità: la riflessione elvetica nelle opere saggistiche e teatrali*

Tra gli autori svizzeri contemporanei, Thomas Hürlimann si distingue per la profondità e l'onestà intellettuale con cui affronta le questioni legate al passato della Confederazione[6].

La sua riflessione si concentra simbolicamente sull'8 maggio 1945, giorno in cui le campane delle chiese di tutto il mondo suonarono a festa per celebrare la fine della Seconda Guerra Mondiale. Questo momento, che sancisce il cessate il fuoco e la chiusura del conflitto, diviene per lo scrittore il punto di partenza per interrogarsi sul primo grande dilemma che investe la Svizzera nel dopoguerra: la Confederazione ha davvero motivo di festeggiare la fine della guerra? Ed è legittimo annoverarsi tra i vincitori?

[5] Cfr. Orietta Ombrosi, *Il crepuscolo della ragione. Benjamin, Adorno, Horkheimer e Levinas di fronte alla Catastrofe*, Firenze, Giuntina, 2014, p. 73.

[6] Hürlimann può essere considerato il legittimo erede dei due maggiori scrittori elvetici del Novecento, Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, dai quali non solo riprende tematiche e sensibilità, ma eredita anche la versatilità espressiva nel saper attraversare, con uguale efficacia, teatro, narrativa e saggistica. Per una trattazione più articolata si rinvia a Maurizio Basili, *Thomas Hürlimann drammaturgo, narratore e saggista*, Roma, Aracne, 2007.

Nel saggio *Neutralien* (*Neutrali*), contenuto nella raccolta *Das Holztheater* (*Il teatro di legno*, 1997), Hürlimann analizza la reazione elvetica alla conclusione del conflitto, soffermandosi su un dettaglio emblematico: il Consiglio Federale impiegò quarantotto ore per definire la posizione ufficiale del Paese e, al termine di tale riflessione, diffuse un comunicato in cui si affermava che la Svizzera avrebbe festeggiato "a modo suo". Secondo Hürlimann, questa formula volutamente ambigua rivela l'incapacità della Confederazione di confrontarsi autenticamente con il proprio passato. La Svizzera, ancora fortemente ancorata alla narrazione identitaria della propria neutralità, non si mostrava pronta ad avviare un genuino processo di *Vergangenheitsbewältigung*. Il trauma del conflitto era ancora troppo recente, e la strategia adottata fu, piuttosto, quella del distanziamento: evitare ogni presa di posizione esplicita rispetto al ruolo assunto durante gli anni bellici.

In una prospettiva più ampia, ci si potrebbe allora chiedere: cosa significa, concretamente, «festeggiare a modo suo»?[7] Hürlimann suggerisce che tale espressione non costituisca soltanto il riflesso di una prudenza diplomatica, bensì l'indicatore di una strategia più profonda, attraverso cui la Svizzera ha interpretato la guerra secondo una logica del tutto autonoma. Questa peculiare modalità di gestione del conflitto trova il proprio fulcro in un concetto centrale dell'identità elvetica: la neutralità.

E tuttavia, è proprio questo concetto ad essere sottoposto a un'accurata problematizzazione da parte dell'autore. La domanda che affiora, nelle pieghe della sua argomentazione, è inequivocabile: la neutralità rappresenta davvero un principio fondativo dello Stato svizzero, oppure costituisce un nodo irrisolto, espressione di un'ambiguità strutturale? Secondo Hürlimann, più che un valore etico o una posizione di equilibrio, la neutralità assume spesso i contorni di un opportunismo politico. Lungi dall'essere un principio limpido e coerente, avrebbe per-

[7] Thomas Hürlimann, *Neutralien* in Id., *Das Holztheater. Geschichten und Gedanken am Rand*, Zürich, Ammann, 1997, pp. 45-49, qui a p. 45. Le citazioni di questo saggio sono riportate nella traduzione realizzata da chi qui scrive. Eventuali enfasi o adattamenti sono volti a preservare il senso del testo originale nel contesto dell'argomentazione.

messo alla Confederazione di eludere le proprie responsabilità storiche, mantenendosi in una posizione ambigua, sospesa tra esigenze diplomatiche e strategie di convenienza.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, l'ambiguità della posizione svizzera si manifestò in maniera particolarmente evidente: «Si cercava di mantenere buoni rapporti con i potenziali nemici; si permetteva il passaggio dei treni delle potenze dell'Asse, si gestivano per il Reich le transazioni bancarie internazionali e si utilizzava persino l'esercito per mostrare la dovuta deferenza al pericoloso vicino»[8].

Hürlimann solleva, a partire da questa constatazione, un interrogativo scomodo: fino a che punto la Svizzera può continuare a rivendicare la propria neutralità come valore fondante, senza affrontarne le implicazioni più problematiche? Se si intende il processo di *Vergangenheitsbewältigung* come un confronto critico con il proprio passato, nel caso svizzero tale percorso non può che transitare attraverso una riflessione radicale sul principio stesso di neutralità. Non è più possibile considerarlo un assioma immutabile o un valore assoluto, ma va sottoposto a un'analisi storica rigorosa, capace di interrogare non soltanto il suo valore simbolico, ma anche le contraddizioni e le responsabilità che ha comportato nella prassi politica ed economica del Paese.

In questa prospettiva, merita di essere ricordato che la Confederazione ha istituito, seppur con notevole ritardo, un organismo ufficiale incaricato di esaminare in maniera critica il proprio comportamento durante il secondo conflitto mondiale: un gesto che può essere interpretato come l'avvio – tardivo, ma significativo – di un processo di *Vergangenheitsbewältigung* sul piano istituzionale. Nel 1996, infatti, venne costituita la *Commissione Indipendente di Esperti Svizzera-Seconda Guerra Mondiale*, presieduta dallo storico Jean-François Bergier, con il compito di indagare il ruolo della Svizzera nella tragedia bellica globale. Nonostante la persistente retorica della neutralità, la Svizzera fu inevitabilmente coinvolta, in modo diretto e indiretto, nelle dinamiche politiche ed economiche del conflitto.

[8] *Ibidem*.

Le conclusioni della Commissione confluirono nel cosiddetto *Rapporto Bergier*, pubblicato nel 2002, che mise in luce numerose ambiguità e criticità nelle politiche adottate dalla Confederazione nel corso del periodo bellico[9]. Fu soltanto a partire da quel momento che si cominciò ad ammettere, in maniera più esplicita, l'esistenza di responsabilità storiche da parte dello Stato svizzero: una presa di coscienza che si compì pienamente soltanto nei primi anni del nuovo millennio.

Il *Rapporto Bergier* restituisce un'immagine articolata e problematica della posizione assunta dalla Svizzera durante il secondo conflitto mondiale. Pur evidenziando comportamenti talora ambigui, il documento riconosce che la Confederazione, almeno sul piano formale, rispettò il diritto internazionale, attenendosi alle disposizioni previste per gli Stati neutrali: nessun sostegno militare diretto, nessun impiego del territorio nazionale a fini bellici. Tuttavia, tali norme non contemplavano una neutralità estesa anche al piano economico; ne conseguiva che scambi commerciali e transazioni finanziarie potevano proseguire, senza particolari restrizioni, anche con le potenze belligeranti.

In questo contesto, l'economia – nelle sue molteplici articolazioni – costituiva il principale meccanismo di sopravvivenza della Svizzera in un periodo di instabilità strutturale. Per garantire la continuità economica e salvaguardare la propria posizione internazionale, la Confederazione adottò pertanto una strategia che, sebbene formalmente coerente con il principio di neutralità, finì

[9] Per un'analisi più ampia si veda: Jean-François Bergier, *Rileggere la storia* [Registrazione sonora]: conferenza / con J.-F. Bergier, D. Marty e A. Sofia, Bellinzona, Biblioteca cantonale, 2005; Edgar Bonjour, *Histoire de la neutralité suisse: quatre siècles de politique extérieure fédérale*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970-1971; Pietro Boschetti, *La Svizzera e la Seconda guerra mondiale nel Rapporto Bergier*, Bellinzona, G. Casagrande, 2016; Commissione indipendente d'esperti Svizzera-Seconda Guerra mondiale, *La Svizzera, il nazionalsocialismo e la Seconda Guerra mondiale: rapporto finale*, Locarno, A. Dadò, 2002 (pubblicazione nota anche come *Rapporto Bergier*); Ruth Fivaz-Silbermann, *La fuite en Suisse: migrations, stratégies, fuite, accueil, refoulement et destin des réfugiés juifs venus de France durant la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat: Université de Genève, 2017 (Directeur: Mauro Cerutti), accessibile online: <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:96640>; Thomas Maissen, *Verweigerte Erinnerung: nachrichtenlose Vermögen und die Schweizer Weltkriegsdebatte 1989-2004*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2005; *Publications de la Commission indépendante d'experts Suisse-Seconde Guerre mondiale*, Zürich, Chronos, 2001-2002 (24 vol.).

per assumere i tratti di una politica ambivalente. La Svizzera cercò infatti di mantenere rapporti economici con tutte le parti in conflitto, bilanciando pragmaticamente le proprie relazioni con i diversi attori internazionali. Tale atteggiamento, dettato dall'urgenza di preservare la stabilità interna e il funzionamento del sistema economico nazionale, contribuì però ad alimentare una percezione di ambiguità che, nel secondo dopoguerra, divenne oggetto di critiche diffuse e di successive rielaborazioni storiografiche.

Le conclusioni del *Rapporto Bergier* non furono tuttavia accolte in modo unanime. Tra le voci più scettiche si segnalò quella dell'ex aviatore Heinz Langenbacher, secondo il quale l'analisi della Commissione d'inchiesta avrebbe trascurato una variabile fondamentale: l'obiettivo prioritario perseguito dalla Svizzera durante il conflitto, ovvero la difesa della propria indipendenza e sovranità. Da questa prospettiva, l'ambiguità diplomatica della Confederazione non costituirebbe tanto una scelta discutibile quanto una necessità storica, un compromesso ritenuto indispensabile per la sopravvivenza del Paese in un contesto bellico eccezionalmente complesso.

Oltre il piano strettamente storiografico, la questione della responsabilità nazionale ha trovato spazio anche nella letteratura elvetica, spesso attraverso la rappresentazione di figure individuali sulle quali si è proiettato il peso delle contraddizioni insite nel principio di neutralità. In considerazione dell'ambiguità comportamentale della Svizzera durante la guerra, non sorprende che si sia affermata fin da subito una tendenza a concentrare la colpa su singoli attori, eludendo così una più ampia e collettiva riflessione sulle responsabilità sistemiche. Questo meccanismo di personalizzazione della colpa può essere interpretato anche come una forma di rimozione simbolica: attribuendo la responsabilità a pochi, si evita di affrontare in modo strutturale il ruolo effettivamente svolto dalla nazione nel contesto bellico.

A indagare criticamente tale meccanismo interviene Thomas Hürlimann con la sua pièce *Der Gesandte* (*L'inviato*, 1991), incentrata sulla figura di Heinrich Zwygart, rappresentante diplomatico svizzero a Berlino durante la Seconda Guerra Mondiale. Nonostante fosse riuscito – grazie alla propria abilità politica – a garantire la non belligeranza della Svizzera, Zwygart, una vol-

ta rientrato in patria, non fu celebrato come un eroe nazionale. Al contrario, venne progressivamente emarginato, fino a trasformarsi in una figura scomoda, difficilmente compatibile con la narrazione ufficiale della neutralità elvetica. Lungi dall'essere riconosciuto per il ruolo svolto nel preservare l'autonomia dello Stato, egli divenne il capro espiatorio di una diplomazia collettivamente condivisa, ma successivamente resa indicibile nel quadro della *Vergangenheitsbewältigung*.

Le domande che il protagonista di *Der Gesandte* si pone non si configurano unicamente come dilemmi individuali, ma riflettono interrogativi più ampi e profondi che hanno attraversato la coscienza collettiva svizzera per decenni dopo la fine della guerra. È proprio attorno a tali dubbi che si coagula il nucleo di un processo di *Vergangenheitsbewältigung* ancora irrisolto. Il personaggio di Hürlimann formula con chiarezza l'interrogativo centrale: «Abbiamo concluso questa maledetta guerra dalla parte dei vincitori o – o dalla parte dell'Asse?»[10]. Più avanti, la pièce insiste su un'alternativa binaria e ineludibile: «O si vince una guerra. O la si perde»[11] – non sembrano esserci vie intermedie. In questo quadro, la domanda resta sospesa: la Svizzera ha vinto o perso? E, più radicalmente, quale fu il suo effettivo coinvolgimento nella catastrofe bellica?

Il protagonista del dramma, Heinrich Zwygart, riprende in modo trasparente la figura storica di Hans Frölicher, che ricoprì la carica di ministro svizzero a Berlino durante il secondo conflitto mondiale. L'uso del termine "ministro" – più corretto rispetto a "ambasciatore" – è sottolineato da Jean Ziegler nel saggio *La Svizzera, l'oro e i morti* (1997)[12], dal momento che la Confederazione, all'epoca, non disponeva formalmente di ambasciatori. Frölicher svolse un ruolo cruciale nel tentativo di integrare l'economia svizzera nell'area economica tedesca, mantenendo nel contempo un atteggiamento apertamente favorevole all'ideologia nazista. Tale posizione, pur non godendo di un

[10] Thomas Hürlimann, *Der Gesandte*, in Id., *Das Lied der Heimat*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998, pp. 219-260, qui a p. 226.

[11] Ivi, p. 232.

[12] Cfr. Jean Ziegler, *La Svizzera, l'oro e i morti. I banchieri di Hitler*, tr. it. di Arianna Ghilardotti, Milano, Mondadori, 1997, p. 177.

esplicito sostegno da parte del governo federale, venne tuttavia tollerata, nella misura in cui consentiva di preservare relazioni funzionali con la Cancelleria del Reich.

Anche il Rapporto finale della Commissione Indipendente d'Esperti non manca di evidenziare le ambiguità che contraddistinsero la figura di Frölicher: «Anche Hans Frölicher, che dal 1938 al 1945 aveva rappresentato la Confederazione a Berlino, a causa della sua linea accondiscendente verso il regime nazista era inadatto ai tempi nuovi, con la fine della guerra vide terminare precocemente la propria carriera»[13].

A offrire una testimonianza ulteriore dell'impatto emotivo e simbolico della pièce di Hürlimann è ancora Jean Ziegler, che ricorda la prima rappresentazione di *Der Gesandte*, andata in scena nel 1994 al Théâtre de Poche di Ginevra:

> Thomas Hürlimann ha scritto un dramma su Frölicher, sulla sua attività a Berlino e sui rapporti che inviava a Berna, che ho visto rappresentare per la prima volta nel 1994 al Théâtre de Poche di Ginevra. Al calar del sipario regnava in sala un silenzio di morte; la gente aveva gli occhi pieni di lacrime di rabbia e di vergogna[14].

Questo episodio mette in luce un aspetto essenziale del processo di *Vergangenheitsbewältigung*: la presa di coscienza delle responsabilità storiche non è un esercizio puramente razionale, ma implica anche una dimensione affettiva profonda, che si manifesta attraverso sentimenti di turbamento, dolore, vergogna. In questo senso, la letteratura assume un ruolo imprescindibile: si fa strumento di rivelazione, riportando alla superficie questioni rimosse o irrisolte, e stimola un confronto collettivo con le zone d'ombra della memoria storica nazionale.

Nel quadro del confronto critico con il passato, merita particolare attenzione la riflessione di Peter Bichsel, il quale mette in luce un aspetto paradossale degli effetti della Seconda Guerra Mondiale sulla coscienza collettiva svizzera. A suo avviso, il conflitto non generò nella Confederazione né un senso di colpa

[13] *Rapporto finale della Commissione Indipendente d'Esperti Svizzera – Seconda Guerra Mondiale*, Zürich-Locarno, Pendo-Armando Dadò Editore, 2002, citato secondo Ziegler, *La Svizzera, l'oro e i morti*, cit., p. 93.

[14] Cfr. Ziegler, *La Svizzera, l'oro e i morti*, cit., p. 177.

condiviso né una crisi identitaria, come avvenne in altri contesti europei, bensì contribuì a rafforzare una visione positiva di sé da parte del Paese. In *Des Schweizers Schweiz* (*La Svizzera dello svizzero*, 1967), Bichsel osserva: «La guerra ha rafforzato la nostra autostima. Il fatto che siamo stati risparmiati dimostra, per così dire, tutto ciò che volevamo dimostrare: la forza del nostro esercito, la nostra rettitudine, la solidità dello Stato, la democrazia e la benevolenza divina verso il nostro Paese»[15].

Tale passaggio coglie con lucidità il meccanismo di costruzione della memoria nazionale svizzera nel secondo dopoguerra. Il fatto di essere uscita illesa dalle devastazioni belliche alimentò l'idea di una nazione solida, tanto sul piano istituzionale quanto su quello etico. Ne derivò il consolidamento del mito della neutralità e della resilienza, divenuti veri e propri pilastri del racconto identitario elvetico. In questo quadro, la narrazione dominante non favorì un'autentica riflessione critica sul ruolo svolto dalla Confederazione durante il conflitto, bensì contribuì a rafforzare l'immagine di una Svizzera che, grazie alla propria fermezza morale e politica, sarebbe riuscita a mantenere intatta la propria indipendenza di fronte a un'Europa in rovina.

Attraverso questa prospettiva, Bichsel decostruisce la retorica autocelebrativa che permeò il discorso pubblico elvetico nel dopoguerra. A differenza di quanto accaduto in Germania e in Austria, dove il processo di *Vergangenheitsbewältigung* implicò una revisione profonda della memoria storica nazionale, la Svizzera sfruttò la propria condizione di apparente esenzione dalla guerra per rafforzare un'identità collettiva positiva, evitando un reale confronto con le ambiguità politiche ed economiche del periodo bellico. Tale analisi si intreccia, pur nella diversità dei toni e degli approcci, con la riflessione di Thomas Hürlimann: mentre *Der Gesandte* mette in evidenza la rimozione di figure divenute ingombranti per la narrazione ufficiale, Bichsel denuncia un fenomeno più strutturale e profondo, in cui la costruzione dell'identità collettiva postbellica coincide con la rimozione di ogni impulso alla revisione.

[15] Peter Bichsel, *Des Schweizers Schweiz*, in Id., *Des Schweizers Schweiz*, Zürich, Die Arche, 1969, pp. 7-28, qui a p. 12.

Su una linea interpretativa affine, ma con un registro ancora più disincantato e corrosivo – cifra distintiva della sua poetica – si colloca Friedrich Dürrenmatt. Con la consueta ironia tagliente, Dürrenmatt paragona la Svizzera a una ragazza impiegata in una casa d'appuntamenti che pretende però di restare vergine[16]. Si tratta di una metafora provocatoria, che smaschera l'ipocrisia della narrazione ufficiale: la Confederazione, pur mantenendo rapporti economici e diplomatici con il regime nazista, continuò a proclamarsi neutrale e moralmente intatta.

Tale prospettiva si collega a una delle principali acquisizioni del processo di *Vergangenheitsbewältigung* elvetica: la consapevolezza che la Seconda Guerra Mondiale non fu solo un conflitto militare, ma anche economico e ideologico, e che in quanto tale coinvolse, in misura non marginale, anche la Svizzera. Questo riconoscimento comporta, da un lato, l'ammissione di responsabilità storiche precise; dall'altro, ha finito per rafforzare – in modo paradossale – l'autopercezione positiva della nazione, confermando appieno l'intuizione formulata da Bichsel.

Se in Germania e Austria la *Vergangenheitsbewältigung* ha portato a una revisione radicale dell'identità collettiva, in Svizzera il medesimo processo ha avuto un esito ambivalente: da una parte ha imposto un confronto, seppur parziale, con le ambiguità del passato; dall'altra ha contribuito a consolidare l'idea della specificità storica elvetica. Jean Ziegler arriva persino a sostenere che gli svizzeri non siano affatto un popolo senza storia – come talvolta si è portati a credere – ma che possiedano una memoria collettiva strutturata, un "super-io" nazionale, un'identità consolidata da secoli[17]. Su un registro affine, anche Thomas Hürlimann, in una dichiarazione che suona come una vera e propria rivendicazione identitaria, afferma: «Wir waren kein Zwischenreich, kein Niemandsland»[18].

Dall'analisi delle opere considerate emerge con chiarezza come gli intellettuali elvetici abbiano costantemente interrogato,

16 Cfr. Friedrich Dürrenmatt, *Die Schweiz – ein Gefängnis?*, in Id., *Kants Hoffnung*, Zürich, Diogenes, 1991, pp. 7-25.

17 Cfr. Ziegler, *La Svizzera, l'oro e i morti*, cit., p. 221.

18 Hürlimann, *Neutralien*, cit., p. 49 («non eravamo un regno intermedio, né una terra di nessuno»).

dalla fine del secondo conflitto mondiale fino ai giorni nostri, il ruolo svolto dalla Svizzera in quella frattura storica. Le conseguenze della guerra e l'elaborazione della memoria collettiva non si limitano, del resto, alla sola produzione saggistica: anche l'opera teatrale di Thomas Hürlimann precedentemente analizzata lo dimostra con forza, confermando il ruolo centrale della letteratura nella messa in discussione del passato e nella costruzione di una coscienza storica condivisa.

3. *Narrazioni plurilingui della guerra e della memoria svizzera*

Accanto alla riflessione saggistica e storiografica, anche la narrativa elvetica contemporanea ha affrontato, quindi, in modo incisivo i nodi irrisolti legati al secondo conflitto mondiale e alla loro elaborazione nella specifica sensibilità culturale svizzera. Le devastazioni belliche attraversano trasversalmente le diverse aree linguistiche e culturali della Confederazione, emergendo con forza nelle opere di scrittori e scrittrici italofoni e francofoni quali Giovanni Orelli, Agota Kristof (autrice di origine ungherese, ma convenzionalmente integrata nel contesto culturale svizzero) e Anne-Lise Grobéty. Ciascuno di questi autori, pur da prospettive differenti, si confronta con le ferite lasciate dal conflitto e con i suoi effetti sulla memoria individuale e collettiva.

Lo scrittore ticinese Giovanni Orelli affronta, nel romanzo *Il treno delle italiane* (1995), il tema dell'emigrazione italiana in Svizzera nel secondo dopoguerra, costruendo una narrazione a partire dai frammenti di vita quotidiana raccolti da un bigliettaio delle ferrovie elvetiche. Attraverso lo sguardo di queste donne, il testo restituisce una visione laterale, ma significativa, delle trasformazioni sociali indotte dagli effetti indiretti della guerra.

Su un piano differente, ma ugualmente perturbante, si collocano le opere di Agota Kristof e Anne-Lise Grobéty, che adottano entrambe la prospettiva infantile per affrontare la disgregazione prodotta dalla guerra. Kristof offre una rappresentazione drammatica e straniata del conflitto in *La trilogia della città di K.*, e in particolare nella sua prima parte, *Il grande quaderno* (1986). Qui la guerra, pur non esplicitamente identificata, è evocata nella sua brutalità anonima e universale, quasi a sugge-

rire che ogni conflitto, per chi lo subisce, genera le stesse conseguenze: morte, disgregazione, silenzio. Sebbene non vi sia una collocazione storica precisa, è plausibile che Kristof attinga a esperienze biografiche riconducibili tanto alla Seconda Guerra Mondiale quanto all'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956.

Una sensibilità affine si ritrova nella novella *Il tempo delle parole a bassa voce* (2001) di Anne-Lise Grobéty, in cui il trauma bellico viene filtrato attraverso lo sguardo di due giovani protagonisti, Kurt e Oskar. Figli di amici di lunga data e cresciuti insieme come fratelli, i due vengono lentamente separati dalle dinamiche storiche che impongono nuove forme di distanza e incomunicabilità. Il "tempo delle parole a voce bassa" evoca così una condizione di oppressione e paura, ma anche un'esistenza segnata dalla rinuncia alla piena espressione di sé.

Pur nella diversità di approcci, queste narrazioni contribuiscono in maniera decisiva ad ampliare l'orizzonte del processo di *Vergangenheitsbewältigung* in ambito svizzero, dimostrando come tale percorso non possa essere ridotto alla sola dimensione storiografica o saggistica. Anche la letteratura, nella sua pluralità linguistica e formale, si configura come spazio privilegiato di elaborazione della memoria, in cui confluiscono tensioni profonde tra identità, responsabilità e rimozione.

La partecipazione attiva di autori provenienti da contesti culturali e linguistici differenti – italiano, francese, tedesco – conferma la natura plurivocale e intersezionale della riflessione elvetica sul passato. In questa polifonia si manifesta una tensione costante: da un lato, il desiderio di preservare un'identità nazionale coesa; dall'altro, l'urgenza etica di riconoscere, in modo lucido e trasparente, le proprie ambivalenze storiche.

In definitiva, il percorso di *Vergangenheitsbewältigung* intrapreso dalla Svizzera si rivela al tempo stesso emblematico e paradigmatico: un caso singolare che interroga, indirettamente, l'atteggiamento di ogni nazione di fronte alla propria memoria storica. Confrontarsi criticamente con il passato non costituisce solo un dovere nei confronti delle generazioni precedenti, ma rappresenta anche una condizione imprescindibile per la costruzione di un presente – e di un futuro – più consapevole, giusto e solidale.

Mohamed Bernoussi*

Origines religieuses et sémiotiques de la nécessité de la catastrophe

1. *Introduction*

Le but de cet article est de revenir sur la représentation de la première catastrophe humaine, à savoir la chute d'Adam et Eve dans les trois religions monothéistes en démontrant comment le récit et la présentation des protagonistes dans le *Coran* tout comme dans *la Bible* allaient vers le sens d'un événement inévitable, presque nécessaire pour l'homme; depuis, toute la littérature sur la catastrophe ne pouvait échapper à l'emprise du modèle élaboré par les trois textes religieux.

Cependant l'aspect inévitable de la catastrophe est corolaire d'autres éléments encore plus inéluctables tels que ceux de l'ennemi, du complot et du secret. Ces figures ne sont pas seulement nécessaires pour la psyché humaine, mais aussi pour un élément fondamental de cette psyché, à savoir le sens. Ce dernier est, comme nous l'a désormais enseigné la sémiotique (Peirce, Eco), s'appuie sur la narration et sur la tension permanente entre ces figures. La figure de l'ennemi génère des programmes narratifs contraires à ce ceux du sujet et implique par la même occasion des stratégies et des tactiques[1], puisque le plus important ici étant les scénarios catastrophiques que le sujet imagine pour se préparer ou pour se rassurer, ou pour créer. Celle du secret, im-

* Université de Meknès.

[1] Gianfranco Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, tr. fr. par Bernoussi, Mohamed, *Principes de la sémiotique du texte*, Paris, Mimesis, 2016.

plique aussi l'échafaudage de récits ou de théories parfois hypercatstrophiques pour le percer ou pour échapper à son emprise manipulatrice (Simmel).

En proposant dans un premier temps comment les trois religions ont scellé la catastrophe à d'autres éléments comme l'ennemi, le complot et le secret, nous essayerons de montrer que cette nécessité[2] est d'abord et avant toute chose sémiotique, elle est au cœur de l'activité sémiotique et fabulatrice de l'espèce humaine (Huston).

2. *L'origine religieuse ou comment sceller ensemble l'inévitable, l'ennemi et le secret*

Les trois religions monothéistes sont toutes d'accord sur le fait que la présence de l'homme sur la terre n'est pas naturelle; elle fait suite à un désastre celui de la chute d'Adam et Eve du paradis: Adam et Ève n'ont pas respecté la parole divine, ils ont été chassés du paradis et sont descendus sur la terre. Si la parole divine n'a pas été respectée, c'est qu'elle a été mal interprétée à cause d'un ennemi aux pouvoirs illimités et d'un complot contre l'homme. La chute est présenté comme un désastre, mais nécessaire pour le bien de l'homme. Ce qui va inspirer de nombreux récits de la catastrophe par la suite et de nombreuses justifications du mal.

2.1 *La chute dans la Bible*

Dans *la Bible*, le récit de la chute se décline dans le livre de la Genèse de 3.1 à 3.24. Dès le départ, le serpent[3] est suspect; il fait l'objet d'une présentation qui met en avant une qualité très inquiétante pour toute altérité, à savoir la ruse. C'est-à-dire

[2] Le mot nécessité est ici synonyme d'indispensable, c'est-à-dire quelque chose dont on ne peut se passer, car impliquant l'altérité, élément inéluctable pour le sens et la civilisation.

[3] Dans le culte de l'Ancien Orient, le serpent possède un pouvoir guérisseur, comme le montre le récit du Livre des *Nombres* où Moïse guérissait les personnes mordues par des serpents avec une lance sertie d'une tête de serpent.

comme l'enregistre le dictionnaire étymologique de Alain Rey, la qualité de tromper et d'abuser par des procédés habiles.

La ruse sous-entend donc une stratégie qui fait appel à un programme narratif feint et destiné à déjouer le programme narratif attendu ou imaginé par l'autre. L'identité de cet ennemi potentiel est volontairement entouré de mystère, car dans d'autres contextes, il ne s'agit pas du serpent, mais de Satan ou Iblis comme on verra dans *le Coran*; la construction de ce personnage aux pouvoirs infinis vise à montrer son rôle clef dans le récit puisqu'il est capable de s'incarner dans n'importe quel corps et de le manipuler facilement. Il y a un épisode, dans *Marc* (5, 8-9) où Satan[4] s'introduit dans un autre animal, qui justifie ce passage de Jésus enjoignant au malin de quitter le corps de l'homme: «Car Jésus lui disait: Sors de cet homme, esprit impur! Et, il lui demanda: Quel est ton nom? Légion est mon nom, lui répondit-il, car nous sommes plusieurs». Ce pouvoir d'usurper l'identité met à mal la logique du récit et la dialectique inhérente à l'identité, car cette dernière peut être à la fois elle-même et son opposé ou quelqu'un d'autre. Comme nous le montrent les paroles de Marc (5, 4). Il montre surtout l'aspect inévitable et implacable de ce personnage.

La tactique du serpent consiste d'abord à contredire Dieu et à le discréditer aux yeux d'Eve en sous-entendant qu'elle, avec Adam, sont manipulés et que l'enjeu n'est pas la mort mais autre chose, d'apparemment beaucoup plus précieux, la connaissance du bien et du mal. Le savoir est posé selon Satan comme le véritable enjeu. Notons ici le changement du statut du sujet Satan par rapport au sujet Eve qui, de la situation du début où il est présenté comme ignorant, devient celui qui sait et par la même occasion celui qui manipule.

Face à ce personnage aux pouvoirs démesurées, Eve est présentée, en plus de sa faiblesse devant la flatterie, comme quelqu'un de sensible aux apparences, surtout celles qui s'adressent à la vue et attisent la curiosité; c'est cela qui déclenche aussitôt sa

[4] Satan est dans *la Genèse* assimilé au serpent; il est aussi figuré comme un ange accusateur, «celui qui divise, adversaire des hommes» ou «prince de ce monde», énorme dragon ou séducteur du monde entier.

décision de manger le fruit défendu et d'en proposer dans la foulée à son compagnon:

> 3.6 La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence; elle prit de son fruit, et en mangea; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea». […]
> 3.12 L'homme répondit: La femme que tu as mise auprès de moi m'a donné de l'arbre, et j'en ai mangé.
> 3.13 Et l'Éternel Dieu dit à la femme: Pourquoi as-tu fait cela? La femme répondit: Le serpent m'a séduite, et j'en ai mangé.

Selon Adam, la nudité implique la peur et fait naître le besoin urgent de se cacher. La sanction divine confirme une hiérarchisation rapide et implicite des responsabilités et des ennemis. En premier lieu arrive Satan qui n'est jamais nommé comme tel – chose intéressante au passage. C'est le serpent donc qui sera officiellement incriminé et qui subira une malédiction éternelle, il ne marchera pas comme les autres animaux, mais rampera sur son ventre. Ce détail physiologique est très significatif par rapport à la thématique du secret et de l'ennemi: marcher c'est suivre une direction, c'est une action en quelque sorte prévisible par l'autre, tandis que ramper, mécaniquement parlant par ondulations latérales, gauches et droites qui permettent de le pousser en avant, rend difficile la détermination préalable du sens de sa démarche.

En fait l'incrimination de Satan est complétée par l'incrimination d'Eve qui seront liés éternellement. Le sort est désormais scellé entre la femme et le diable à travers cette inimitié éternelle. Satan se posera sur le chemin de la femme et de sa postérité. Le texte n'en précise pas le genre, est-ce la postérité féminine ou la postérité masculine? En tout cas cette ambiguïté va nourrir nombre de commentaires et de remarques misogynes jusqu'à nos jours.

En dernier lieu dans cette hiérarchie des responsabilités arrive celle d'Adam qui sera sanctionné pour avoir écouté sa femme et qui sera puni par toutes sortes de labeurs:

> 3.14 L'Éternel Dieu dit au serpent: Puisque tu as fait cela, tu seras maudit entre tout le bétail et entre tous les animaux des champs, tu marcheras sur ton ventre, et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie.
> 3.15 Je mettrai inimitié entre toi et la femme, entre ta postérité et sa postérité: celle-ci t'écrasera la tête, et tu lui blesseras le talon.

3.16 Il dit à la femme: J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi.

3.17 Il dit à l'homme: Puisque tu as écouté la voix de ta femme, et que tu as mangé de l'arbre au sujet duquel je t'avais donné cet ordre: Tu n'en mangeras point! le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie.

Pour résumer, *la Bible* présente la chute comme un événement prévisible, voire inévitable, selon la qualité attribuée dès le départ au serpent (le plus rusé) et selon les prédispositions affectives attribuées à Eve (sensibilité aux choses belles et au mystère). La chute est lié au secret et au complot, selon le serpent Dieu a caché le vrai motif de l'interdiction de goûter au fruit défendu. Il s'ensuit un ennemi à tête double qui est lui aussi prévisible selon la logique du récit. Satan et son allié se révèlent non seulement comme l'ennemi de l'homme, mais aussi de Dieu. Adam n'est pas considéré comme un ennemi, mais comme un rival potentiel qui pourrait menacer la qualité première de toute divinité, à savoir l'éternité. Ainsi la volonté divine de l'en empêcher pour qu'il reste mortel.

2.2 *La chute dans le Coran*

Le *Coran* présente deux versions de la chute dans la sourate *Al-Bakara* (La génisse) et dans *Al-Araaf* (Les murailles). Comme nous le verrons, les deux versions qui à la fois se complètent et se répètent, mettent toutes deux l'accent sur la réserve des anges qui se positionnent comme des anti-sujets:

30 - Lorsque Ton Seigneur confia aux Anges: «Je vais établir sur la terre un vicaire «Khalīfa». Ils dirent: «Vas-Tu y désigner un qui y mettra le désordre et répandra le sang, quand nous sommes là à Te sanctifier et à Te glorifier?» – Il dit: «En vérité, Je sais ce que vous ne savez pas!».

Bien évidemment aucune suite n'est donnée à leur protestation, le récit peut se déployer comme prévu, mettant en avant le savoir absolu de Dieu et l'ignorance des anges. Le méfait sera en revanche réalisé de façon soudaine par un autre ange, apparemment le plus élevé, qui refusera de se prosterner devant Adam,

créant tension et suspense. Ibliss est désigné comme l'ennemi car il est jaloux et orgueilleux et désormais pour se venger il continuera à comploter contre l'homme pour le perdre: «36 – Peu de temps après, Satan les fit glisser de là et les fit sortir du lieu où ils étaient. Et Nous dîmes: «Descendez (du Paradis); ennemis les uns des autres. Et pour vous il y aura une demeure sur la terre, et un usufruit pour un temps».

Dans la seconde version donnée par la sourate *al-Aarâf*, Iblis ou Satan donne comme motif sa supériorité vis-à-vis d'Adam:

12 - [Allah] dit: «Qu'est-ce qui t'empêche de te prosterner quand Je te l'ai commandé?» Il répondit: «Je suis meilleur que lui: Tu m'as créé de feu, alors que Tu l'as créé d'argile». 13 – [Allah] dit: «Descends d'ici, Tu n'as pas à t'enfler d'orgueil ici. Sors, te voilà parmi les méprisés».

Consacré désormais comme anti-sujet éternel, Satan ou Iblis endossera ce rôle jusqu'au jugement dernier.

Mais Satan ne s'arrête pas là, il continue jusqu'à accuser Dieu de l'avoir trompé ou induit en erreur et profère une menace originelle et fondatrice: il investira le droit chemin que Dieu a tracé pour l'homme.

16 - Puisque Tu m'as mis en erreur, leurré dit [Satan], je m'assoirai pour eux sur Ton droit chemin»,

18 - «Sors de là», dit (Allah,) banni et rejeté. Quiconque te suit parmi eux… de vous tous, J'emplirai l'Enfer».

Les conséquences de cette éternelle menace sur les actions du sujet sont innombrables. Il y en a une directe sur le statut du sujet ou d'Adam, c'est-à-dire sur la liberté de ses actions; l'existence d'un ennemi redoutable et éternel peut considérablement réduire la liberté du sujet; elle peut même le cas échéant influencer *a priori* ou *a posteriori* ses actions.

Satan est maudit, mais en même temps, chose à ne pas négliger, il acquiert un statut stable, celui d'anti-sujet avec plein d'autres anti-sujets. Désormais l'ennemi n'est pas un mais plusieurs, ce qui rejoint le texte de la bible: «nous sommes légion».

Le défi et la menace proférés par Iblis seront mis à exécution déjà dans le paradis; dans la même sourate *Al-Aarâfe*, le verset rapporte l'action d'Iblis qui introduit le doute chez Adam; le verbe employé ici est *waswasa* qui est célèbre dans le *Coran*

et dans la tradition musulmane; *al-waswās* signifie la *paranoia*, l'idée fixe et l'obsession incontrôlée; il signifie aussi la mauvaise interprétation et la perte de lucidité et de discernement. Ici l'action de Satan signifie persuader quelqu'un et l'influencer à travers des moyens détournés et rusés en utilisant toutes sortes de soufismes et de paralogismes. Le dictionnaire arabe ajoute une autre signification: *al-wasmâs* signifie aussi le bruit séducteur des parures; il ajoute aussi en référence à la sourate du Coran que «al waswās al-khannās, c'est Satan qui a une tête de serpent qui oppresse le cœur de la personne; si celle-ci invoque Dieu, Satan s'en va, si elle arrête de le faire, Satan revient» (Ibn Mandour):

19 - O Adam, habite le Paradis, toi et ton épouse; et mangez en vous deux, à votre guise; et n'approchez pas l'arbre que voici; sinon, vous seriez du nombre des injustes.

20 - Puis le Diable, afin de leur rendre visible ce qui leur était caché – leurs nudités – leur chuchota, disant: «Votre Seigneur ne vous a interdit cet arbre que pour vous empêcher de devenir des Anges ou d'être immortels».

21 - Et il leur jura: «Vraiment, je suis pour vous deux un bon conseiller».

22 - Alors il les fit tomber par tromperie. Puis, lorsqu'ils eurent goûté de l'arbre, leurs nudités leur devinrent visibles; et ils commencèrent tous deux à y attacher des feuilles du Paradis. Et leur Seigneur les appela: «Ne vous avais-Je pas interdit cet arbre? Et ne vous avais-Je pas dit que le Diable était pour vous un ennemi déclaré?»

Comme on peut le remarquer, la sanction n'est pas aussi détaillée ni aussi sévère que dans les autres textes. La terre est le lieu de la punition certes, mais elle est aussi un lieu de jouissance, temporaire bien évidemment :

24 - «Descendez, dit [Allah], vous serez ennemis les uns des autres. Et il y aura pour vous sur terre séjour et jouissance, pour un temps».

27 - O enfants d'Adam! Que le Diable ne vous tente point, comme il a fait sortir du Paradis vos père et mère, leur arrachant leur vêtement pour leur rendre visibles leurs nudités. Il vous voit, lui et ses suppôts, d'où vous ne les voyez pas. Nous avons fait des diables les alliés de ceux qui ne croient point».

Le *Coran* présente la chute comme la conséquence d'une déception entre un ange déchu vis-à-vis d'Adam; c'est pour cette raison que les sanctions sont moins sévères aussi bien vis-à-vis

d'Ibliss que d'Adam et Eve. Cela sera déterminant comme nous allons le voir dans la construction de l'ennemi et dans l'évaluation de la faute. Ibliss est le seul ennemi désigné, contrairement à la version de *la Bible* qui présente un tandem (le serpent et la femme); la sanction de l'exil n'est pas ici explicite et la terre pourrait même être un lieu de jouissances si Adam et Eve reconnaissent leur faute et demandent le pardon.

3. *La catastrophe et l'ennemi, une nécessité sémiotique*

Depuis les premières études de Vladimir Propp jusqu'au développement de la narratologie, le sujet ne pouvait exister sans son opposé, à savoir l'anti-sujet. C'est de cette dialectique que naît l'action. C'est parce qu'en sémiotique, le sujet est inconcevable sans l'autre, adjuvant ou anti-sujet. Identité et altérité sont inter-définissables, leur ontologie est pour ainsi dire dialectique. La construction du premier ne peut se faire qu'en envisageant le second, dans un rapport de complémentarité ou d'adversité, les deux se révèlent très stimulants à cet égard. L'altérité dans cette perspective est une figure importante, car sans elle, on ne peut provoquer des transformations narratives, ni activer les modalités du faire ou du savoir qui lui sont nécessaires.

Cette opposition qui conditionne la construction du sujet et le sens en général est cependant exacerbée au moment de la crise, lorsqu'il s'agit de donner un sens à quelque chose qui vient bouleverser de façon radicale l'existence de ce même sujet. C'est pour cela que le récit du désastre est un récit doublement polémique. D'abord parce que de façon générale, la narration comporte en elle une structure polémique: parce que chaque récit comporte en lui un anti-récit, ensuite parce que chaque sujet sous-entend un anti-sujet. Dans le cas du récit de la crise, la recherche des responsabilités est exacerbée par la recherche d'un ennemi à déterminer, considéré comme origine et responsable du méfait, puisque de façon générale la figure de l'ennemi est liée au complot, au sens d'une responsabilité déléguée[5]. La question

[5] Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990.

de l'ennemi intéresse donc la sémiotique et lui permet de l'aborder de deux façons: en amont, comment construire l'ennemi et en aval, comment l'affronter. Ecoutons Gianfranco Marrone qui nous donne quelques illustrations de l'intérêt de l'ennemi en aval:

> Chaque culture à son idée de l'ennemi, ses modes de l'affronter, y compris celui – plus fréquent qu'on croit – de ne pas l'affronter, préférant par exemple esquiver ses manœuvres sans jamais l'attaquer ouvertement. Il est connu par exemple que la culture chinoise a une idée du devenir comme un flux continu de petits changements, et non comme une série d'opérations discontinues et donc calculables: pour le guerrier chinois (mais certainement aussi pour l'actuel *manager* de cette culture), plutôt que de combattre l'ennemi, il vaut mieux s'y adapter progressivement, avec souplesse, laissant les choses se dérouler passivement, de manière à user l'adversaire et gagner la bataille sans agir. De même, les guerriers arabes dans le désert vantent une culture stratégique très particulière, faite de continues lignes de fuites et de mouvements à la fois improvisés et concentrés qui confondent l'ennemi et le conduisent à la défaite. Aussi, avant même de mettre en acte des tactiques et des stratégies spécifiques, il faut se préoccuper de reconnaître ces différentes cultures de la stratégie, comprendre *la valeur des valeurs* en jeu, identifier les codes de l'autre[6].

Mais ce qui nous intéresse, c'est la désignation de l'ennemi et ses répercussions sur la suite des événements et sur le point de vue de celui qui raconte. C'est dire ici combien est exacerbé le principe sémiotique selon lequel raconter, c'est toujours prendre parti. Si dans un récit ordinaire, raconter c'est toujours privilégier un ensemble de valeurs sur d'autres et les y opposer soit explicitement soit implicitement, puisque le sens détermine le choix d'une direction parmi d'autres ainsi que le respect de cette direction, dans le cas du récit de la crise, les choses sont amplifiées. Non seulement celui qui raconte est obligé de prendre parti pour l'un ou l'autre en fonction de sa visée argumentative, de ce qu'il veut que son destinataire retienne de son récit en apparence neutre, mais il peut modérer, exagérer ou nuancer les traits de l'ennemi, selon ses intentions et ses tactiques, selon qu'il veut dégager complètement ou partiellement la responsabilité du sujet, montrant que la faute incombe à l'ennemi et à sa

[6] Marrone, *Introduzione alla semiotica*, cit., p. 68.

ruse préparée en secret. C'est là qu'un autre principe efficace et actif entre en scène, celui du secret et du complot en général[7]. C'est là qu'une figure secrète et mystérieuse entre en scène, animée par des idées et des projets néfastes pour l'homme, Satan ou Ibliss ou le serpent. Comme on l'a vu, on ne peut choisir figure plus intrigante ni plus angoissante. Ce qui contribue au succès de ce personnage, c'est son identité à la fois précise et brouillée, serpent ou ange, mais surtout quelqu'un qui a une facilité extraordinaire à accéder au corps et à l'esprit de l'homme, voire devenir le corps et l'esprit de qui il veut. La figure de Satan, comme nous le verrons par la suite, tire son pouvoir de sa capacité à court-circuiter un principe fondamental de notre entendement et de notre ontologie: l'identité.

Il y a en effet deux façons de désigner l'ennemi dans le récit de la chute. L'ennemi tel qu'il est construit objectivement à l'intérieur du récit et l'ennemi tel qu'il est désigné subjectivement par le narrateur. Dans le premier cas, ce sont les rapports intersubjectifs entre les personnages et les qualités intrinsèques qui déterminent cela et dans le second cas, c'est l'intervention explicite du narrateur qui le désigne. Ces deux manières peuvent concorder ou discorder selon le contexte. Le récit de la chute, comme l'indique son emplacement, le début de la genèse est un récit fondateur et bien évidemment il est formulé selon le point de vue de Dieu. Dans la Bible, la qualité de la ruse est attribuée exclusivement au serpent comme l'indique le superlatif (le plus rusé de tous les animaux). Le texte ne nous dit pas pourquoi, même si le lecteur peut déduire que c'est Dieu qui la lui a attribuée, puisque c'est lui son créateur; la question reste posée.

Au départ le serpent n'est pas présenté comme ennemi, même si la phrase le concernant invite à s'en méfier (le plus rusé de tous les animaux). Dans son échange avec Eve, le serpent n'est pas son ennemi; il est même présenté comme quelqu'un qui veut

[7] Sur la question du secret, voir bien évidemment les travaux du pionnier sur la question, le philosophe allemand Goerg Simmel (quali?); pour une exploitation heureuse de ses travaux dans une carrière entière, voir Umberto Eco, *Costruire il nemico*, *Il Pendolo di Foucault* et *Il Cimetero di Praga*, ainsi que les traductions françaises que nous utilisons: *Construire son ennemi*, et ses romans *le Pendule de Foucault et le Cimetière de Prague* pour ne citer qu'eux.

partager son savoir avec Eve à propos de Dieu. En revanche, il est implicitement présenté comme quelqu'un qui sait, mais qui ne veut pas partager le savoir concernant l'arbre interdit. C'est là que le serpent se positionne comme l'ennemi de Dieu en remettant en question ses paroles et donc son identité. Mais dans cet exercice subtil, œuvre du narrateur bien évidemment, il ne s'oppose pas à Dieu, li lui reste subordonné.

Eve est d'emblée présentée seule sans Adam face au serpent. Elle ne possède pas le savoir et c'est ce qui explique qu'elle écoute le serpent. Elle agit en l'absence d'Adam, du moins sans se concerter avec lui ou lui demander son avis, car on ne sait pas si Adam était là dès le début ou s'il l'a rejointe une fois que le serpent a accompli son stratagème. En tous cas, le récit est lacunaire sur ce point. Eve propose à *son mari le* fruit défendu et fait de ce dernier un complice passif. Notons ici l'appellatif *son mari* qui fait référence à des perspectives axiologiques dont la fidélité est la valeur la plus saillante comme on le sait, et qui par voie de déduction fait de l'action d'Eve une véritable trahison. D'une façon beaucoup plus explicite, on dirait qu'Eve a trahi son mari car elle n'a pas respecté le pacte matrimonial qui stipule soutien et fidélité jusqu'à la mort. Elle a trahi le divin et l'humain; se profile dès lors une image de l'ennemi, mélange de cupidité, de faiblesse d'esprit et de trahison.

Adam est un peu absent; il semble même dépassé par les événements. Pour le dire d'une façon beaucoup plus sémiotique, le narrateur retarde son entrée sur la scène du récit; il ne l'introduit que pour être mis devant le fait accompli, c'est-à-dire une fois Eve engagée de façon irrémédiable sur la voie de la transgression de l'ordre divin. Deux indices dans le texte le confirment. D'abord son absence durant la rencontre avec le serpent, ensuite sa réponse à la question de Dieu où Eve est évoquée comme «la femme que tu as mise auprès de moi». Adam par sa passivité et sa marginalisation se présente comme un complice passif de l'ennemi.

La sanction de Dieu permet de voir les choses du point de vue du narrateur; on y décèle une certaine logique; puisque Dieu a créé Adam le premier, c'est à lui qu'il va s'adresser avant d'interroger Eve qui désigne le serpent comme principal coupable.

La sanction de Dieu désigne pour ainsi dire un ennemi à double tête, le serpent et Eve, ou le serpent et la postérité d'Eve, mais là le texte ne précise pas si c'est l'humanité entière tout sexe confondu ou seulement l'humanité féminine. La sanction divine institue ainsi un rapport de force entre Adam et Eve.

Le récit de la crise, malgré ses lacunes et ses ambiguïtés, désigne Eve et le serpent comme actants provoquant la transformation narrative fatale, celle de désobéir à Dieu et de manger les fruits de l'arbre. Pour réaliser ce faire, le texte leur prête les dispositions affectives et les modulations émotionnelles nécessaires. Dans le cas premier, nous avons la curiosité et la sensibilité et dans le second, la ruse. Comme on l'a dit, l'ennemi est ici à double tête: la beauté et la sensibilité de la femme doublées de la ruse du diable en elle. Ce tandem donnera lieu par la suite à un complot fondateur, celui de la femme qui par sa beauté et la ruse du diable tendent à perdre l'homme.

Dieu est sous-entendu l'ennemi au début, car il veut garder l'exclusivité du savoir. C'est l'argument mis en avant par le serpent au moment de persuader Eve. Dieu semble avoir une part de responsabilité si l'on prend en considération la réponse d'Adam. C'est lui, selon le serpent, qui a tout organisé. Mais cette vérité narrative, qui est interne au récit, se heurte à une autre vérité du dogme: Dieu ne peut pas être l'ennemi, il ne peut pas faire le mal. La question donc de la responsabilité de Dieu reste posée dans le récit. Elle donnera par la suite du fil à retordre aux théologiens et aux docteurs de l'Eglise[8]. Et ce n'est

[8] Pour donner une idée de la complexité de la question du mal, on peut citer ce passage de saint Augustin de la partie des *Confessions* (VII, 5, 7) qui présente le questionnement du mal comme une errance dans un labyrinthe: «D'où vient donc le mal, puisque Dieu qui est bon a fait toutes choses bonnes? Il est vrai que lui, Bien supérieur et souverain, a créé des biens inférieurs; néanmoins, créateur et créatures sont bons tous ensembles. «Alors d'où vient le mal? Serait-ce que, dans ce qu'il a pris pour créer ces biens, il y avait quelque matière mauvaise et qu'il l'a formée et ordonnée tout en y laissant quelque chose qu'il n'aurait pas transmuée en bien? Mais pourquoi cela? Serait-ce qu'il était impuissant à la changer et à la transmettre tout entière, qu'il n'y restât rien de mal, alors que justement il est tout puissant…» (Saint Augustin, *Les Confessions précédées de Dialogues* philosophiques, éd. sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 1998). Cfr. Cambronne Patrice, *Unde Malum? Augustin et les questions sur le mal* (*Confessions*, VII, 5-6 et *Cité*

pas le lieu ici de la discuter, mais on peut cependant en évoquer les principaux traits.

La figure de l'ennemi devient le pivot central d'une activité sémiotique et narrative riche et presque nécessaire dans toutes les cultures, particulièrement celles de la méditerranée. L'intérêt donc de la figure de l'ennemi réside dans les implications sémiotiques et narratives de sa présence. Comme le précise Umberto Eco, un des premiers à s'intéresser à la question: «Ce qui nous intéresse ce n'est pas tant le phénomène presque naturel de l'identification d'un ennemi qui nous menace, mais plutôt le processus de production et de diabolisation de l'ennemi»[9].

Parmi les ressorts les plus sollicitées dans le processus de diabolisation, il y a le secret et le complot. Ces deux ressorts favorisent l'excès du soupçon et dérèglent de façon justifiée le monde rationnel pour laisser place à l'irrationnel sous toutes ses formes. Désormais les critères logiques de l'identité et de l'altérité sont brouillés. L'homme peut être lui-même et quelqu'un d'autre, le diable, comme ce dernier peut être lui-même et tous les hommes. Outre la schizophrénie que cela implique, il y a la paranoïa qu'une telle réalité sémiotique implique et nous savons tous d'après les principes élémentaires de la santé mentale que la pire des paranoïas n'est pas celle des autres, mais de soi-même.

Les deux textes ont pour dénominateur commun un interdit culinaire, objet d'un malentendu fondateur. Ils ont en commun la désignation d'un coupable qui endosse la responsabilité et qui devient donc ennemi. Les deux textes montrent aussi comment ce terme est circulaire et plurivoque, car tout simplement déterminant dans la désignation et le renforcement de l'identité. Dieu est l'ennemi de Satan, qui est l'ennemi de l'homme. Bref, on est toujours l'ennemi de quelqu'un.

Un autre dénominateur commun pour les deux textes est le fait de se dérouler tous les deux au paradis, c'est-à-dire dans un lieu prédisposé logiquement et ontologiquement à l'éternité et

de Dieu, V, 11). *Des philosophes classiques à la théologie ou du Labyrinthe à la tapisserie*, «Revue des études anciennes», 96, 1994, pp. 511-535.

[9] *Construire l'ennemi*, Paris, Grasset, 2014, p. 13.

par voie de conséquence à la négation de la modalité du faire qui est étroitement liée à la temporalité[10]. Adam et Eve ont été mis au paradis par Dieu pour profiter de ce qu'il leur a offert et ne rien faire mis à part ne pas manger à l'arbre défendu. Cela ne veut pas dire qu'ils ne font rien mais, d'un point de vue strictement sémiotique et narratif, on leur fait faire des choses pour garantir leur éternité et les protéger de la consumation.

4. *Conclusion*

En fait pour les trois textes et pour les trois cultures, le principe sémiotique du statut nécessaire de l'ennemi ne change pas, car c'est un principe formel qui est déterminant dans l'identité des protagonistes du récit. Ce qui change en revanche, c'est le degré de responsabilité du sujet ou de l'anti-sujet et sa construction ou déconstruction au fur et à mesure que le récit de la chute se déploie. Cela renvoie à deux conceptions du mal et de la faute.

La Bible, dans les deux textes *Ancien et Nouveau testaments*, annonce dès le début la couleur de l'ennemi, selon la qualité attribuée au serpent (le plus rusé) et selon les prédispositions affectives attribuées à Eve (sensibilité aux choses belles et au mystère), sans pour autant donner une explication à l'origine du mal venant de Satan ou de la femme. S'agit-il d'une volonté de se démarquer par rapport à la vulgate manichéenne ou non? la question reste posée.

Le Coran présente la chute comme une conséquence fatale de l'action de Satan et de Adam et Eve qui sont reconnus coupables à part égale, mais il en minimise la portée car c'est Iblis qui les a trompés; dans la sanction minimisée, il n'omet pas cependant de sous-entendre que la terre est un lieu de réjouissances; l'action de l'ennemi n'est pas décrite en détail comme dans la bible, mais évoqué rapidement. Dans les deux cas, le mal est expliqué par l'orgueil et la jalousie dans le premier cas, et par la cupidité et la bêtise dans le second.

[10] Voir mon étude *Con o senza ombilico, del corpo nel paradiso musulmano*, in *Il Sacro e il corpo*, a cura di Eleonora Chiais e Jenny Ponzo, Milano, Mimesis, 2022.

Ceci a donné lieu à deux façons de justifier chacune la crise et la responsabilité. Dans le christianisme, l'épreuve secrète est considérée comme un complot quand elle vient de Satan ou comme une épreuve impénétrable du seigneur et donc théodicée quand elle vient de Dieu. Dans *le Coran*, la responsabilité se fonde sur une casuistique diffuse puisque chacun des protagonistes a une part de responsabilité plus ou moins déclarée, plus ou moins explicite, à cause du principe de l'intercession de Dieu ou de son prophète (la chafâa).

Dario Cecchi*

Raccontare l'attesa della fine del mondo. Spigolature filosofiche sulla narrativa apocalittica contemporanea

Negli ultimi anni si sta sviluppando una nutrita letteratura che ha per soggetto il tema delle crisi e delle catastrofi ambientali. Uso il termine "letteratura" in un'accezione molto vasta, in cui comprendo tanto la letteratura in senso stretto (romanzi, racconti) quanto i film e le serie televisive. Non essendo uno specialista di letteratura né di cinema, non ho intenzione di proporre mappe o classificazioni. Mi sembra che la filosofia offra altri strumenti per tentare di rendere un oggetto complesso e opaco un po' più intelligibile. Mi verrebbe da dire che lo "sguardo filosofico" sulle cose si concentra spesso su aspetti peculiari, per certi versi periferici. Si tratta in un certo di uno sguardo eccentrico: non perché la filosofia debba essere astrusa o difficile per essere riconosciuta, ma perché per essa l'oggetto è più che altro l'occasione per porre questioni di carattere più generale.

Di conseguenza la filosofia si trova spesso, per non dire sempre, a porre questioni di metodo. Essa non ha oggetti propri, ma condivide terreni d'indagine con altri saperi. La cosa salta subito agli occhi se prendiamo il rapporto dell'epistemologia con le scienze naturali (o dure o esatte, a seconda delle definizioni). Qui i compiti sembrano ripartiti in maniera abbastanza chiara: da una parte l'indagine sugli oggetti, dall'altra una riflessione sui presupposti di tale indagine. Quasi che la scienza si riservasse il ruolo di "conoscenza di", lasciando alla filosofia quello di "teoria di", dove la dizione corretta dovrebbe essere "teoria della conoscenza di", dal momento che la filosofia, intesa come

* Università di Roma La Sapienza.

pensiero critico, rinuncia *a priori* a scavalcare la scienza e a conoscere direttamente la realtà. Si porranno al massimo questioni metafisiche a proposito di problemi generalissimi come l'origine dell'universo. Ciò avverrà però sempre in seguito a scoperte scientifiche che pongano in concreto una simile esigenza. Mai a partire da considerazioni astratte, come il bisogno generico di presumere l'esistenza di un fondamento ultimo o di una causa prima di tutte le cose. O meglio, l'ultimo tipo di domande si potrà ancora formulare, ma in un'altra sede: magari di filosofia teoretica o di filosofia della religione. Ed è significativo, e a dire il vero rassicurante, che il ritorno, sempre parziale e circoscritto, a forme di "metafisica della natura" sia promosso non da filosofi ma da scienziati, i quali avvertono appunto questa esigenza a partire dai risultati della ricerca scientifica. Di regola i filosofi seguono queste tendenze piuttosto che anticiparle, dal momento che il loro compito non è quello di immaginare mondi possibili, bensì quello di riflettere sulle implicazioni e sulle conseguenze delle "versioni di mondo" prodotte dal progresso scientifico e tecnologico.

Un discorso a parte meriterebbe il ruolo che saperi specifici, com'è il caso dei saperi scientifici, possono avere nel formare l'immagine del mondo condivisa da una determinata cultura o da una determinata epoca storica. Tale questione ci avvicina al nostro tema: i racconti di catastrofe. Le forme di comprensione non-scientifica, ad esempio religiosa, artistica o narrativa, delle crisi ambientali e delle catastrofi naturali intrattengono necessariamente un qualche tipo di rapporto con le conoscenze scientifiche disponibili. Non si tratta di pensare queste forme di comprensione come traduzioni, o peggio come volgarizzazioni, del sapere scientifico. La questione è più semplice e insieme più difficile da affrontare. È una banale osservazione di senso comune constatare che le conoscenze scientifiche non possono non penetrare nel tessuto dell'esperienza comune, nella misura in cui al progresso scientifico e tecnologico corrisponde una graduale trasformazione delle forme di vita. Così, occorre supporre che le arti, la letteratura, le forme narrative in genere e perfino la religione recepiscano in qualche modo la cultura di un'epoca. Non si tratta di negare, nella fattispecie, l'autonomia dell'arte. Sareb-

be tuttavia difficile pensare altrimenti: dovremmo allora vedere nell'opera d'arte un gesto di radicale rifondazione quasi metafisica dei fondamenti stessi del nostro rapporto con il mondo.

L'arte modifica sotto qualche profilo la nostra esperienza del mondo: ad esempio opera processi di straniamento sulla nostra percezione abituale delle cose, come pensavano Brecht e Šklovskij. Ma di certo l'arte non modifica le forme dell'esperienza sotto ogni aspetto, perché ciò renderebbe inintelligibile la stessa opera d'arte. Non a caso Kant parla di un «nonsenso originario»[1] che si può ritrovare nelle fasi aurorali della creazione artistica e che tuttavia è compito dell'artista riportare a condizioni di accessibilità per il pubblico. Resta poi da vedere caso per caso quali conoscenze scientifiche entrano, in maniera più o meno esplicita e informata, nell'elaborazione di un'opera d'arte. Ci possono essere opere programmaticamente scientifiche o para-scientifiche: pensiamo alla letteratura di fantascienza o di spionaggio. Ma pensiamo anche ai tentativi di ridare vita al genere della letteratura didascalica: si prendano a mero titolo di esempio la raccolta di racconti di Italo Calvino *Le cosmicomiche* o il poemetto di Raymond Queneau *Petite cosmogonie portative*. Ma naturalmente competenze scientifiche o tecnologiche si affacciano negli angoli più inaspettati della produzione artistica e letteraria, proprio perché fanno parte del tessuto dell'esperienza condivisa.

Sarebbe un errore credere che la filosofia possa distinguersi nettamente in filosofia della natura e filosofia della libertà, come sembrerebbe pensare Kant, il quale scrive però la *Critica della facoltà di giudizio* anche per rivedere un assunto così rigido. Si tratta di una distinzione di metodo, che non elimina affatto il caso di situazioni e contesti in cui è difficile distinguere nettamente tra fenomeni naturali, che avvengono necessariamente secondo certe leggi, e azioni, libere. È vero piuttosto che la distinzione serve a definire gli ambiti caso per caso. È un criterio di orientamento, un "principio regolativo" direbbe Kant: non

[1] Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999, p. 143 (§ 46). Alfredo Gargiulo, nella prima traduzione italiana della terza *Critica* (Bari, Laterza, 1907), rende l'espressione con «stravaganze originali».

un "principio costitutivo" dell'esperienza, per il quale sappiamo cosa possiamo conoscere e cosa resta precluso alle nostre facoltà conoscitive. Prendiamo il caso dell'antropologia culturale. Philippe Descola propone di andare oltre la dicotomia tra natura e cultura[2]. Senza arrivare a una scelta così radicale, occorre però riconoscere che una cultura non appare a un antropologo come un insieme di credenze e di prodotte in astratto. Un'immagine del mondo prende forma in relazione a processi che, se da un lato vogliono comprendere la natura, dall'altro mirano a stabilire la posizione degli esseri umani nel mondo. E quindi, implicitamente, riconoscono l'umano come parte della natura.

Che le distinzioni non possano essere poste con nettezza appare chiaro anche dal punto di vista della filosofia. Prendiamo proprio il caso dell'etica, cioè della branca della filosofia che, da un punto di vista kantiano, ha eminentemente a che fare con la libertà. Oggi uno dei campi più fecondi di questa disciplina è la bioetica, nella quale il dialogo tra filosofi, scienziati e medici è fondamentale al punto che è difficile riproporre qui la dicotomia tra conoscenza e teoria. Dovremmo infatti presupporre che l'etica abbia già senz'altro un suo concetto di vita, prima ancora di confrontarsi con i problemi posti dalle scienze biologiche, dal progresso tecnologico e dalla pratica medica. Mentre è vero piuttosto il contrario: la bioetica si forma una concezione della vita attraverso il confronto con l'ambito tecno-scientifico. Lo stesso pluralismo delle visioni bioetiche discende anche dal diverso modo di impostare il dialogo con la scienza: pensiamo alle differenze tra una bioetica laica e una bioetica subordinata a un credo religioso[3].

Più che alla differenziazione dei saperi in base agli oggetti – scienze della natura distinte dalle scienze dello spirito, secondo la celebre formulazione di Dilthey – occorrerà dunque procedere a un riconoscimento dei diversi "modi" di affrontare una molteplicità di oggetti diversi, che non possono essere del tutto classificati in anticipo. Si pensi a come i fenomeni climatici entrano nel discorso storico per spiegare il declino di una civiltà;

[2] Philippe Descola, *Oltre natura e cultura*, Milano, Raffaello Cortina, 2021.
[3] Cfr. Eugenio Lecaldano, *Bioetica: le scelte morali*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

o a come la chimica dei colori sia necessaria nel lavoro di attribuzione di un quadro da parte dello storico dell'arte. Si dovrà allora riconoscere che ci sono scienze per le quali la modalità del conoscere è una componente fondamentale nella definizione dell'oggetto stesso della conoscenza. Ciò accade di regola nelle scienze umane, perché l'elemento umano si presta facilmente a simili variazioni. Non a caso nelle scienze umane fioriscono di continuo dibattiti attorno allo statuto epistemico degli oggetti di ricerca. Vi sono addirittura casi in cui il problema della definizione dell'oggetto nasce insieme alla disciplina che lo deve studiare: pensiamo al ruolo giocato dalla definizione di "fatto sociale" nella fondazione della sociologia da parte di Durkheim e agli sviluppi che questa definizione ha avuto nell'antropologia promossa da Mauss, allievo e nipote dello stesso Durkheim. Una questione analoga riguarda la definizione di testo e nella fattispecie di testo letterario. È una questione ampiamente discussa da diverse angolazioni teoriche, con livelli di rigore scientifico anche molto elevati, perfino datata sotto alcuni aspetti: non fosse altro per il fatto che la produzione letteraria e cinematografica contemporanea passa con grande facilità da un formato mediale a un altro, rivendicando spesso in modo esplicito e consapevole la propria intermedialità[4].

Mi limito a citare un'osservazione del critico e teorico della letteratura Wolfgang Iser. Essa pone la questione dello statuto epistemico del testo letterario sottolineando proprio che non lo si dovrebbe considerare tanto un oggetto quanto un'esperienza potenziale. Iser in un passaggio importante della sua opera teorica più nota in Italia, *L'atto della lettura*, afferma che in effetti l'oggetto letterario non esiste[5]. Il testo, poiché richiede ripetute "sedute" di lettura, è predisposto per un lavoro di sintesi e riconfigurazione continue del suo senso. Esso non è perciò a tutti gli effetti un oggetto, come potrebbero esserlo un fenomeno naturale, ma anche un quadro o una statua. Il testo letterario, dato il carattere dinamico e prolungato dell'esperienza a cui dà accesso, potrebbe semmai essere paragonato a una sinfonia o

[4] Cfr. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
[5] Wolfgang Iser, *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 171.

a un film, i quali hanno appunto una durata prolungata. Ma in questi ultimi casi si tratta pur sempre di un'unica seduta di ascolto o di visione. La lettura ha il carattere della "ripetizione". Si potrebbe semmai stabilire un confronto tra la ripetibilità del testo letterario e la serialità delle narrazioni televisive; d'altronde molti romanzi ottocenteschi, in particolare inglesi, che costituiscono tra l'altro un interesse specifico dello stesso Iser, uscivano a puntate su riviste: pensiamo a Dickens o a Thackeray.

Il fatto che il testo letterario non sia un oggetto non significa che non se ne possa fare esperienza. Anzi, il carattere di esperienza della lettura sembra accentuato dal fatto che occorre sempre di nuovo ricostruire il senso del testo. In qualche modo, leggendo un romanzo o un racconto, il lettore fa una duplice esperienza: del testo che legge e del modo in cui lo legge. La lettura è pertanto un caso paradigmatico di esperienza estetica: un'esperienza, cioè, in cui le condizioni e i tratti generali del fare esperienza in genere si presentano allo stesso tempo "intensificati" e resi disponibili a una "riflessione"[6]. È un modo di intendere l'esperienza estetica che ha in Kant il suo antecedente più illustre, ma che, con le dovute differenze, ritroviamo anche in un pensatore come Dewey[7]. Non a caso Kant e Dewey sono due tra i pensatori a cui si rifanno più spesso per pensare lo statuto filosofico dell'esperienza estetica Iser e Jauss, l'altro fondatore della Scuola di Costanza, il movimento degli studiosi che si occupavano di estetica della ricezione[8]. La mia idea è che l'estetica della ricezione, pur partendo da questioni di carattere teorico-critico più che filosofico, abbia dato un contributo rilevante anche a un'indagine di carattere filosofico in merito: un'indagine, cioè, concentrata sulle condizioni di senso dell'esperienza estetica.

[6] Emilio Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. Cfr. Paolo D'Angelo, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 79.

[7] Cfr. John Dewey, *Arte come esperienza*, Milano, Aesthetica, 2020.

[8] Naturalmente nel loro percorso intellettuale hanno avuto una grande importanza anche la fenomenologia e l'ermeneutica. A loro volta i lavori di Iser e Jauss hanno influenzato il filosofo francese Paul Ricœur.

Il loro contributo a tale questione, in particolare quello di Jauss, merita di essere ripreso, come vedremo meglio più avanti, soprattutto alla luce del recente fiorire del fenomeno di narrazioni che hanno per soggetto una catastrofe naturale o la sua eventualità. Da questo punto di vista, tornando alle battute iniziali sul rapporto "impertinente" della filosofia con la letteratura, posso ora chiarire un punto. L'interesse della filosofia per la letteratura non starebbe infatti nella possibilità di ritrovare in essa motivi, idee, concetti o peggio interi teoremi, che la filosofia potrebbe, e dovrebbe, cercare in se stessa. Sarebbe un uso surrettiziamente didascalico della letteratura, non effettuato nel momento della creazione di un testo, bensì in quello della sua ricezione[9]. A mio avviso, l'interesse della filosofia per la letteratura consiste piuttosto nel domandarsi a quali condizioni un testo riattiva la possibilità di un'esperienza e quali effetti può avere tale esperienza sulla nostra immagine del mondo. In questo senso non è affatto possibile dare per scontato che un testo letterario sia veicolo di idee "filosofiche", né è del tutto auspicabile che ciò accada sempre e comunque. Viceversa, è del tutto lecito, e per certi versi perfino necessario, pensare che un testo letterario, come direbbe Kant, dia «molto da pensare»[10]. Un racconto ci porta infatti a riflettere sulla nostra condizione di abitanti di questo mondo, capaci di farne esperienza e di trasformare esso e noi stessi attraverso le nostre azioni.

Come suggerivo nel paragrafo precedente, l'estetica della ricezione non è solo una teoria sul funzionamento della ricezione delle opere d'arte: in primo luogo i testi letterari; poi per estensione tutte le altre forme artistiche. Essa offre anche un contributo significativo alla comprensione filosofica dell'esperienza estetica. Per comprensione filosofica intendo precisamente un'analisi che non si limiti a descrivere il funzionamento di una determinata prestazione, quale è la fruizione di opere d'arte, ma che si interessi anche, e in alcuni casi prevalentemente, del ruolo che gioca una componente presente in diverse culture umane,

[9] Per una critica agli approcci genericamente "pedanti" alla fruizione di narrazioni, mi permetto di rimandare a Dario Cecchi, *L'esperienza dell'altro*, Macerata, Quodlibet, 2025, in part. pp. 97-106.

[10] Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, p. 149 (§ 49).

quale è l'esperienza estetica, in vista di una comprensione delle forme di vita umane. In altre parole, si tratta di capire che senso ha per noi umani fare esperienze estetiche e in che rapporto sono le esperienze estetiche con una ricerca di senso che abbraccia l'intero ambito della vita. Jauss fa un'affermazione importante in merito quando definisce l'aspetto produttivo dell'esperienza estetica come un tentativo di togliere la «riluttante estraneità» che connota il mondo fintantoché lo consideriamo come un oggetto alieno di fronte a noi[11]. Naturalmente qui produzione – o *poiesis*, come dice Jauss – sta innanzi tutto per produzione di senso, la quale naturalmente si associa alla produzione dell'opera d'arte, ma riguarda anche il momento della fruizione. Trasformare la materia attraverso la creazione artistica, così come immergersi nel flusso di sensazioni con la libertà di chi, svincolato da esigenze pratiche, cerco solo il possibile significato di ciò che sente, implica un cambio di atteggiamento verso la realtà. Ciò non vuol dire che le opere d'arte di per sé edifichino il mondo in cui viviamo. O almeno ciò accade forse solo in pochi momenti fondamentali, i quali non a caso assurgono al rango di classici. Pensiamo a quanto scrive Heidegger sul tempio greco: esso fa sorgere un mondo a partire dalla «lotta» con la terra che lo accoglie[12]. La tesi di Jauss, più liberale e meno impegnativa, comprende anche i casi in cui un'esperienza soggettiva diventa un'occasione per guardare il mondo con occhi diversi. In questo caso l'opera non trasforma la realtà, ma la nostra percezione.

Tra i principali esponenti della Scuola di Costanza, Jauss è probabilmente quello che ha approfondito maggiormente le implicazioni filosofiche dell'esperienza estetica. *Apologia dell'esperienza estetica* è il testo che condensa anni di riflessioni in questa direzione. Vorrei però riprendere qui un concetto centrale dell'ermeneutica letteraria di Jauss: non dimentichiamo che lo studioso tedesco era innanzitutto un critico letterario e uno storico della letteratura. Si tratta del ben noto concetto di "orizzonte d'attesa" (*Erwartungshorizont*). In estrema sintesi si

[11] Hans Robert Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, p. 12. L'espressione è ripresa dall'*Estetica* di Hegel.

[12] Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 29 ss.

può dire che il lettore non è una *tabula rasa* di fronte al testo: al contrario, vi si avvicina portando con sé il proprio bagaglio di idee, opinioni, sentimenti ed esperienze. Predisporre questo incontro è un compito dell'opera d'arte: tutto sta nella capacità e nel modo in cui il sentire del lettore viene mobilitato. Il testo letterario fa insorgere nel lettore delle attese: relativamente non solo agli sviluppi del racconto, come pensa Iser quando ricostruisce la fenomenologia della lettura, ma anche rispetto al mondo reale in cui il lettore vive e di cui fa esperienza. Insomma, la lettura deve modificare sotto qualche profilo l'orizzonte entro il quale il lettore colloca la sua vita e la sua esperienza. È un punto di scambio tra mondo reale e finzione letteraria, che fa della lettura qualcosa di più di una prestazione ermeneutica limitata al testo, ma la rende una prestazione estetica di rigenerazione della capacità di dare senso all'esperienza. Il testo letterario diventa un prisma attraverso cui è possibile comprendere i modi in cui organizziamo le nostre forme di vita e le mettiamo in comunicazione con la realtà che le circonda. In qualche modo i criteri di lettura del testo forniscono per analogia, indirettamente, regole di interpretazione dell'esperienza.

Faccio una premessa. Le mie osservazioni non riguardano il racconto di catastrofi reali, ma piuttosto quello di catastrofi possibili. Mi sembra che l'incombere della catastrofe, piuttosto che l'evento catastrofico, rappresenti nel modo più autentico lo spirito del tempo. Si tratta di narrazioni che spesso si muovono lungo il confine tra il fantastico e il realistico. Oggetto del racconto non è tanto l'evento in sé quanto l'insieme di reazioni e di sentimenti che la sua imminenza può suscitare. Recuperando da Jauss il concetto di "orizzonte d'attesa", possiamo dire di trovarci di fronte a un raddoppiamento dell'attesa finale del fruitore: la conclusione della storia non è solo il momento in cui possiamo dire che la finzione può completamente rifluire nel mondo reale per modificarlo, ma diventa anche un paradigma per pensare l'ossessione della fine del mondo. Nel dispiegarsi di un orizzonte d'attesa che accompagna la fruizione del racconto, non è in gioco solo l'interpretazione del testo, ma anche l'immaginazione delle conseguenze se solo i fatti narrati fossero reali. D'altronde l'idea di un valore conoscitivo del racconto è im-

plicita nella riflessione di Jauss sull'esperienza estetica. Diventa esplicita non appena smettiamo di pensare la fruizione estetica unicamente come una prestazione di interpretazione dell'opera e la consideriamo invece come un'esperienza che ha il potere di rinnovare il nostro modo di stare al mondo. Nelle narrazioni di catastrofe questa capacità viene portata fino alle sue estreme conseguenze: il fruitore è indotto a chiedersi se la presenza umana sulla Terra sia destinata a scomparire un giorno, o peggio se saranno proprio le forme devastanti di questa presenza a determinare la scomparsa del genere umano. L'aprirsi di un orizzonte d'attesa che dà senso al racconto diventa pertanto il centro delle narrazioni di catastrofe. È un nucleo creativo, perché permette di giocare sul finale della storia avendo un occhio all'idea di fine del mondo. Ma è anche un nucleo problematico, nella misura in cui dà corpo a un desiderio quasi psicotico di porsi al di là delle condizioni stesse di ciò che è esperibile.

Come ho ripetuto più volte, l'orizzonte d'attesa del racconto ha un legame con il modo in cui il fruitore immagina e progetta la sua vita. Da questo punto di vista, Jauss potrebbe essere considerato un precursore di un filone della "biopoetica"[13]. D'altronde l'apertura al cambiamento è un tratto antropologico fondamentale: essa riguarda il fatto che *homo sapiens* non si limita a captare i segnali che codici innati gli permettono di riconoscere nell'ambiente. Le *affordances* naturali non sono il suo unico mezzo di orientamento. *Homo sapiens* sa cogliere nel flusso di stimoli sensoriali, che per altre specie animali sarebbe solo rumore di fondo, profili significativi della realtà, connessioni impreviste tra fenomeni diversi. Delle cose non coglie solo le proprietà "salienti", ma vi proietta anche delle proprietà "sopravvenienti". Ciò gli consente ad esempio di operare modificazioni profonde dell'ambiente e di produrre strumenti[14]. Ne consegue che la percezione umana è di un tipo particolare: non si limita al riconoscimento delle cose, ma ne interpreta i possibili usi e trasformazioni. È una percezione «interpretante», come

[13] Cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

[14] Cfr. Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità*, Milano, Raffaello Cortina, 2014, pp. 32-35.

la definisce Emilio Garroni, direttamente collegata all'operare creativo[15]. *Homo sapiens*, oltre a modulare la risposta che dà a problemi contingenti, è capace anche di «operare su operazioni»[16]. In altre parole, è capace di mettere mano agli stessi codici che regolano la sua interazione con l'ambiente per modificarli, riprogettando di conseguenza il suo comportamento. Ciò comporta che la "metaoperatività" sia la condizione implicita della creatività umana. In *homo sapiens* la creatività non è legata in via di principio a una finalizzazione immediata dei risultati, ma esibisce una predominanza della componente metaoperativa.

La creatività a dominante metaoperativa è per Garroni un fattore fondamentale del salto evolutivo compiuto da *homo sapiens*: è grazie a questa capacità di operare su operazioni che la nostra specie acquista i tratti di flessibilità, resilienza e innovazione che le hanno permesso di sopravvivere con tanto successo. Una simile condizione ha evidentemente effetti anche sul funzionamento della nostra forma di vita, dal momento che la creatività umana riguarda la capacità di esercitare un controllo sul futuro[17]. Di conseguenza, non ci poniamo solo il problema di anticipare stati di cose futuri: vogliamo anche progettare trasformazioni della nostra forma di vita. Ci dobbiamo quindi porre, se non altro implicitamente, la questione del senso del nostro abitare questo mondo. Per dirla con Jauss, l'orizzonte d'attesa che apriamo non riguarda solo le aspettative che abbiamo in rapporto a determinati stati di cose, ma interpella il senso stesso della nostra esistenza. le culture umane hanno elaborato diverse strategie per rispondere a questa domanda. Il mito, la magia, la religione sono senza dubbio modi di dare senso a questa apertura verso futuro, che presenta indubbiamente degli aspetti ansiogeni, dunque disadattanti. Perfino gli aspetti simbo-

[15] Emilio Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 18.

[16] Stefano Velotti, *Sotto la soglia del controllo*, Roma-Bari, Laterza, 2024, p. 55; Paolo Virno, *Introduzione*, in Emilio Garroni, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 7-37.

[17] Cfr. Hartmut Rosa, *Indisponibilità*, Brescia, Queriniana, 2024; Velotti, *Sotto la soglia del controllo*, cit.

lici di attività come la politica o il gioco[18] potrebbero essere letti in questo modo.

Garroni fa un'osservazione interessante sull'arte. Nella misura in cui a essa corrisponde un esercizio creativo totalmente libero, svincolato da qualsiasi finalità pratica o di altro genere, l'arte può essere vista come un'esibizione completamente gratuita e disinteressata della metaoperatività che è condizione preliminare di tutta la creatività umana[19]. Da questo punto di vista l'arte intensifica e rilancia di continuo il tratto costitutivo della creatività umana. Occorre chiedersi quale possa essere il senso di un simile esercizio. Per Garroni si tratta di una paradossale strategia adattativa agli aspetti disadattanti della creatività a dominante metaoperativa. Attraverso le opere d'arte, in altre parole, facciamo esperienza degli aspetti inquietanti che un orizzonte aperto a un futuro pieno di possibilità, ma anche di rischi incalcolabili, porta con sé. In un certo senso contempliamo la fine del mondo tra le diverse opzioni emerse dal gesto di aprire la nostra esperienza a una serie indefinita di trasformazioni, che hanno di mira il miglioramento delle condizioni di vita della specie, ma che non possono sotto ogni aspetto essere verificate preventivamente.

Mi sembra che le narrazioni di catastrofe insistano proprio sull'intreccio tra la capacità di anticipare il futuro e il bisogno di dare senso all'esperienza: ne emerge, ogni volta in maniera diversa e originale, una certa immagine del nostro rapporto con il mondo. Romanzi come *La peste scarlatta* di Jack London o *La strada* di Cormac McCarthy sembrano affermare che la nostra capacità di progettare il futuro sopravviverà perfino a una catastrofe totale, che metterà fine alla civiltà. Jules Verne, o suo figlio secondo alcuni critici, nell'*Eterno Adamo* immagina invece che l'umanità sia esposta a una pluralità di processi ciclici di nascita, sviluppo e decadenza di una civiltà: quello che noi moderni chiamiamo progresso è in realtà una fase interna a uno dei molteplici cicli a cui è soggetta la nostra parte di umanità. Nella *Montagna vivente* Amitav Ghosh propone l'idea che a de-

[18] Cfr. Eugen Fink, *Oasi del gioco*, Milano, Raffaello Cortina, 2008.
[19] Cfr. Garroni, *Creatività*, cit., pp. 176-186.

terminare le catastrofi climatiche non sia il ciclo della natura, ma lo sfruttamento umano, che è prima di tutto uno sfruttamento dell'uomo sull'uomo, per dirla con una vecchia formula marxista. L'apologo mostra come le catastrofi siano interamente ascrivibili alle azioni umane e non all'azione della natura, riproponendo così la polemica che vide contrapporsi Voltaire e Rousseau a proposito del terremoto di Lisbona. Ciò che mi interessa mettere in evidenza è che le narrazioni di catastrofe non costituiscono tanto un genere specifico, quanto una forma del racconto, che guarda più all'esperienza del mondo e alla sua temporalità che alla definizione di uno stile narrativo.

Passando dalla letteratura al cinema, *Hereafter* di Clint Eastwood presenta il trauma successivo a un evento catastrofico, in questo caso uno tsunami, come l'elaborazione di un lutto: la temporalità della catastrofe è quella di un vissuto traumatico. Potendo offrire lo spettacolo dell'evento catastrofico, il cinema esaspera la componente emozionale della narrazione, ma può anche aggiungere un'ulteriore modalità di senso del racconto. In *Melancholia* Lars von Trier immagina una catastrofe inevitabile e definitiva: un asteroide prossimo a schiantarsi sulla Terra. A questo punto l'umanità sa in anticipo quando avverrà la sua sparizione e può agire di conseguenza. È come se il nostro orizzonte d'attesa diventasse improvvisamente limitato e calcolabile. La serie televisiva *3 Body Problem*, si muove invece nella direzione opposta. La serie è basata sull'omonimo ciclo di romanzi distopici dello scrittore cinese Liu Cixin ed è stata scritta dagli sceneggiatori Benioff, Weiss e Woo. La pubblicazione dei romanzi è iniziata nel 1989.

In *3 Body Problem* si immagina che un misterioso popolo alieno, i San-Ti, sia costretto ad abbandonare il proprio pianeta a causa delle proibitive condizioni climatiche: il pianeta orbita su tre soli, il che lo espone a improvvisi e violenti sbalzi di temperatura. Alcuni decenni prima una giovane scienziata cinese entra in contatto con gli alieni in viaggio nello spazio e li convince a dirigersi verso la Terra. Sconvolta dalla violenza di cui è capace l'essere umano, la donna è convinta che solo le menti superiori degli alieni ci potranno salvare dalla catastrofe. Rifugiatasi in Occidente, donna stringe una relazione con un ricco

petroliere; insieme, i due fondano una setta di adepti dei San-Ti, che ha lo scopo di preparare il loro arrivo. Il problema è che le intenzioni degli alieni non sono affatto pacifiche, soprattutto dopo che hanno scoperto che gli esseri umani sono capaci di mentire, capacità a loro sconosciuta. Si pone dunque il problema di come fermare gli alieni prima che ci invadano. Il punto è che il loro arrivo sulla Terra è previsto tra circa quattro secoli. La serie, sfruttando la forma di un racconto dilatato, consente di rappresentare lo stato di cose che evocavo all'inizio: quello di una catastrofe incombente ma non imminente, se mi passate il gioco di parole. È una cornice temporale che lascia aperta la possibilità di ripensare la nostra forma di vita allo scopo di neutralizzare o almeno differire la catastrofe; oppure di ignorarla o addirittura di assecondarla. *3 Body Problem* assume così un significato quasi allegorico: non conta tanto la storia in sé quanto il suo rimando indiretto ai dilemmi della nostra epoca.

Martina Di Febo*

La catastrofe arturiana: un'apocalisse culturale

La saga consacrata a Re Artù porta nel suo atto di nascita la condanna alla dissoluzione. Nel primo testo latino dedicato alla storia di Artù, la *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth[1], la distruzione dell'universo arturiano è iscritta nelle coordinate del tempo limitato e finito del mitico re bretone. Nel corso dell'articolo cercheremo di ricostruire come quest'ipoteca che definisce e orienta le narrazioni arturiane, nel passaggio dal latino alle riscritture romanze, acquisti una valenza apocalittica che condanna l'universo della cavalleria a una mancata rigenerazione mondana. Goffredo tratteggia la storia delle dinastie dei re di Bretagna e restituisce il ritratto guerriero del condottiero Artù, discendente dal mitico Brutus, pronipote di Enea e il cui regno sarà travolto dalla guerra mossagli a tradimento da Modred, alleatosi con i Sassoni. Nell'opera latina e nel primo volgarizzamento in anglo-normanno realizzato da Wace, *Le Roman de Brut*, Modred, nipote di Artù tenta di circuire Ginevra mentre Artù è impegnato sul continente in una guerra contro i Romani[2]. Informato del tradimento, il re bretone ripiega verso i suoi possedimenti insulari, dove nel frattempo Modred ha stretto alleanza con gli acerrimi nemici Sassoni. L'esito della battaglia sarà esiziale: Modred sarà ucciso da Artù,

* Università di Macerata.

1 Geoffrey of Monmouth, *The History of the King of Britain. An Edition and Translation of* De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae], ed. by Michael D. Reeve, transl. by Nigel Wright, Woodbridge, The Boydell Press, 2007.

2 Geoffrey of Monmouth, *The History of the King of Britain*, cit., X, pp. 223-249; Wace, *Le Roman de Brut de Wace*, 2 voll., éd. Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940, vol. II, vv. 12994-13304.

il quale a sua volta ferito gravemente verrà trasportato dalla sorella Morgana sull'Isola di Avalon, dove il sovrano resta in una dimensione sospesa in attesa del suo ritorno per guidare di nuovo l'indipendenza dei Bretoni[3]. Nell'ottica di Goffredo, la non-morte di Artù incontra la speranza messianica di un riscatto dell'indipendentismo Bretone, che, una volta salito al trono (1154), Enrico II Plantageneto cercherà in ogni modo di spezzare e di smontare[4]. Sarà sotto il suo patrocinio che verranno trovate le tombe di Artù e Ginevra nei pressi dell'abbazia di Glastonbury[5], identificata con il palazzo di vetro di Avalon[6] e sarà sempre sotto la sua supervisione che verranno prodotte una serie di falsi scambi epistolari tra il re plantageneto e l'antico sovrano Artù, in cui Enrico II si spende per rassicurare il predecessore sulla propria politica di riconoscimento della dignità e della grandezza bretoni[7]. Nell'ambito dunque della produzione latina e dei suoi riusi propagandistici, il regno di Artù sulla terra

[3] Geoffrey of Monmouth, *The History of the King of Britain*, cit., XI, 179, p. 253; Wace, *Le Roman de Brut de Wace*, cit., vol. II, vv. 13277-13279.

[4] Per un'interpretazione storico-culturale della figura di Artù nella politica di Enrico II, cfr. Amaury Chaou, *L'idéologie Plantagenêt: Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2001; Martin Aurell, *L'empire des Plantagenêt*, Paris, Perrin, 2003.

[5] Giraldo di Cambria, *De principis Instuctione*, in John Sherran Brewer, James Francis Dimock (ed. by), *Giraldi Cambrensis Opera*, 8 voll., London, Longman-Green, 1866-1891, vol. VIII, 1891, *dist.* I, pp. 127-129. Sempre Giraldo nello *Speculum Ecclesiae*, in *Opera*, vol. IV, 1873, IX, pp. 48-49 riporta: «hoc enim fabulosi Britones et eorum cantores fingere solebant, quod dea quaedam phantastica, scilicet et Morganis dicta, corpus Arthuri in insulam detulit Avalloniam ad ejus vulnera sanandum. Quae cum sanata fuerint, redibit rex fortis et potens, ad Britones regendum» ('i cantori di favole bretoni solevano narrare che una certa dea fantastica, chiamata Morgana, avesse trasportato il corpo di Artù su Avalon per curare le sue ferite e che, una volta guarito, il re sarebbe tornato forte e potente per guidare i Bretoni'). Sulla connessione tra Glastonbury e la tradizione arturiana, cfr. James P. Carley (ed. by), *Glastonbury Abbey and the Arthurian Tradition*, Cambridge, Brewer, 2001.

[6] Geoffrey of Monmouth, *The History of the King of Britain*, cit., XI, 80-85, p. 253.

[7] Il falso scambio epistolare si legge nel poema *Draco Normannicus* di Stefano di Rouen, in Richard Howlett (ed. by), *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II and Richard I*, 2 voll., London, Longman, 1884-1885, vol. II, pp. 589-762. Lo scambio epistolare tra il re Artù degli Antipodi e Enrico II si legge alle pp. 696-705. Per un'analisi delle epistole cfr. F. Marzella, *Letters from the Otherworld. Arthur and Henry II in Stephen of Rouen's* Draco Normannicus, «Tabularia» [en ligne], *Autour de Serlon de Bayeux: la poésie normande aux XIe-XIIe siècles*, [consultato il 23 giugno 2025, <http://journals.openedition.org/tabularia/2858>].

è finito, ma vive nella sospensione del mito come un orizzonte possibile. La *Historia* in ogni caso non termina sulle gesta di Artù, ma prosegue ricostruendo le imprese dei sovrani che gli successero. Nella *Historia* insomma, per quanto drammatica la fine di re Artù, si presenta sicuramente come una catastrofe, ma non come un'apocalisse.

La vera e propria fondazione della materia arturiana romanzesca deve essere però collocata nel passaggio dal latino al volgare romanzo in uso presso la corte plantageneta, ovvero l'antico-francese nella sua varietà anglo-normanna. Il primo volgarizzamento è appunto il *Roman de Brut* di maestro Wace, chierico al servizio di Enrico II. L'opera di Wace è una traduzione pressoché fedele della *Historia*, di cui riproduce le gloriose imprese di tutti i re bretoni, sottolineando la continuità della discendenza da Bruto troiano della casa regnante di Enrico II. All'altezza degli episodi concernenti Artù, Wace introduce alcune innovazioni destinate a sicuro e duraturo successo. La prima riguarda la Tavola rotonda, istituita da Artù su suggerimento di Merlino.

Fist Artur la Roünde Table
Dunt Bretun dient mainte fable.
Illuec seeient li vassal
Tuit chevalment e tuit egal [*Roman de Brut*, t. 2, vv. 9751-54]

('Istituì Artù la Tavola rotonda /di cui i Bretoni narrano tante storie favolose / Lì siedono i vassalli / tutti uguali e con pari dignità').

La seconda modifica introdotta da Wace connette direttamente la profezia di Merlino, nell'*Historia* riferita al destino del regno dei Bretoni sull'isola di Bretagna, alla morte apparente di Artù[8]. La sequenza ricostruita da Wace collega in maniera orga-

[8] Nella *Historia*, all'altezza dell'ultimo libro, XI, Goffredo riporta la notizia del ferimento di Artù: Geoffrey of Monmouuth, *The History of the King of Britain*, cit., XI, 80-85, p. 253: «Sed et inclitus ille rex Arturus letaliter vulneratus est; qui illinc ad sananda vulnera sua in insylam Avallonis evectus» ('L'inclito re Artù fu ferito mortalmente e per curare le ferite fu portato sull'isola di Avalon'). Quasi a conclusione del libro e dell'opera, Goffredo narra il tentativo compiuto da Cadualadrus, discendente bretone della stirpe arturiana, di riprendere il controllo della Britannia, azione che viene però bloccata da una voce divina che gli intima di abbandonare l'impresa, ivi, XI, 205, p. 279: «Nolebat enim Deus Britones in insula Britanniae diutius regnare, antequam tempus illud venisset, quod Merlinus Arturo

nica i tre momenti centrali della fine di Artù: la distruzione della sua corte di cavalieri, il ferimento mortale, il ritorno profetizzato da Merlino su cui l'ansia messianica dei Bretoni si appunta.

Dunc peri la bele juvente
Que Arthur aveit grant nurrie
E de plusurs terres cuillie,
E cil de la Table Roünde
Dunt tel los ert par tut le munde. [*Roman de Brut*, vv. 13626-13630]

('Così perì la bella gioventù / che Artù aveva nutrito / e accolto da molti paesi / e tutti quelli della Tavola rotonda /di cui nel mondo si tessono le lodi').

Arthur, si la geste ne ment,
Fud el cors nafrez mortelment;
En Avalon se fist porter
Pur ses plaies mediciner.
Encore i est, Bretun l'atendent,
Si cum il dient e entendent;
De la vendra, encor puet vivre.
Maistre Wace, ki fist cest livre,
Ne volt plus dire de sa fin
U'en dist li prophetes Merlin;
Merlin dist d'Arthur, si ot dreit
Que sa mort dutuse serreit.
Li prophetes dist vérité;
Tut tens en ad l'um puis duté,
E dutera, ço crei, tut dis,
Se il est morz u il est vis.
Porter se fist en Avalun,
Pur veir, puis l'Incarnatiun
Cinc cenz e quarante dous ans.
Damage fud qu'il n'ot enfanz. [*Roman de Brut*, vv. 13275-13294]

('Artù, se le gesta non mentono / fu ferito mortalmente nel corpo / si fece portare ad Avalon per curare le piaghe / Ancora i Bretoni l'attendono / se come dicono e affermano / tornerà da lì e ancora potrà vivere. / Maestro Wace, che compose questo libro / Non vuole dire più nulla della sua fine / di cui invece parla il profeta Merlino; / Merlino disse di Artù, ed aveva ragione / che la sua morte era dubbia. / Il profeta aveva ragione / da tanto

prophetaverat» ('Non voleva Dio che i Bretoni regnassero più a lungo sull'isola di Britannia, fino a quando non fosse giunto il tempo di cui Merlino aveva profetizzato ad Artù').

tempo se ne dubita / e credo si continuerà a dubitare / se sia morto o vivo. / In verità si fece portare ad Avalon / nell'anno dall'Incarnazione 542 / fu un peccato che non ebbe figli').

A partire dalla rielaborazione di Wace, la cornice arturiana si afferma e costituisce il palcoscenico su cui le avventure dei suoi cavalieri si snodano. Nei romanzi del grande creatore di storie arturiane, Chrétien de Troyes[9], Artù e la sua corte si configurano come macchine narrative che mettono in moto le peripezie dei vari Erec, Lancillotto, Perceval. Ma l'intero periplo della biografia del sovrano bretone vedrà una rielaborazione articolata soltanto nella produzione del romanzo in prosa, dove la vita di Artù si intreccia e si congiunge con quella di Lancillotto. L'altro cavaliere che intersecherà i destini del regno arturiano sarà ovviamente Perceval. Ora nelle varie fasi delle riscritture, proprio i due eroi nominalmente contrassegnati da un ruolo salvifico andranno in realtà a costituire due figure che in un certo senso anticipano la crisi e recano nei loro profili le insegne di una *décheance* e di uno scacco. Simbolicamente e allegoricamente, lo scacco è rappresentato dalla *gaste terre*. Ma partiamo dalla prima comparsa letteraria del motivo.

Nel *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes[10], il pubblico entra in contatto con la prima attestazione scritta della storia di Perceval il gallese. Il giovane, cresciuto in isolamento dalla madre nella *Gaste Forest* perché stia lontano dalla cavalleria, incontra in una "visione" meravigliosa cinque uomini in arme, scintillanti nei riverberi del metallo delle armature che accendono in lui il desiderio insopprimibile di imboccare il mestiere del *miles*[11]. Fugge dalla Foresta, incurante del dolore della madre che per questa ragione muore. Si reca presso la corte di Artù e

[9] Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. Daniel Poirion *et al.*, Paris, Gallimard, 1994.

[10] Chretien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du graal*, ed. by Keith Robert Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993; in italiano: Chrétien de Troyes, *Le conte du graal (Perceval)*, ed. e tr. a cura di F. Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2025.

[11] Chretien de Troyes, *Le Roman de Perceval*, cit., vv. 125-154. Sulla valenza vocazionale dell'apparizione dei cavalieri, cfr. Alvaro Barbieri, *La "voce" degli Estranei: fragori iniziatici nel bosco di Perceval (Le Conte du Graal, vv. 69-124)*, «Le forme e la storia», 2, 2018, pp. 17-33.

dichiara la propria volontà di farsi investire dal noto sovrano. Tra le varie avventure che Perceval affronta nell'esordio della sua iniziazione guerresca, si stacca l'episodio del Graal e del Castello del re Pescatore. Episodio noto, a cui sono stati consacrati i proverbiali fiumi di inchiostro e della cui interpretazione connessa ad antichi rituali della fertilità si fece promotrice tra gli altri Jessie L. Wenston[12], ai cui lavori, per sua stessa ammissione, si ispirò Eliot per comporre *The Waste Land*[13].

Non è questo l'ambito che qui ci interessa indagare. Nel romanzo di Chrétien, rimasto incompiuto per oscure ragioni, la tonalità cupa di un disastro già avvenuto e di altri imminenti e irreparabili è aggravata dal fallimento della prova di Perceval. Dopo aver assistito al corteo del Graal il giovane non pone le domande che sarebbero state risolutive dell'enigma e al risveglio il mattino dopo, il castello scompare e Perceval si ritrova da solo nella foresta[14]. Il successivo incontro con la cugina gli chiarirà in parte la natura della meraviglia e le ragioni del suo fallimento: non aver posto le domande ha condannato il re e il suo regno a una condizione di malattia, *mehaignié*, ovvero in senso proprio ferito e mutilato. Inoltre il fallimento di Perceval ha una ragione morale: la madre è morta per il dolore della sua partenza.

«Ha! Percevaus maleureus,
Confus or mesavantureus
Quant tu tot ce n'as demande!
Que tant eusses amande
Le buen roi qui est maheigniez,
Que toz eust regaeigniez
Ses manbres et terre tenist
Et si granz biens en avenist» [*Le Conte du Graal*, vv. 3581-3590]

('Perceval sventurato / perché è stata una sventura / che tu non abbia posto le domande / che invece avrebbero salvato / il buon re malato / che avrebbe riguadagnato la salute e le terre / e grandi beni ne sarebbero arrivati').

12 Jessie L. Wenston, *The Quest of the Holy Grail*, London, Bell, 1913; Ead., *From Ritual to Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920; tr. it., *Indagine sul Santo Graal. Dal rito al romanzo*, Palermo, Sellerio, 1994.

13 Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, Torino, Einaudi, 1983 [ed. or. 1922].

14 Chretien de Troyes, *Le Roman de Perceval*, vv. 3191-3387.

Dinanzi allo scacco subito Perceval giura di non dormire più di una notte in uno stesso letto se non riuscirà a ritrovare il castello del re pescatore. Il giuramento lo porterà a errare per cinque lunghi anni dimentico dei civili consessi e dei doveri religiosi. Il giorno del venerdì santo davanti a una processione, la sua coscienza sembra risvegliarsi e decide di recarsi da un eremita il quale gli rivelerà chi sia il re malato (suo zio) e come sia tenuto in vita da un'ostia conservata nel Graal (*Conte du Graal*, vv. 6332-6432). E qui il romanzo si interrompe. Ai successivi continuatori il compito di trovare una conclusione a una storia che drammaticamente ha infranto lo schema lineare della biografia eroica: iniziazione-exploit d'arme-risoluzione dell'enigma e specificamente nel *pattern* in questione rimozione del re occiduo e malato e intronizzazione dell'eroe giovane e salvifico. Nella riscrittura di Chrétien, Perceval, invece, sembra incarnare il dramma esistenziale dell'eroe che ha mancato il *kairòs* e che è per questo destinato a restare prigioniero di una dimensione sospesa e liminale, *gaste*. Perceval rappresenta inoltre l'incarnazione di una rottura tra individuo e società: la sua azione non restituisce fertilità alla comunità, né può condurlo a salire sul soglio regale rinnovando un rituale arcaico di regalità. Benché nel testo di Chrétien le vicende di Perceval non siano strettamente connesse agli incerti futuri del regno arturiano (la cui distruzione ricordiamolo appartiene fin dall'inizio all'orizzonte ultimo delle storie), nelle vicende parallele che popolano il romanzo, ovvero le avventure di Galvano, troviamo un'immagine concisa e misteriosa che allude alla fine dell'imperio di Artù:

> La lance don la pointe lerme
> Del sanc tot cler que ele plore,
> Et s'est escrit qu'il iert une ore
> Que toz li reaumes de Logres,
> Qui ja dis fu la terre as ogres,
> Sera destruiz par cele lance [*Le Conte du Graal*, vv. 6166-6171]

('La lancia, dalla cui punta / sgorga il sangue chiaro / ed è scritto che arriverà il momento / in cui il regno di Logres, / che un giorno fu terra di orchi / sarà distrutto proprio da quella lancia').

Nelle continuazioni del secolo XIII il racconto si carica di elementi sempre più cupi e mortiferi, a partire dal corteo

funebre associato a quello del Graal, e la procrastinazione della salvezza del re Pescatore getta un'ombra anche sui destini del regno arturiano[15]. La forza centrifuga delle riscritture tende così a trasformare le *gastes terres* in prolessi della dissoluzione finale, in particolare nella riconfigurazione mistica della *Queste del Saint Graal* dove l'orizzonte trascendente assorbe e trasfigura la cavalleria terrestre in cavalleria celeste[16]. Come un *refrain*, nella prosa della *Queste*, così come nella *branche* incipitaria, l'*Estoire del Saint Graal*, la coincidenza della rivelazione ultima del Graal all'eroe eletto Galaad e la fine del regno arturiano di *Grande Bretagne* viene costantemente ribadita: la visione del *Saint Graal* causerà la conclusione delle avventure, quindi l'azzeramento dell'accidentalità storica su cui l'intero edificio delle storie arturiane si regge[17]. Nell'ottica mistico-cristiana dell'*Estoire* e della *Queste* dunque l'apocalisse finale conosce un riscatto

[15] Sulle continuazioni (*Première* o *Continuation Gauvain*; *Deuxième* o *Continuation Perceval*; *Troisième* o *Continuation Manessier*; *Quatrième* o *Contnuation Gerbert de Montreuil*) si veda: William Roach (ed. by), *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. The first Continuation*, 3 voll., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949-1955; William Roach (edited by), *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, vol. V. *The Third Continuation by Manessier*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1983; Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval: quatrième continuation*, éd. par Frédérique Le Nan, Genève, Droz, 2014. L'introduzione della bara del cavaliere vestito di samito su cui è deposta la spada spezzata è nella *Première Continuation*, cfr. Roach (edited by), *The Continuations*, cit. (in tutti e tre i volumi le differenti redazioni; corta, mista, lunga).

[16] Impossibile qui riportare la vasta bibliografia sul Graal. Una buona panoramica sulle diverse interpretazioni si può leggere nelle introduzioni che corredano le traduzioni italiane dell'intero *Lancelot-Graal*, alla cui bibliografia si rinvia anche per gli studi più recenti: Lino Leonardi (dir.), *Artù, Lancillotto e il Graal*, 4 voll. Torino, Einaudi, 2020-2023.

[17] Riportiamo soltanto alcune delle pericopi relative alla convergenza in questione. *Estoire del Saint Graal/Joseph d'Arimathie*, in Philippe Walter (dir.), *Le Livre du Graal*, 3 voll., Paris, Gallimard, 2001-2009, vol. I, p. 556: «Galaad le Bon Eüré Chevalier, qui mist a fin les aventures del Saint Graal et de la Grant Bretaigne» ('Galaad il Cavaliere Ben Nato, che mise fine alle avventure del Saint Graal e della Gran Bretagna'); *La Queste del Saint Graal*, in *Le Livre du Graal*, cit., vol. III, p. 821: «et par ceste aventure puet on conoistre que c'est cil qui metra a fin les aventures de la Grant Bretaigne, par qui li Rois Mehaigniés recevra garison» ('E da questa avventura, apprendiamo che è arrivato colui che metterà fine alle avventure della Gran Bretagna e che guarirà il Re Malato'). Sulla centralità dell'avventura all'interno del romanzo arturiano, sempre utile Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della tavola rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985 [ed. or. 1956].

nella dimensione sovraterrena imprimendo alla distruzione il valore culturale della metamorfosi e quindi aprendo a una possibilità di rigenerazione o per usare le parole di De Martino di una ricostruzione dell'orizzonte di senso, dell'esserci per la presenza[18], un orizzonte che è però oltremondano e astorico. Ma questa prospettiva non è l'unica a sostanziare il grande edificio romanzesco del *Lancelot-Graal*, né risulta essere determinante in altre redazioni o rielaborazioni in prosa della materia arturiana. Il *Lancelot-Graal* si compone di cinque *branches* e sulla successione cronologica della loro composizione non si è ancora raggiunto un accordo[19]. Indubbia è la primazia compositiva del nucleo originario, ovvero la prima parte del *Lancelot en prose*, una vera e propria biografia del cavaliere che si imporrà nell'immaginario collettivo come il primo cavaliere di re Artù, nonché amante appassionato di sua moglie Ginevra. Ora proprio all'interno del ciclo della Vulgata la costellazione della *gaste terre* viene intimamente connessa a una colpa iniziale che prelude a futuri disastri. Ma soprattutto nel romanzo in prosa, il ruolo di eroe scisso, non conciliato incapace di cogliere il *kairòs* e quindi inetto alla missione di salvezza, quel ruolo che nel *Conte du Graal* il personaggio di Perceval aveva anticipato, sembra essere assunto proprio da Lancillotto. Premettiamo che nella nostra ipotesi di lettura, assumiamo volutamente uno sguardo

18 Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali. Nuova edizione*, a cura di Giordana Charuty, Marcello Massenzio, Daniel Fabre, Torino, Einaudi, 2019. Sulla «crisi della presenza», cfr. Id., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 [1a ed. 1948], pp. 75 ss.

19 Si rinvia qui ai principali studi: Albert Pauphilet, *Études sur la* Queste del Saint Graal, Paris, Champion, 1921; Jean Frappier, *Ètude sur la Mort du roi Artu, roman du XIIIe siècle*, Paris, Droz, 1936; Michelle Szkilnik, *L'archipel du Graal. Étude de l'*Estoire del Saint Graal, Genève, Droz, 1991; Mireille Séguy, *Le livre-monde. L'*Estoire del saint Graal *et le cycle du* Lancelot-Graal, Paris, Champion, 2017. Per l'ipotesi di una scrittura collaborativa che vede la contemporaneità tra *Estoire* e *Queste*, cfr. Carol J. Chase, *La fabrication du Cycle du* Lancelot-Graal, «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 61, 2009, pp. 261-280. Sulla formazione del ciclo e con una posizione che tende ad affermare l'esitenza primeva di un *Lancelot* non ciclico, cfr. Elspeth Kennedy, *Lancelot do Lac, The non-cyclic Old French Prose Romance*, vol. I. *The Text*, vol. II. *Introduction, Bibliography, Notes and Variants, Glossary, and Index of Proper Names*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

panoramico senza addentrarci o soffermarci sulle vicissitudini e i dettagli che restituiscono la contraddittorietà, la molteplicità del personaggio Lancillotto, in quanto ci preme delineare i contorni di una 'forma' dinamica desumibile dall'interezza del ciclo della Vulgata (in particolare del nucleo del *Lancelot-Graal-Mort Artu*), dove la biografia di Lancillotto si costituisce in relazione non solo alla componente amorosa profana, bensì anche a quella 'sacra' della *queste* del Graal[20]. Nella variabilità di una scrittura probabilmente plurale, in cerca costantemente di allargamenti (come è il caso del romanzo in prosa), Lancillotto attraversa i tre romanzi conclusivi della Vulgata (ovvero il *Lancelot en prose*, la *Queste* e la *Mort du roi Artu*) subendo in alcuni punti delle notevoli metamorfosi. Alcuni tratti restano tuttavia costanti: come Perceval, Lancillotto è senza padre, viene cresciuto da una donna, una fata, la Dama del Lago, attraversa varie peripezie su cui costruisce la propria formazione cavalleresca, a differenza di Perceval, tuttavia, conosce la passione travolgente nell'amore – che deve restare segreto – per la regina Ginevra. Questo modello della cavalleria, il campione di armi e amori, sarà tuttavia condannato a vagare in una condizione sempre in bilico, ad attraversare *gaste terre* che si profilano come correlati oggettivi del proprio smacco[21]: Lancillotto infatti è escluso dalla più alta avventura del regno di Artù, la ricerca del Graal. Se nell'ottica moralistica della *Queste*, l'esclusione è connessa al peccato di lussuria a causa della relazione adulterina con Ginevra, nelle restanti sezioni il profilo di Lancillotto è decisamente più sfumato, complesso, pervaso da tensioni che restituiscono la profondità esistenziale del tormento, tanto quanto il Perceval di Chrétien. Non è un caso se degli eroi arturiani che meglio hanno attraversato le epoche e che hanno nutrito gli immaginari

[20] Per uno studio di sintesi, puntuale e dettagliato, sulla figura di Lancillotto nelle sue differenti caratterizzazioni, cfr. Arianna Punzi, *All'ombra di Lancillotto. Storie e imprese del primo cavaliere della Tavola rotonda*, Roma, Carocci, 2022; sull'ipoteca del *Graal* sulla biografia dell'eroa, cfr. cfr. Richard Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et texte*, Geneve, Droz, 1996, p. 70: «c'est precisement le Graal qui met en perspective toutes les aventures du royaume de Logres».

[21] Significativo l'episodio della processione del *graal*, all'interno della *Gaste Chapelle*, in cui Lancillotto, resta come Perceval, muto e quasi *entranse*; cfr. *Queste del Saint Graal*, in *Le Livre du Graal*, cit., vol. III, pp. 882-889.

occidentali dal romanticismo in poi spiccano proprio Lancillotto e Perceval, i cui profili irrisolti sembrano anticipare la modernità a tutto discapito di personaggi conciliati e conclusi come Galvano. Dunque per riepilogare i momenti salienti della biografia di Lancillotto, tenendo conto anche di quelle avventure che germogliano a latere della Vulgata, Lancillotto seppur vincitore di tante battaglie perde la sua elezione a vantaggio del figlio Galaad, sarà preda della follia[22], sarà continuamente proiettato verso l'avventura impossibile del Graal, sarà in un certo senso condannato ad errare in una dimensione di perdita e di sospensione[23] come Perceval nei cinque anni successivi alla scomparsa del castello del Re pescatore. Anche Lancillotto dunque è un eroe dimezzato rispetto alla missione ultima di rifondazione e riconciliazione con una comunità; Lancillotto, inoltre, figlio di re, come Perceval non accederà al trono regale. Poiché nell'impianto del *Lancelot-Graal* Perceval veste in fondo i panni di una comparsa, ovvero di un personaggio consacrato da una tradizione precedente nella sua relazione con il Graal di cui quindi non si può fare a meno, ma la cui funzione è puramente accessoria (Perceval appartiene al terzetto degli eletti che accompagnano Galaad e alla fine della *Queste* muore in odore di santità), i tratti più angoscianti dell'inetto sono trasferiti su Lancillotto, il quale nella geniale reinvenzione della *Mort le roi Artu*, si imporrà come un generatore di catastrofi. All'interno della rete di connessioni intertestuali, la *Mort di Artu* riprende un episodio del *Lancelot* che sarà decisivo poiché individua nel primo cavaliere una delle principali cause della distruzione.

22 L'episodio della follia, probabilmente appartenente a un supposto ciclo post-Vulgata, narra la perdita del senno da parte di Lancillotto che teme di aver perso la regina: Fanni Bogdanow (ed. by), La folie Lancelot, *a Hitherto unidentified portion of the* Suite du Merlin *contained in MSS B. N. fr. 112 and 12599*, Tübingen, Niemeyer, 1965.

23 Alcune avventure sembrano prefigurare la carica distruttiva che Lancillotto inconsapevolmente promana; una delle vicende più drammatiche è costituita dal presentimento di morte e di fine che assale Galeotto e che all'idea della perdita dell'amico sprofonda nella cupa disperazione. Nella complessa semiosi simbolico-figurale che sorregge l'intero ciclo, quest'anticipazione profetica della distruzione sembra, per esempio, affidata ai sogni premonitori di Galeotto e al crollo della sua roccaforte, durante il viaggio in compagnia del suo amico Lancillotto nelle sue terre di Sorelois; *Lancelot, Galehaut*, in *Le livre du Graal,* vol. II, pp. 928-935.

L'episodio è quello relativo alla stanza affrescata all'interno del castello fatato di Morgana[24]. Grazie al perfido stratagemma della sorella di Artù Lancillotto prigioniero del suo maniero decide di ammazzare il tempo dipingendo sulle pareti i momenti salienti della sua storia d'amore con Ginevra. Ottenuta la confessione *per figuras* Morgana non perderà tempo e mostrerà i dipinti al fratello[25], il quale di fronte alla gravità del doppio tradimento esilierà il primo cavaliere della Tavola rotonda. Sarà proprio l'esilio di Lancillotto e la guerra mossa contro di lui su spinta di Galvano a determinare la rovina del regno di Logres, poiché Modred approfitterà dell'assenza di Artù per esautorare lo zio del potere e della moglie. Quando Artù e la sua armata sono costretti a ripiegare su Logres, dove nel frattempo sono arrivate le truppe dei Sassoni alleati di Modred, il re non potrà contare sul sostegno di Lancillotto, se non tardivamente, andando dunque incontro alla distruzione totale.

Lancillotto nel romanzo in prosa sembra quindi divenire il responsabile della rovina di Artù e tutti quegli elementi connessi alle dimensioni *gastes*, infette, desolate che avevano accompagnato alcune delle sue avventure principali sembrano a posteriori anticipare l'apocalisse che colpirà il regno arturiano.

Come nella fonte latina, nella sezione conclusiva del romanzo in prosa Artù verrà trasferito ad Avalon, ma la scena drammatica della rinuncia alla spada Excalibur, lanciata dal suo fedele valletto nel lago (della Dama), sancisce la fine della funzione regale[26]. Con la dissoluzione di Logres, l'universo arturiano vive un'apocalisse su cui si appunteranno varie letture da quella cristiana e cristologica secondo cui la dimensione terrestre viene superata nell'orizzonte celeste a quella più squisitamente storico-antropologica che, sempre parafrasando De Martino, dovrebbe condurre dopo la catastrofe a una rigenerazione e un ripristino di un ordine mondano. Ora nella letteratura arturiana la rifondazione non avviene e la catastrofe si accampa con tutto il suo carico di rovine e di macerie. La

[24] È il famoso episodio di Lancillotto imprigionato da Morgana nel *Val des Faux amants* o *Val sans Retour*; *Lancelot*, in *Le livre du Graal*, cit., vol. III, pp. 461-462.

[25] *La mort le roi Artu*, in *Le livre du Graal*, cit., vol. III, pp. 1240-1241.

[26] *La mort le roi Artu*, in *Le livre du Graal*, cit., vol. III, pp. 1462-1467.

rinuncia al trono di Lancillotto e la sua scelta eremitica decretano l'impossibilità di una rifondazione del mondo della cavalleria. E in questa traiettoria sembra trovare conferma il carattere liminale e irrisolto del personaggio, richiamando l'epilogo di un altro Perceval, protagonista del *Perlesvaus*[27]. Non conosciamo quale destino avesse riservato a Perceval Robert de Boron[28], il responsabile della cristianizzazione del Graal che qualche anno dopo Chrétien compose probabilmente una trilogia (*Jospeh d'Arimathie*, *Merlin*, *Perceval*) all'interno della quale il Graal diventa la reliquia/calice dell'ultima cena in cui Giuseppe d'Arimatea ha raccolto il sangue dal costato di Cristo, ma nel *Perlesvaus* di epoca pressoché coeva (inizi del secolo XIII) *gaste terre*-scacco dell'eroe-distruzione dell'universo arturiano sembrano connettersi in maniera organica tanto da tracciare una stabile costellazione. La costruzione dell'intero romanzo ha un andamento circolare: si apre sulla malinconia di Artù e la *gastitude* del suo regno[29], si chiude sulla rinuncia al trono di Perceval, la rinuncia al trono di Lancillotto, la dissoluzione del reame di Logres e la fatiscenza del castello del Graal o del re Pescatore[30].

A causare la desolazione iniziale è proprio la mancata risoluzione dell'enigma da parte di Perceval, ovvero il suo silenzio dinanzi al mistero del Graal (secondo le linee dell'intreccio di Chrétien). L'inazione di Perlesvaus è all'origine del precipitare della Gran Bretagna in profondo dolore e in grande miseria. La devastazione del regno si ripercuote su Artù ammalato di malinconia. La cifra dunque della desolazione sembra accompagnare Perlesvaus, velando anche i momenti di riscossa e di eroismo guerriero. Nella sezione conclusiva del romanzo, Perlesvaus abbandona il castello del Graal dopo averlo conquistato ed esserne diventato un temporaneo e fulmineo sovrano, si allontana su

27 Armand Strubel (éd. par), *Le haut livre du Graal [Perlesvaus]*, Paris, Librairie générale française, 2007.

28 Si rinvia per un primo inquadramento a Jean-Marie Fritz, *Robert de Boron*, in Geneviève Hasenohr, Michel Zink (éd. par), *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, pp. 1280-1281.

29 *Le haut livre du Graal*, cit., pp. 133 ss.

30 Ivi, p. 1050: «Commença li manoirs a dechaoir et les sales a agastir» ('Cominciò il castello ad andare in rovina e le sale divennero fatiscenti').

una nave per mare e lì si perde. Artù è stato sconfitto e riposa in una tomba ad Avalon accanto a Ginevra e il castello del Graal ormai deserto cade in rovina, così che le architetture fatiscenti restano come un monito dinanzi ad un'impossibile rigenerazione.

Nelle differenti edizioni e redazioni dei romanzi in prosa dunque la *gaste terre* non costituisce soltanto un elemento della combinatoria Gaste Terre-eroe eletto-riscatto del re pescatore, combinatoria che ha evidenti connessioni con complessi mitici arcaici legati ai temi della regalità e della fertilità, ma nel suo saldarsi alla condizione esistenziale di due personaggi eroici destinati allo scacco e al fallimento della rigenerazione di un universo culturale mondano, sembra profilarsi come anticipazione, prolessi della catastrofe finale ovvero dell'apocalisse del mondo arturiano. L'eroe si ritrova così a sancire la propria incapacità a ricostruire una relazione significativa con la propria comunità, restando prigioniero di una zona liminale il cui superamento può coincidere con il proprio ritiro dal mondo (come Lancillotto e Perceval eremiti) oppure con la distruzione del mondo stesso (*Mort le roi Artu*).

Lorenzo Fabiani*

«Que fera or cis pueples?». La morte del re nel *Roman d'Alexandre*

Come noto, la vicenda storica di Alessandro Magno e le amplificazioni "romanzesche" delle sue avventurose conquiste furono, dall'Antichità all'Età di mezzo, oggetto di una continua e febbrile opera di ciclizzazione narrativa e di una permanente riscrittura: il frutto di tale situazione è una vera e propria galassia testuale, di cui – essendo l'analisi che qui si propone limitata ad aspetti particolari – sarebbe inutile anche solo tentare di descrivere i mobili contorni[1]. Ciò a maggior ragione perché nelle pagine successive ci si soffermerà solo su uno dei prodotti, probabilmente il più rilevante e maturo nel Medioevo romanzo (e non solo), del processo di rielaborazione e *mise en cycle* cui si è appena accennato, ovvero il *Roman d'Alexandre* (d'ora in

* Università «Roma Tre».

[1] La letteratura critica sull'argomento è vastissima; in questa sede ci si accontenta di indicare solo alcuni titoli utili per un inquadramento generale, rimandando a questi per ulteriori approfondimenti bibliografici mirati. Ancora fondamentale il lavoro di George Cary, *The Medieval Alexander*, ed. by David John Athole Ross, Cambridge, Cambridge University Press, 1956. Di grande utilità anche David John Athole Ross, *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, London, The Warburg Institute, University of London, 1963; Id., *Studies in Alexander Romance*, London, Pindar, 1985. Ricchissimo di spunti è Mariantonia Liborio *et al.* (a c. di), *Alessandro nel Medioevo occidentale*, Milano, Mondadori, 1997. Più recenti messe a fuoco sono quelle di David Zuwiyya (ed. by), *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leiden-Boston, Brill, 2011 e Kenneth R. Moore (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*, Leiden-Boston, Brill, 2018. Imprescindibili, infine, i libri della serie *Alexander redivivus* pubblicata dall'editore Brepols, e in particolare Catherine Gaullier-Bougassas (dir. par), *La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X^e^-XVIe siècles). Réinventions d'un mythe*, 4 voll., Turnhout, Brepols, 2014.

poi: *RdA*): anzi, come si vedrà subito, lo sguardo si fisserà solo su una parte di questa monumentale opera[2]. Dunque, per dare un'idea dello sfondo sul quale vanno proiettate le considerazioni che ci si accinge a fare, basterà richiamare pochi elementi fondamentali della vicenda del testo, e cominciare ricordando che il *RdA* (databile all'ultimo ventennio del XII secolo) si pone al culmine di una lunghissima tradizione, il cui ideale punto di partenza è il *Romanzo* greco dello pseudo-Callistene, opera per la cui datazione gli studiosi oscillano fra III secolo a.C. e IV secolo d.C.)[3]. Di questo testo esistono diverse redazioni, di cui una (quella denominata "alfa") è a sua volta il modello delle *Res gestae Alexandri Macedonis* di Giulio Valerio Polemo (ca. 320 d.C.), da cui venne tratta una fortunata *Epitome* (ca. IX secolo)[4] che si accompagnava spesso nella tradizione manoscritta a un testo apocrifo, l'*Epistola Alexandri Magni ad Aristotelem de situ et mirabilibus Indie* (e non è improbabile che l'*Epitome* sia stata redatta proprio per accompagnare l'*Epistola*)[5]. Dipenden-

[2] L'edizione di riferimento dell'opera, da cui sono tratte le citazioni nel presente saggio, è Edward C. Armstrong *et al.* (ed. by), *The Medieval French* Roman d'Alexandre, 7 voll., Princeton, Princeton University Press. In particolare: Edward C. Armstrong *et al.*, *The Medieval French* Roman d'Alexandre, vol. II. *Version of Alexandre de Paris*, Princeton, Princeton University Press, 1938, cui va affiancato Bateman Edwards, Alfred Foulet (ed. by), *The Medieval French* Roman d'Alexandre, vol. VII. *Version of Alexandre de Paris: Variants and Notes to Branch IV*, Princeton, Princeton University Press, 1955. Per un inquadramento generale del *Roman d'Alexandre*, oltre che ai titoli citati nella nota precedente, si può far riferimento anche a Donald Maddox, Sara Sturm-Maddox (ed. by), *The Medieval French Alexander*, Albany, NY, State University of New York Press, 2002. Del *Roman d'Alexandre* esiste una traduzione italiana parziale, con un'ottima introduzione e un'utile bibliografia ragionata: Alexandre de Bernay, *Il romanzo di Alessandro*, a cura di Marco Infurna, Mario Mancini, Milano, Rizzoli, 2014.

[3] Per il romanzo greco (e per la traduzione latina di Giulio Valerio di cui si dirà anche alla nota seguente, ma in entrambi i casi limitatamente ai primi due libri) si veda Richard Stoneman, Tristano Gargiulo (a cura di), *Il romanzo di Alessandro*, Milano, Mondadori, voll. I (2007) e II (2012); Una traduzione completa con testo a fronte in Monica Centanni (a cura di), *Il Romanzo di Alessandro*, Venezia, Arsenale Editrice, 1988; Ead., *Alessandro il Grande. Il* Romanzo di Alessandro *e la* Vita di Alessandro *di Plutarco*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

[4] L'edizione di riferimento è Michela Rosellini (ed.), *Iuli Valeri Res Gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*, München-Leipzig, Teubner, 2004.

[5] Sull'epistola si veda Walther Boer (hrsg. von), *Epistola Alexandri ad Aristotelem*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1973, cui può essere utile

te da una differente redazione dello pseudo-Callistene (denominata "delta") è un'altra traduzione latina di grande importanza, quella adibita dall'arciprete Leone (metà del IX secolo), da cui, attraverso varie riscritture, discende la cosiddetta *Historia de preliis*, nelle sue tre redazioni (cui ci si riferisce con le sigle J1, J2 e J3)[6]. Indipendente dal romanzo greco è poi il *Bios* di Alessandro redatto nel I secolo d.C. da Quinto Curzio Rufo[7].

Il più antico testo in una lingua romanza dedicato alla narrazione delle gesta di Alessandro ci è giunto incompleto: sono i 105 versi dell'*Alexandre* di Albéric de Pisançon (prima metà XII secolo, in lasse di ottosillabi assonanzati)[8], le cui principali fonti sono Giulio Valerio e Curzio Rufo. Intorno al 1160 il testo di Albéric venne trasposto in lasse decasillabiche rimate[9]. Sempre

affiancare Giuseppe Tardiola (a cura di), *Le meraviglie dell'India*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991. Per l'epitome si veda Julius Zacher (hrsg. von), *Julii Valerii Epitome*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1867.

[6] Per il testo dell'arciprete Leone, si veda Friedrich Pfister (hrsg. von), *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo*, Heidelberg, Winter, 1913. Le edizioni delle tre redazioni dell'*Historia de preliis* sono le seguenti: Alfons Hilka, Karl Steffens (hrsg. von), *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis), Rezension J1*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1979; Alfons Hilka, Hermann-Josef Bergmeister (hrsg. von), *Historia Alexandri Magni (Historia de Preliis). Rezension J2 (Orosius Rezension). Erster Teil*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1976; Alfons Hilka, Rüdiger Grossmann (hrsg. von), *Historia Alexandri Magni (Historia de Preliis). Rezension J2 (Orosius Rezension). Zweiter Teil*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1977; Karl Steffens (hrsg. von), *Die Historia de preliis Alexandri Magni Rezension J3*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1975. Per un quadro generale mi permetto di rimandare a Lorenzo Fabiani, *Il* Liber Alexandri Magni. *Volgarizzamento dell'*Historia de preliis *(Venezia, Biblioteca Marciana, It. VI.66)*, Roma, Viella, 2021.

[7] Per cui si veda almeno Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*, a cura di John E. Atkinson, 2 voll., Milano, Mondadori, 1998.

[8] Il testo di Albéric si può leggere in Alfred Foulet (ed. by), *The Medieval French* Roman d'Alexandre, vol. III. *Version of Alexandre de Paris: Variants and Notes to Branch I*, Princeton, Princeton University Press, 1949. Il contenuto dell'opera è nel suo complesso desumibile dal confronto con la traduzione tedesca che ne diede Pfaffe Lamprecht (ca. 1155), per cui si vedano: Pfaffe Lambrecht, Alexanderroman *mittelhochdeutsch-neuhochdeutsch*, hrsg. von Elisabeth Lienert, Stuttgart, Reclam, 2007 e Id., Alexanderlied. *Infanzia, Tiro, morte di Dario (Alessandro di Vorau)*, a cura di Adele Cipolla, Roma, Carocci, 2014.

[9] Questa versione sopravvive in due manoscritti (A = Paris, Arsenal, 3472; B = Venezia, Museo Correr, VI, 665) e si arresta dopo 785 versi; si veda Milan S. La Du (a c. di), *The Medieval French* Roman d'Alexandre, vol. I. *Text of the Arsenal and Venice Versions*, Princeton, Princeton University Press, 1937.

negli anni Sessanta del Millecento emersero altri tre testi francesi legati alle vicende di Alessandro, composti in lasse dodecasillabiche rimate: il *Fuerre de Gadres* attribuito a un certo Eustache, che ha al suo centro un episodio avvenuto durante l'assedio di Tiro; il racconto delle avventure orientali di Alessandro attribuibile a Lambert le Tort, al quale ci si riferisce oggi con il titolo di *Alexandre en Orient* e che ha come principali fonti l'*Epitome* di Giulio Valerio, l'*Epistola* ad Aristotele, la redazione J1 dell'*Historia de peliis*; la *Mort Alexandre*, un poema della cui forma più antica sopravvivono 159 versi organizzati in 8 lasse e che ha tra le sue fonti il latino *Liber de morte Alexandri Magni*, a sua volta traduzione di un originale greco perduto (forse all'inizio in forma epistolare)[10]. Assemblando in uno straordinario mosaico queste tessere, Alexandre de Bernay elabora una grande opera di oltre 16000 versi, che si divide – anche in base alla disposizione dei materiali nelle fonti impiegate – in quattro sezioni, o *branches*, principali. Nella prima si narra l'infanzia di Alessandro; nella seconda si raccontano episodi bellici (in particolare la cosiddetta "razzia di Gaza"); nella terza, la più ampia e celebre, vengono descritte le avventure di Alessandro in Oriente; nella quarta si tratta della morte del re macedone.

Nelle seguenti pagine si vorrebbe analizzare le modalità con cui, nell'ultima *branche*, è messa in scena la morte del sovrano e mostrare come, anche attraverso tecniche retoriche che ne amplificano la portata emotiva, tale morte sia rappresentata come momento di *catastrofe*, di rovesciamento dell'ordine di quel mondo che, nella narrazione, trovava nella figura di Alessandro una garanzia di sopravvivenza. Si cercherà poi di illustrare come, accanto agli aspetti negativi della crisi innescata dalla scomparsa del re, nel testo emergano alcuni elementi attraverso cui

[10] La forma più antica del testo francese è conservata nel ms. A, citato nella nota precedente. Per il *Liber de morte*, l'edizione di riferimento Carla Ravazzolo (a c. di), *Incerti auctoris Liber de morte testamentoque Alexandri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012. La versione più antica del *Liber* era conservata nel Cod. 500 della biblioteca di Metz, databile al X secolo e andato distrutto nel 1944, contenente la cosiddetta "Epitome di Metz", per cui si veda Peter Hermann Thomas (hrsg. von), *Incerti auctoris Epitoma rerum gestarum Alexandri Magni cum libro De morte testamentoque Alexandri*, Leipzig, Teubner, 1966.

la catastrofe assume valore "generativo", configurandosi come ricerca e premessa della costituzione di un nuovo equilibrio[11].

La quarta *branche* del *RdA* comincia con un episodio memorabile, che è già nel romanzo greco dello pseudo-Callistene[12]: a Babilonia, dove Alessandro tiene la sua corte al ritorno dalle sue spedizioni in Oriente, una donna partorisce un essere ibrido, per metà umano e per metà mostruoso; la metà superiore, quella dall'aspetto umano, è senza vita, mentre da quella inferiore spiccano teste orribili che lottano fra loro, azzannandosi a vicenda. Alessandro fa portare al proprio cospetto l'orribile essere e chiede ai suoi di sciogliere l'enigma rappresentato da questa nascita portentosa[13]:

Estoit en Babilone nes d'une Sarrasine
Uns mostres mervelleus par volenté devine.
Alixandres l'ot dire si manda la meschine.
Deseure iert chose morte desi q'en la poitrine,
Et desous estoit vive, la ou li faut l'eschine.
Tout environ les aines, la ou li ventres fine,

[11] Un recente e importante studio che mette a fuoco l'evoluzione del motivo letterario della morte di Alessandro è stato condotto da Gioia Paradisi, *La lunga durata di un modulo narrativo: la morte di Alessandro dal* Romanzo *greco al* Roman de toute chevalerie *anglo-normanno*, «Spolia. Journal of Medieval Studies», numero speciale 2023, pp. 37-62, cui si rinvia per un'analisi dei rapporti fra la IV *branche* del *RdA* e il *Roman de toute chevalerie* e anche per la ricca bibliografia. Sull'argomento si vedano anche Elena Koroleva, *La fin d'Alexadre le Grand dans les romans français d'Alexandre: une mort gêneante et la glorification du non héroïque*, in Romuald Fonkoua, Muriel Ott (dir.), *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, Paris, Karthala, 2018, pp. 267-277; Corinne Jouanno, *Le héros et la mort. Épopée, métaphysique et morale dans le* Roman d'Alexandre *du Pseudo-Callistène*, «Prisma» 9, 2, 1993, 197-205; Martin Gosman, *Les derniers jours d'Alexandre dans le* Roman d'Alexandre*: fin d'une vie exeplaire*, in W.J. Aerts, J.M.M. Hermans, E. Visser (ed. by), *Alexander the Great in the Middle Ages. Ten Studies on the Last Days of Alexander in Literary and Historical Writing*, Nijmegen, Alfa Nijmegen, 1978, pp. 170-201.

[12] L'episodio si può leggere in Centanni (a cura di), *Il Romanzo di Alessandro*, cit., pp. 156 ss. (libro III, cap. 30). Un ampio commento si trova in Krzysztof Nawotka, *The* Alexander Romance *by Ps.-Callisthenes. A Historical Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 228 ss.; si veda anche: Elizabeth J. Baynham, *A Baleful Birth in Babylonia. The Significance of the Prodigy in the 'Liber de Morte'. An Investigation of Genre*, in Albert Brian Bosworth, Elizabeth J. Baynham (ed. by), *Alexander the Great in Fact and Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 242-262.

[13] Il rimando fra parentesi si riferisce alla *branche*, alla lassa e al numero progressivo dei versi trascritti (i corsivi di enfasi sono sempre miei).

De ces plus fieres bestes qui vivent de rapine
I avoit pluisors testes et font chiere lovine;
Molt sont de male part et de malvaise orine,
Ne se pueent souffrir, l'une l'autre esgratine. (IV, 1, vv. 3-12)

Solo uno fra gli indovini che Alessandro ha convocato ha il coraggio di dirgli che il mostro è una prefigurazione della morte che sta per raggiungerlo:

«Les testes que tu vois qui mostrent felonie
Et que l'une vers l'autre porte si grant envie,
Ce sont li douze per q'as en ta compaignie.
Si tost com seras mors et ta vie fenie
La guerre iert commencie et ta terre saisie
Fai le mieus que tu pués, molt est corte ta vie». (IV, 2, vv. 27-32)

È lo stesso sovrano, come viene spiegato dall'indovino, a essere rappresentato nella metà senza vita del corpo della creatura; nelle teste di bestia sono simboleggiati invece i suoi generali che, alla sua morte, lotteranno fra loro originando guerre che segneranno la fine del suo impero. Questa oscura premessa getta un'ombra minacciosa sulla narrazione, prefigurando non solo la morte del sovrano, ma anche le conseguenze di cui questa è gravida e i lutti causati dall'impossibilità di perpetuare quell'ordine che la presenza di Alessandro era stata in grado di garantire.

In questo punto del racconto Alessandro si rende conto che è giunto il momento della fine che gli era stata anticipata, durante i suoi viaggi in Oriente, per voce degli Alberi profetici del Sole e della Luna[14]. Alla morte che lo attende egli si avvia come rassegnato, pronto a mettersi nelle mani dei suoi carnefici: un atteggiamento, questo, che assieme a diversi altri elementi del racconto, contribuisce a rafforzare l'immagine di Alessandro

[14] Su questo punto cruciale della terza *branche*, si veda Sandrine Hériché-Pradeau, *Les arbres prophétiques du soleil et de la lune dans les romans d'Alexandre*, in Danielle Jacquart, Danièle James-Raoul, Olivier Soutet (éd. par), *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Paris, PUPS, 2005, pp. 413-429. Nell'episodio degli Alberi profetici si possono identificare alcuni elementi legati alla gestualità del dolore e del lutto che troveranno pieno dispiegamento nella quarta *branche*; si rinvia in particolare a: III, 212, vv. 3809-3812; III, 215, vv. 3846-3849; III, 216, vv. 3860-3865.

come *alter Christus*, aggiungendo un ulteriore piano di lettura alla vicenda narrata e assicurando un forte impatto emotivo sui destinatari dell'opera. Non appena ricevuta dall'indovino la profezia della sua fine, ad esempio, Alessandro incontra i suoi futuri assassini (Antipatro e Divinuspater) in un giardino, sotto un ulivo.

Une eure a chaut li rois si li rougist la face.
Autre eure devint noirs si froidist comme glace.
Divinuspater vint, li sers de pute estrace,
O lui Antipater, qui de mort le manace;
Desous un olivier descendent en la place
Et manderent le roi que grant honor lor face. (IV, 4, vv. 41-46)

In questa immagine è possibile cogliere forse un'allusione al racconto evangelico del tradimento di Cristo da parte di Giuda sul Monte degli Ulivi, quasi a sottolineare in senso drammatico quella che si potrebbe chiamare la "passione" che Alessandro si appresta ad affrontare[15]. Quel giorno stesso, poi, Alessandro consuma la sua "ultima cena": decidendo di dar sfoggio della propria liberalità anche nella parte estrema della sua vita, egli organizza uno straordinario banchetto e convoca i baroni del regno e i dodici Pari (il gruppo di fedeli cavalieri, modellato sull'esempio letterario dei dodici Pari di Francia, che a sua volta allude ai dodici apostoli)[16].

Il a mandé ses homes, talent a ques convit,
Et vaura tenir cort, onques si grant ne vit;
Iluec seront doné tyré, paile et samit,
Vaissel d'or et d'argent de la terre d'Egit. (IV, 5, vv. 58-61)

Par toute Babilone a fait li rois crier
Et tous les chevaliers de la terre mander
Que il viegnent a lui por sa cort honorer
Et por sa grant richece veoir et esgarder.
Onques n'en i vint nus qui ne feïst doner

15 Si vedano *Gv* 18: 1-2; *Lc*, 22: 39-46; *Mc*, 14: 32-42; *Mt* 26: 30-46.

16 Sui Pari di Alessandro si veda in particolare Alexandru Cizek, *Alexandre le Grand et* li douze pers de Gresce *du roman français d'Alexandre dans une perspective comparatiste*, in Danielle Buschinger, André Crépin (éd. par), *La représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*. Actes du colloque des 26-27-28 mars 1981, Université de Picardie, Wien, Halosar, 1982, pp. 169-201.

Vaissel d'or ou d'argent ou paile d'outremer.
A son plus maistre dois sist li rois au disner,
Et furent entor lui cel jor li douze per. (IV, 8, vv. 116-123)

Durante il banchetto, come era destino, Alessandro viene avvelenato e comincia così un'agonia la cui descrizione occuperà buona parte della *branche*[17]. Bruciante di febbre, sentendo la morte appressarsi, egli cerca di alleviare la propria sofferenza gettandosi nell'Eufrate; non riuscendo a portare a termine il proposito rientra a palazzo, dove sua moglie Rossane lo accudisce in una camera lontano dalla vista della sua gente: ma fuori dalla sala in cui Alessandro giace morente cominciano a raccogliersi i suoi baroni, che ad alta voce gridano, reclamando il diritto di assistere il re nel momento finale della sua vita.

En un lit l'en porta cele [Roxane] qui molt l'ot chier.
Grieu et Mascedonois commencent a huchier
Que se tost ne lor rent lor segnor droiturier,
Ja feront tous les huis de la chambre brisier. (IV, 11, vv. 202-205)

I Pari e i cavalieri del regno minacciano, se impediti, persino di sfondare le porte che li tengono separati da Alessandro: di fronte al rischio dell'esplosione di una violenza incontrollata, il sovrano li accoglie e li raduna attorno a sé. Comincia allora la minuziosa descrizione delle manifestazioni di dolore dei compagni d'arme di Alessandro.

Li rois se commanda el palais a porter;
Lors veïssiés ses homes entor lui aüner
Et tant cheveus desrompre et tant dras descirer. (IV, 12, vv. 212-214)

Queste manifestazioni – lo si vede da subito – hanno aspetti topici e rimandano a rappresentazioni fisse: sono quelle "formule di pathos" culturalmente elaborate per attraversare il lutto, che tanto bene sono state studiate da Ernesto De Martino[18];

[17] Sul tema della morte per avvelenamento di Alessandro si veda Hélène Bellon-Méguelle, *Mourir de* laide mort despite, «Cahiers de recherches médiévales», 17, 2009, pp. 141-160, ove si osserva che «Paradoxalement, l'empoisonnement du héros a pu être perçu comme un élément valorisant de sa destinée, faisant de lui un martyr, victime de l'ignominie des traîtres» (p. 160).

[18] Si veda il classico Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2021.

formule su cui, in tempi recenti, si è fissata, specialmente per il periodo medievale, l'attenzione di Andrea Ghidoni, il quale in un eccellente volume ha proprio esplorato il motivo del lamento funebre, del *planctus*, nelle culture dell'Età di mezzo[19]. Nelle lasse della quarta *branche* del *RdA* si assiste dunque alla messa in scena di una serie di gesti stereotipici e ben identificati, canonizzati da una lunga e complessa tradizione e che si ripetono, spesso impercettibilmente variati, agìti dai molti e diversi lamentanti (i dodici Pari, Aristotele, i cavalieri, la regina, le sue dame). Tali gesti si presentano come una successione di moduli affini: situazione narrativa giustificata culturalmente più che esteticamente, tanto che, agli occhi del lettore di oggi, l'ultima *branche* del *RdA* appare come un testo ripetitivo (per certi versi persino irrisolto), nel quale le rappresentazioni del pianto funebre sembrano voler esaurire il campo del narrabile nell'ambito del lutto e delle formule che lo manifestano[20].

La gestualità del dolore[21] è raccontata attraverso un ricchissimo campionario:

19 Andrea Ghidoni, *Piangere la memoria. Lamento funebre e culture medievali*, Roma, Carocci, 2024. Il *RdA* non è stato oggetto di una trattazione specifica in questo ricchissimo e ormai imprescindibile libro: vi sono tuttavia acuti cenni alla natura del compianto dei Pari a p. 442, n. 37 («nel compianto romanzesco (come il pianto su Alessandro nella *branche IV* del *Roman d'Alexandre*), il lamentante è *subordinato* rispetto al lamentato: oltre al fatto che in quel caso si hanno lamentazioni corali (una pluralità di lamentanti equivalenti anziché uno soltanto), in tali lamentazioni si ricalca quanto viene detto nel lamento rituale per il signore illustre, per cui la catastrofe provocata dalla morte si configura come "grande escatologia", coincidente con la fine del regno»), oltre ad alcune considerazioni sulla "ferinità del lamentante" che verranno riprese in seguito.

20 Su questo argomento si veda il bel saggio di Catherine Léglu, *Le deuil des douse pairs dans* La Mort Alexandre, in Gianfelice Peron (a cura di), *Alessandro Magno nel Veneto medievale e dintorni. Tradizione mediolatina e tradizione romanza*, Padova, Cluep, 2021, pp. 399-416 (utile anche per un punto sulla tradizione manoscritta del testo, in particolare alle pp. 401-407).

21 La cultura del gesto nel Medioevo è stata al centro dell'importante studio di Jean-Claude Schmidtt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2001. Sulla gestualità del dolore si veda nello specifico Danièle Alexandre-Bidon, *Gestes et expressions du deuil*, in Danièle Alexandre-Bidon, Cécile Treffort (dir. par), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Presses universitaires de Lyon, 1993, pp. 121-133; sul tema mi permetto di rinviare anche a Lorenzo Fabiani, *La rappresentazione della morte dell'eroe come "catastrofe" della collettività*, in Lorenzo Fabiani, Simona Pollicino, Irene Zanot (a cura di), *Il mondo scardinato. Dispositivi poietici, dinamiche e rappresentazioni degli stati di eccezionalità*, Roma,

Tholomés ot tel duel quant la parole ot dite
Tous ses cheveus derront et depiece et degite,
Le paile c'ot vestu, qui fu fais a Melite,
A si *rout* et *fendu* ne vaut une carpite. (IV, 16, vv. 300-303)

Cil [Clin] entent la parole *si baissa le menton,*
L'eaue qui ist des ieus li cort a grant foison,
Si que les geules mollent de l'ermin peliçon. (IV, 18, vv. 341-343)

Cil [Emenidus] entent la parole, a poi *d'ire n'esrage;*
Ses dras a descirés et ses cheveus esrache.
Lors veïssiés *plorer* el palais le barnage,
Tels set cens le regretent qui sont de haut parage. (IV, 19, vv. 369-372)

Fra i Pari c'è chi compie il gesto – tipico – di strapparsi i capelli, chi si fa a pezzi gli abiti e li getta ai propri piedi; in altri casi il lutto si manifesta con atteggiamenti più raccolti: si reclina la testa, portando il mento sul petto e ci si abbandona al pianto tanto che le lacrime bagnano le vesti. Proprio le vesti, intrise di pianto o fatte a pezzi dalla furia del lamentante, sono un elemento su cui il narratore si sofferma in diverse occasioni, ricordandone la fattura preziosa, che non impedisce di farne senza alcun riguardo l'oggetto di una rabbia che si canalizza verso elementi esteriori e simbolici: ridurre in brandelli i panni preziosi è il segno di una disperazione che porta, come si vedrà a breve, a rasentare la follia.

I Pari, senza la guida di Alessandro, sono incapaci di decidere la direzione da prendere; sono finite le guerre che li hanno condotti a un continuo superamento del limite: assieme ad Alessandro, muore la liberalità che ha caratterizzato il suo regno[22].

La mort le roi de Gresce fist les barons plorer,
Par toute Babilone en fait les cris lever.
Or dist li uns a l'autre: «*Quel part porrons aller?*
Remeses sont les guerres, li grant don a doner». (IV, 34, vv. 605-608)

Le Virtù cedono il passo ai Vizi; il Bene viene sconfitto dal Male; la Prodezza viene scalzata dalla Malvagità e l'Avarizia occupa la sede che un tempo era tenuta dalla Generosità.

Roma Tre Press, 2024, pp. 105-117.

[22] Corrado Bologna, *La generosità cavalleresca di Alessandro*, «L'immagine riflessa», XII, 1989, pp. 367-404.

[Clin:] «Mais or puis je bien dire que *Barnages define,*
Tous Biens va remanant et li Maus enracine;
Prouece est refroidie et Malvaistés chemine.
[…]
Avarise et *Largece* courent par aatine
Et muevent d'un eslais, mais li siecles destine
Que *Largece est vaincue*, nis mes cuers le devine;
C'est drois, puis que cil muert qui *tout le siecle acline*». (IV, 35, vv. 656-658; 664-667)

[Aridés] «Esgaree compaigne, quel dolor vos deporte?
Que porrons devenir qant *Proëce est hui morte?*
Cortoisie et Largesce, serree est vostre porte;
Ja mais ne sera hom qui la clef en destorte.
Or poons nos bien dire que *Largetés avorte*,
Ne puet mais remanoir que Doners ne resorte». (IV, 46, vv. 861-866)

[Perdicas] «Ahi! toute Franchise, com hui estes perie,
Malvaistiés esveilliee et Proëce endormie!
Li Biens va descroissant et li Maus molteplie.
Or ne pris mais le siecle une pume porrie,
Hui cest jor est perdue toute Chevalerie». (IV, 53, vv. 1185-1189)

I lamenti dei Pari ruotano attorno a temi e parole-chiave comuni, i loro gesti si riflettono l'uno nell'altro: si assiste quasi a una gara nell'esibizione del dolore, messa in scena attraverso una continua variazione sui medesimi modelli comportamentali. Nel passaggio da voce a voce, nella serie di sequenze similari[23] ogni manifestazione esteriore si lega a un compianto verbale, nel quale si pone a tema il senso di smarrimento di fronte alla fine di una società ideale.

Quando Alessandro muore i dodici Pari si strappano le barbe e i capelli e in molti svengono nella sala di marmo.

Li douze per desrompent lor barbes et lor crine;
Plus de mil s'en pasmerent en la sale marbrine. (IV, 35, vv. 641-643)

[23] La formularità di questi temi e di questi motivi è stata additata e studiata ormai molti anni fa da Paul Zumthor, *Étude typologique des 'planctus' contenus dans la 'Chanson de Roland'*, in *La technique littéraire des chansons de geste*. Actes du colloque de Liège (septembre 1957), Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 219-235; si veda anche Id., *Les planctus épiques*, «Romania», 84, 333, 1963, pp. 61-69.

Anche lo svenire, evidentemente, è una figura narrativa del lutto di grande rilievo (nella *Chanson de Roland* centomila Franchi svengono di fronte al dolore di Carlo Magno della morte di Orlando)[24]. Un dolore così straordinario non può essere contenuto dalle mura del palazzo regale e si riversa sull'intera città, trasferendosi a tutti coloro che hanno beneficiato del modello di regalità incarnato da Alessandro: in questo quadro partecipano al lutto, sebbene da posizione defilata, anche le dame della corte e Rossane, la moglie di Alessandro (IV, 34, vv. 610-620).

È interessante osservare come il tema della follia si faccia strada minaccioso nel racconto. Della situazione di pericolo in cui sprofonda l'intera civiltà, messa a repentaglio nei suoi valori fondativi dalla morte del re, si fa simbolo il lamento di uno dei Pari, Clin, il quale afferma di voler scappare "fuori del mondo"[25], cercando rifugio dalla crisi (oppure trovando lo spazio più adatto alla rappresentazione rituale della stessa) nel folto di un bosco o di una foresta, degradato allo stato di una bestia che sopravvive mangiando erbe e radici, rifuggendo la compagnia umana[26].

24 Cesare Segre (a c. di), *La 'Chanson de Roland'*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, v. 2932: «Cent milie Francs s'en pasment cuntre tere». La scena è commentata in De Martino, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 45. Le figure dello svenimento sono oggetto di una preziosa messa a punto da parte di Arianna Punzi, *Svenire per troppa emozione*, «Critica del testo», VIII/1, 200, pp. 147-181.

25 Si impiega l'espressione alludendo al titolo di una bella raccolta di saggi di Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

26 Ghidoni, *Piangere la memoria*, cit., p. 563, n. 92 osserva – nel commentare la Lauda 5 del *Laudario Urbinate* – che «la ferinità del(la) lamentante (che abbandona la civiltà per ritirarsi nella natura) è un motivo ricorrente nella rappresentazione delle espressioni parossistiche di cordoglio» e cita come esempio proprio i versi 671-673 del lamento di Clin sul corpo di Alessandro. La rappresentazione della follia come fuga/esclusione dalla civiltà è tipica dei testi medievali e trova nel modello di Yvain la sua incarnazione più emblematica; all'argomento sono stati dedicati numerosissimi studi: ci si limita qui a segnalare Philippe Ménard, *Le fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XIIe et au XIIIe siècle*, «Romania», 98, 392, 1977, pp. 433-459; Cesare Segre, *Quattro tipi di follia medievale* (1989), in *Fuori del mondo*, cit., pp. 89-102; Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Age*, Paris, Puf, 1992; Simonetta Bianchini, *Raccontare la follia nel Medioevo*, in Ead. (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie nel Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto Libri, 2005, pp. 127-178.

[Clin]: «Certes, or m'en irai
en bos ou en gaudine;
ilueques me vivrai d'erbes et de racine,
n'i avrai compaignie fors de la salvechine». (IV, 35, vv. 671-674)

Questo cavaliere che rischia di perdere il senno, minaccia di abbandonare la vita di corte e i segni esteriori del suo *status* si apparenta al modello dei tanti eroi divenuti folli come Ivano, Tristano, giù giù fino all'Orlando ariostesco: ma, al contrario di questi, non è per amore che Clin teme di diventare folle; il legame, che ha anch'esso qualche tratto sottilmente erotico, è qui con il sovrano, e l'elemento scatenante del furore è la morte di quest'ultimo. La perdita del senno corrisponde all'esplosione, sempre meno controllata, di una violenza che i lamentanti rivolgono contro sé stessi. Tale violenza – alla cui attenuazione sono per l'appunto funzionali gli atti stereotipati e culturalmente acquisiti di cui si è detto (il tirarsi la barba, lo strapparsi i capelli, il battersi il petto) – si esprime nella quarta *branche* in forme anche più viscerali e perturbanti[27]. Lo stesso Clin, ad esempio, si colpisce il volto e il sangue che ne sgorga gli bagna copiosamente il petto.

A cest mot chiet pasmés sor une coute hermine;
Au redrecier s'escrie en haut comme buisine,
De son mantel desront toute la sebeline,
A deus poins ses cheveus et sa face esgratine,
Si que li sans vermaus li chiet sor la poitrine. (IV, 35, vv. 680-684)

Gli atti di autolesionismo compiuti dai Pari descrivono una dismisura nell'esperienza del dolore che porta quasi all'annichilimento: alcuni minacciano il suicidio[28], c'è chi vorrebbe rivolgere verso sé stesso la propria lancia, chi, se solo trovasse qualche arma con cui farlo, vorrebbe trapassarsi il cuore. Alcuni si colpiscono al volto con violenza tale da riempirsi bocca di sangue vermiglio; altri giungono a stramazzare al suolo come bestie

[27] Si tratta di ciò che De Martino, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 194 ha definito un «impulso dell'annientamento», che viene «riplasmat[o] in un "come se" allusivo, che attenua nella destorificazione del simbolo il gesto gravemente dannoso o addirittura suicida».

[28] Su questo punto specifico si veda Léglu, *Le deuil des douse pairs*, cit., p. 411.

stordite sotto i colpi della loro stessa furia. Queste immagini contribuiscono alla costruzione di un *pathos* inquietante: c'è chi urta il capo alle colonne del palazzo; chi colpisce con la testa i muri, ferendosi il volto in più parti e facendo scorrere il sangue copioso come l'acqua di un fiume[29].

[Aridés] Ne se puet detenir que ses deus mains ne torde,
Et desront ses cheveus et ses dras que il porte. (IV, 46, vv. 858-859)

[Festion] Ja se ferist au cuer se il eüst de qoi. (IV, 25, vv. 462)

[Licanor:] «Or vauroie sentir de mon espié la meure». (IV, 40, v. 787)

[Perdicas] A icest mot se done du poing joste l'oïe,
Si que du sanc vermeil li est la bouche emplie.
Sor le cors chiet pasmés comme beste estordie,
Mais Tholomés l'en drece, qui souef le chastie. (IV, 53, vv. 1198-1201)

[Licanor] A icest mot se hurte a une pierre bise,
Si que le cuir du front en trois lieus li encise;
S'il fust trois fois baigniés en l'eaue de Tamise,
Ne fust il plus molliés qu'il iert sous sa chemise
Du sanc qui de lui ist vermaus comme cerise. (IV, 57, vv. 1323-1327)

[Filote] As ongles de ses mains depiece son visage. (IV, 58, v. 1362)

L'ombra del caos e di una "apocalisse culturale" minaccia il mondo[30].

[29] Nei passi individuati si trovano rappresentazioni affini a quelle che Segre, *Quattro tipi*, cit., pp. 96-97, definisce «di genere realistico […] basat[e] su osservazioni dirette della pazzia», ricorrendo a un esempio tratto dalla *Vie de Saint Nicolas* di Wace. Qui un indemoniato «plein de mal esperit» compie gesti assimilabili a quelli compiuti dai Pari; si vedano in particolare i seguenti versi: «[…] par tout la ou il poeit / Hurtout sun chef et debateit. / Taunt aveit sun chef demené, / Taunt debatu, taunt dehurté / Que toute la char ert blemie / Et toute quassee et purrie. / Li verm ki de la char nasseient / De toutes pars aval chaeient».

[30] Il riferimento è a Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019. Si veda anche Ghidoni, *Piangere la memoria*, cit., p. 74: «La catastrofe che investe il mondo rovescia l'ordine che era garantito e, in chiave mitica, fondato dal defunto. […] Nella catastrofe umana possiamo riconoscere diversi livelli, dipendenti dalla funzione attribuita dal lamento al morto e dalle relazioni tra questo e i lamentanti: […] se si tratta di un eroe guerriero o di un sovrano, la comunità è priva di difesa, l'espansione territoriale cessa e al contrario si prevede l'invasione barbarica, le istituzioni e la civiltà crollano, la società si sfalda».

[Clin:] «Que fera or cis pueples? Tous ira a bandon.
Or departiront sempres li douze compaignon».
De dolor s'est pasmés et taint comme charbon,
En plorant le regrete qant vint de pasmison
«Alixandre, Alixandre, biau sire, que ferom?
Ahi! riche compaigne, com or departirom!» (IV, 37, vv. 712-717)

«Biau sire, hui las tes homes en paine et en tristor,
Et aussi esgarés *come beste sans pastor*». (IV, 52, vv. 1129-1130)

«Puis que vos estes mors *ne savon ou torner*». (IV, 60, v. 1419)

Il popolo resta senza guida, come un gregge senza pastore (e in questa immagine si evidenzia, ancora una volta, la caratterizzazione sacrale della figura di Alessandro e la sovrapposizione di questa a quella di Cristo); i Pari si separeranno, mentre il mondo ideale che il sovrano aveva costruito e tenuto unito andrà in frammenti. Alessandro/Cristo muore, Dio è immobile – quasi dormiente – mentre il Diavolo dà l'assalto al Cielo con i suoi angeli ribelli.

[Clin] «Dieus, tu es endormis, et diables revele
Et por monter au ciel ses angles atropele,
Qant li bons rois est mors qui tout le mont chadele». (IV, 38, vv. 755-757)

Il dolore è così acuto che neppure i più vili possono dirsene esclusi: con trovata iperbolica, Alexandre de Bernay afferma che, se fossero stati vivi, Erode, Pilato e persino l'Anticristo avrebbero pianto la morte del re.

Per la mort Alixandre plorent nis li felon. (IV, 37, v. 720)

S'ilueques fust Herodes, Pilate et Antecris,
Si plorast il de duel ains qu'il s'en fust partis.
Et por ce que li dels les a si affeblis
Fu mendre un peu la noise et abaissiés li cris. (IV, 51, 1014-1017)

Il motivo apocalittico prende quota anche attraverso un altro *topos*, quello dei terribili fenomeni naturali che accompagnano la fine dell'eroe: attraverso la rappresentazione dei cataclismi che seguono la morte di Alessandro – in tutto simili a quelli che prefigurano la scomparsa di Orlando nella *geste* di Turoldo – si

compie l'assimilazione fra il conquistatore macedone e Cristo morente sul Golgota[31].

Oscurcis fu li jors, li solaus fu maris
Por la mort du baron dont il estoit partis;
Des la mer de Sydoine jusq'as pors d'Alentis
N'ot dongon ne murel qui ne fust escroissis;
Par trestoute la terre dont il estoit saisis
Tramblerent les cités desi qu'en la raïs;
Trestous li firmamens par estoit si noircis
Que li uns hom de l'autre ne pot estre choisis,
Et por ce que li cieus estoit si oscurcis
Ardoient en la sale mil cierge couleïs. (IV, 51, vv. 1000-1009)

Nel disastro che rischia di scardinare il mondo, tuttavia, occorre trovare un argine per restituire senso all'esistenza e alla narrazione: la crisi deve essere ricomposta e lasciar emergere elementi in grado di attenuare lo smarrimento di fronte al crollo di un paradigma. Si vorrebbero dunque additare, in conclusione, alcuni elementi da cui emerge il carattere (anche) "generativo" della catastrofe rappresentata nell'ultima *branche* del *RdA*. Alla costruzione di un nuovo ordine contribuiscono, ad esempio, le disposizioni che Alessandro morente lascia ai suoi generali a garanzia della pace sui domìni fra mille difficoltà conquistati[32].

31 Eventi straordinari accompagnano la morte di Alessandro già nel romanzo greco dello pseudo-Callistene; cfr. Centanni (a cura di), *Il Romanzo di Alessandro*, cit., p. 165 (lib. III, cap. 33): «Come Alessandro ebbe finito di parlare, ecco nell'aria una nube e apparve una grande stella, che calò rapida giù nel cielo, verso il mare: e un'aquila volò assieme alla stella, e la statua di Babilonia, la statua che dicono di Zeus, si mosse. La stella poi si rialzò nel cielo e l'aquila sempre l'accompagnava; l'astro infine scomparve dal cielo, e subito Alessandro si addormentò nel sonno eterno» (nel passo si allude all'apoteosi di Alessandro, spesso collegata al celebre episodio del suo volo sul cocchio trainato dai grifoni, per cui è d'obbligo almeno il rinvio a Chiara Settis-Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, icononografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto Storico per il Medioevo Italiano, 1973). Per i punti di tangenza fra il racconto evangelico della morte di Cristo e la morte di Orlando nella *Chanson de Roland* si rinvia al classico Cesare Segre, *La tradizione della* Chanson de Roland, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974 (soprattutto pp. 3-13; 80-93).

32 Sul testamento di Alessandro si veda Albert Brian Bosworth, *Ptolemy and the Will of Alexander*, in Bosworth, Baynham (ed. by), *Alexander the Great in Fact and Fiction*, cit., pp. 207-241.

«Barons», dist Alixandres, «tous jors vos ai pramise
Honor et grant richece se Babilone iert prise.
Nos avons, merci Dieu, mainte terre conquise
Dont la gens est vaincue, confondue et malmise;
De ciaus qui deffendirent i ot fait grant justise.
Je vaudrai de vos douze faire rois par devise,
Si que chascuns avra la sieue terre assise;
S'en sera, Se Dieu plaist, m'ame en Paradis mise,
Q'avrai fais douze rois en la terre q'ai prise». (IV, 14, vv. 259-267)

Le ultime volontà del sovrano intendono limitare, per quanto possibile, le spinte verso il caos delle quali la creatura mostruosa di cui si è detto all'inizio è profezia incarnata. Alessandro, concedendo a ciascuno dei Pari il comando su una parte del proprio impero, fa giurare ai suoi luogotenenti di mantenere l'ordine che egli stesso lascia in eredità morendo. In questo senso, proprio nelle lasse in cui Alessandro passa in rassegna ordinatamente e per l'ultima volta i suoi generali, si coglie la proiezione della narrazione verso un "dopo", verso il futuro che attende la collettività dopo l'attraversamento della crisi. L'armonia che Alessandro cerca in qualche modo di proteggere con il suo operato, tuttavia, rischia subito di infrangersi contro la conflittualità che attraversa i rapporti fra i Pari.

Li baron s'en tornerent, ne s'aseürent mie,
Por ce que *li uns d'aus a l'autre contralie*,
Car porter en voloient le roi en Romenie;
Li uns le contredit et li autres l'otrie.
Por la noise abaissier Antiocus les guie.
Droit au temple Jovis, si com l'estoire crie,
Ont fait un de lor sors par molt grant maiestrie. (IV, 61, vv. 1431-1437)

Nel giorno stesso della morte del re, i suoi successori non riescono neppure ad accordarsi sul luogo della sua sepoltura: alcuni vogliono portarlo in Grecia, altri tenerlo a Babilonia. Sarà il sacerdote del tempio chiamato a dirimere la diatriba a indicare in Alessandria il luogo in cui dovrà sorgere la tomba del condottiero: il corteo funebre di Alessandro può allora svolgersi e i suoi generali porteranno la sua salma a spalla, come segno di una ristabilita concordia che è il primo degli omaggi che il loro signore riceverà, in morte, da loro.

[Tholomés] «*Nous meïsme a nos cols, certes, le porterons*
Si li ferons honor de tant com nos porrons,
Que ja mais en nos vies si bon segnor n'avrons.
Il nous a molt amés et donés les grans dons,
Si en soit ore ci li premiers guerredons». (IV, 62, vv. 1463-1467)

Un altro elemento che contribuisce a riorientare verso valori positivi il lutto per la morte del sovrano ha a che fare con la sopravvivenza e perpetuazione, sul piano dell'azione concreta, cioè sul piano della realtà e non più su quello della finzione del racconto, dei valori incarnati da Alessandro. Non a caso, Alexandre de Bernay riallaccia le ultime lasse del suo *roman* alle prime, nelle quali identificava i destinatari ideali dell'opera e indicava come obiettivo di quest'ultima favorire l'applicazione nei fatti, da parte del pubblico, dei valori ricevuti attraverso la storia narrata. Alessandro, anche l'Alessandro letterario, non può evitare la morte: ma continuerà a vivere e regnare fintanto che il suo mondo valoriale troverà un pubblico capace di condividerlo e farsene interprete.

Segnor, ceste raison devroient cil oïr
Qui sont de haut parage et ont terre a baillir.
Li gentieus hom malvais, cil fait molt a haïr,
Qui veut avoir service et dont nel set merir.
Princes qui terre tient a envis doit mentir,
Mais *Proèce et Largesce font bien terre tenir*. (IV, 72, vv. 1630-1634)

Li gentil chevalier et li clerc sage et bon,
Les dames, les puceles, qui ont clere façon,
Qui sevent de service rendre le guerredon,
Cil doivent d'Alixandre escouter la chançon. (IV, 73, vv. 1652-1655)

Un ultimo elemento "generativo" della catastrofe rappresentata nella quarta *branche* del *RdA* si pone, in senso stretto, al di fuori dell'opera stessa e ha a che fare con la necessaria risoluzione di una linea narrativa lasciata aperta da Alexandre de Bernay: nel *roman*, infatti, gli assassini di Alessandro sfuggono alla cattura e si danno alla fuga per mare. Lo stesso sovrano se ne duole in più di un'occasione sul letto di morte.

«Ha! Dieus omnipotent,
Je ne verrai le jor qu'en soit pris vengement». (IV, 15, vv. 276-277)

«Segnor, franc chevalier, qui tant m'avés amé,
A grant duel serons hui en cest jor dessevré.
Ce m'ont fait li dui serf qui m'ont enpoisoné;
Querés les et si soient devant moi amené,
Si seront li cors ars et la porre venté.
Se vengiés m'en estoie molt me venroit a gré».
Et cil li respondirent par grant humilité:
«Sire, quis les avons, mais ne sont pas trové».
Qant li rois entendi que il sont eschapé,
Ne lor pot mot respondre, tant ot le cuer iré. (IV, 33, vv. 586-595)

La mancata punizione dei traditori rappresenta un fallimento che potrebbe oscurare il senso stesso della storia: il desiderio di vendetta che si instilla nel pubblico e che resta in un primo momento disatteso diventerà allora strumento per espandere la materia narrativa, il motore per l'azione di nuovi testi dedicati proprio a raccontare il castigo dei traditori. Fra questi, il più noto è forse la cosiddetta *Vengeance Alexandre* di Jean Nevelon (ca. 1180)[33], il cui protagonista è un immaginario figlio di Alessandro – di nome Alior – la cui missione è appunto fare giustizia della morte del genitore: un Amleto *ante litteram* che con la sua vendetta ha il compito di "rimettere in sesto" il suo mondo narrativo.

[33] Jehan le Nevelon, *La Venjance Alixandre*, ed. by Edward Billings Ham, Princeton, Princeton University Press, 1931. Accanto alla *Vengeance* – tràdita da sette manoscritti – va ricordato anche *Le Vengement Alexandre* di Gui de Cambrai, redatto all'incirca nello stesso periodo e tràdito anch'esso da sette testimoni. Per quest'ultimo testo si veda Gui de Cambrai, *Le vengement Alixandre*, ed. by Bateman Edwards, Princeton, Princeton University Press, 1928. Si veda anche Edward C. Armstrong, *The authorship of the* Vengement Alixandre *and of the* Venjance Alixandre, Princeton, Princeton University Press, 1926. Accanto ai due testi appena ricordati vi sono anche altre due continuazioni in cui si dà conto della vendetta compiuta sugli assassini di Alessandro, ciascuna trasmessa da un solo manoscritto. In ben dieci testimoni del *RdA* (quelli siglati B, D, F, G, H, I, J, K, L, O), il romanzo di Alexandre de Bernay è seguito da un testo di "vendetta". Paradisi, *La lunga durata*, cit., p. 43 osserva che «in alcuni codici il poema più una continuazione diventano un macro-testo sentito nella sua interezza come "Roman d'Alexandre"». Per approfondimenti su queste opere si rinvia a Maud Pérez-Simon, *Le Roman d'Alexandre en vers à l'épreuve de la compilation*, in Céline Bohnert, Françoise Gevrey (éd. par), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXIe siècle*, Reims, Épure, 2014, pp. 45-68 e a David John Athole Ross, *Illustrated Medieval Alexander-Books in French Verse*, ed. by Maud Pérez-Simon, Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 167-175.

Sotera Fornaro*

Vedere e pre-vedere la catastrofe: il paradigma Cassandra

1. *Un grido nella notte*

Quando la figura di Cassandra si affaccia nella storia della letteratura occidentale non è ancora una profetessa, ma di sicuro una donna irregolare. La troviamo all'alba sulle mura di Troia (*Iliade*, XXIV, 699-706): sta da sola, una solitudine non consentita alle donne e alle vergini nella mentalità greca arcaica rispecchiata nella poesia di Omero. Probabilmente ha trascorso lì la notte, in preda ad ansia oppure a presentimenti. Guarda verso la pianura, che vista dall'alto costituisce una specie di palcoscenico per la guerra, il luogo dove si svolgono le battaglie che Achei e Troiani stanno combattendo da lunghissimo tempo. La sua città, Troia, è presa d'assedio da dieci anni: la sua grande ricchezza, il valore dei suoi soldati e soprattutto il volere degli dèi fanno sì che la città ancora non sia caduta. Ma si sa che Troia cadrà, che il suo impero finirà, che la città verrà distrutta. La città di Troia è la prima metafora letteraria per la catastrofe inevitabile.

Cassandra, all'alba, sta sulle mura e aspetta, da tutta la notte. Sulla piana compare l'ombra di un carro, condotto dal padre Priamo e dal suo scudiero. Cassandra sale sul punto più alto dell'acropoli, dove c'è il santuario di Apollo: da lassù può vedere all'interno del carro e lì steso il cadavere del fratello Ettore che è stato ucciso da Achille. Allora Cassandra grida, un grido lungo, potente: chiama a raccolta tutti i Troiani e tutte le Troiane, perché vengano ad onorare quel corpo, così come un tempo

* Università della Campania Vanvitelli.

si affollavano verso di lui quando ritornava, stanco ma vivo, dalla battaglia.

Cassandra grida da sola, sulle mura della città, nel silenzio: tutti stanno dormendo, in una città assediata dalla paura della guerra. Cassandra è l'unica figura femminile nell'*Iliade* che esprime liberamente il suo istintivo dolore, gridando a tutti e senza essere chiusa in casa. Non è un compianto, quello di Cassandra: il compianto funebre per il fratello inizierà dopo, tra le mura del palazzo reale. Il suo grido è l'espressione del dolore e anche un monito verso tutti i Troiani: Ettore è morto, la guerra ormai volge al termine, la città è perduta – e Cassandra lo sa, o meglio ne ha la premonizione.

Cassandra non è come le altre donne, non solo perché non sembra adeguarsi alle norme e alle regole che valgono per le altre, ma perché è la più eccellente delle altre: il suo nome porta in sé sconfitta e resistenza insieme, 'colei che si distingue tra gli uomini' oppure – per un'altra etimologia – 'colei che respinge l'uomo'. Due significati possibili antitetici e ossimorici anch'essi. Omero ci dice ancora che era la più bella delle figlie del re, di Priamo, ma anche quella che – nonostante la sua bellezza – non era andata ancora in sposa (*Iliade*, XIII, v. 365). Il guerriero che l'aveva chiesta in moglie, un giovane arrogante e inesperto, aveva promesso a Priamo, in cambio della ragazza, che avrebbe addirittura cacciato i Greci da Troia: muore invece al suo primo incontro in battaglia, deriso dal nemico per la sua presunzione. Non riceve né la gloria sul campo e nemmeno la moglie (*Iliade*, XIII, vv. 361-382).

Cassandra non è destinata a sposarsi, e la sua bellezza, come per altre donne, sembra piuttosto una maledizione: Omero non racconta la fine della guerra, ma tutti sapevano, da racconti scritti e dalle immagini dipinte, che Cassandra il giorno fatale del sacco di Troia era stata stuprata da uno dei due Aiace addirittura sull'altare di Atena. La sua bellezza valeva come una calamita di sventura, e non solo la bellezza, ma ogni sua azione sembra anticipare la catastrofe. Cassandra infatti già nell'*Iliade* svolge il ruolo di sentinella della città, di chi dà un segnale d'allarme.

Il futuro è pieno di sventure, ne sono consapevoli tutti i personaggi dell'*Iliade*. Ettore sa che morirà, così come il suo rivale, Achille, nonostante quest'ultimo abbia un'origine semi-divina. I Greci sanno che conquisteranno Troia – e i Troiani, da parte loro, sono rassegnati a perdere la loro città. All'inizio della letteratura occidentale, la poesia si nutre di presentimenti tragici, della tensione emotiva verso la fine, della coscienza e del desiderio di morte. Cassandra non prevede che Troia sarà presa, lo sa già, come tutti: la fine della città è stata già decisa dagli dèi e anche da quelle forze che sono sopra gli dèi, che noi chiamiamo caso o destino. Cassandra cerca invece di avvisare i cittadini del pericolo imminente, dispone di un'intelligenza pratica, la stessa di altre donne e uomini, di Penelope, ad esempio, o di Odisseo. Non votata all'amore, alla famiglia, al generare figli, Cassandra sin dall'inizio appare dedita alla difesa dei cittadini, alla custodia delle mura che sono l'ostacolo principale alla rovina, alla distruzione. Nonostante questa sua capacità di prevedere e la sua funzione di custode della città, Cassandra, nel racconto mitologico, muore in maniera infelice e pietosa: Agamennone la trascina come schiava a casa sua, in Grecia, dove Clitemnestra lo sta aspettando per vendicarsi, perché il marito ha sacrificato la loro figlia Ifigenia. Cassandra muore uccisa da una donna, lei, vittima della violenza degli uomini, tra cui Agamennone. Cassandra viene uccisa da un'altra donna che in lei rivede le molte amanti del marito, che su di lei sfoga una violenza inutile e insensata, una violenza folle.

Cassandra dunque, sin da quando appare nella tradizione letteraria, è un essere ambiguo: possiede l'arma più potente e pericolosa delle donne, dal punto di vista maschile, ossia la bellezza; ma anche l'intelligenza, una intelligenza esagerata rispetto a quanto si considera possa essere intelligente una donna. Possiede cioè una capacità di vedere, prevedere e capire che si serve di segni esteriori ma anche di segnali inconsci, che vengono dal profondo, sedimentati in quel che noi chiamiamo 'mente': ferite invisibili, traumi rimossi, individuali e collettivi. E perciò di Cassandra si dubita, si ha paura: perché lei fa venire fuori quello che sente come la schiuma di un vortice. Cassandra, ha scritto Anne Carson, è la superficie di vetro che non restituisce l'immagine di

quel che ha di fronte[1]. È una vittima e contemporaneamente un pericolo.

Eschilo, nella tragedia intitolata *Agamennone*, ne fa un esempio memorabile della visione che si esprime in una corporeità abnorme, nel frantumarsi del linguaggio, in quei sintomi che attribuiamo alla follia, lì dove per noi folle è qualunque comportamento che ci inquieta per la sua deviazione dalla norma ma che non sappiamo spiegare. In questo passo di Eschilo, il 'commo' di Cassandra (*Agamennone*, vv. 1072-1330), il ricordo mitico si trasforma in un''estetica del terrore': Cassandra vede il passato, i nipoti di Atreo assassinati, che tengono tra le mani le proprie viscere: «guardate questi giovinetti che stanno presso la casa, simili a immagini di sogni; figli come uccisi dai loro stessi cari, con le mani ripiene di carni, cibo fatto di loro stessi; e tengono in mano, lo si vede bene, le viscere con gli intestini, lacrimevole carico, di cui il padre si è cibato» (*Agamennone*, vv. 1217-1224, trad. E. Medda). Un'immagine il cui effetto estetico-immaginativo ha affascinato tutti i drammaturghi successivi, da Seneca fino a Shakespeare, ovvero la cui valenza estetica è divenuta tanto più autonoma quanto più si allentava il riferimento mitologico[2].

Cassandra vede dunque la catastrofe, prevede gli omicidi futuri perché ha consapevolezza di quelli antichi, vede il tramonto definitivo di tutta una stirpe e di un regno: ma riesce a rendere la sventura singolare di una famiglia e di una casa emblematica di tutto il genere umano. In questo, Cassandra può considerarsi in certo senso la quintessenza della tragedia. La tragedia come genere letterario, sin dalle origini greche, consiste in un lento avvicinarsi alla catastrofe, che è annunciata da una serie spesso innumerevole di segnali che amplificano l'orizzonte d'attesa degli spettatori: chiunque può pre-vedere e vedere l'orrore, può colmare la distanza che c'è tra il racconto mitologico e il presente, è in grado di anticipare ogni forma di catastrofe e di violento

[1] «A glass that does not give back the image placed before it»: Anne Carson, *An Oresteia*, New York, Faber and Faber, 2009, p. 4.

[2] Karl Heinz Bohrer, *Zur ästhetischen Funktion von Gewalt-Darstellung in der griechischen Tragödie*, in Bernd Seidensticker, Martin Vöhler (hrsg. von), *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin/New York, de Gruyter, 2006, p. 174.

sovvertimento. Eppure, le catastrofi continuano a ripetersi, sempre uguali, e le 'Cassandre' che lanciano i loro avvertimenti sono ignorate, non credute oppure sacrificate.

Nell'*Agamennone* di Eschilo, Cassandra dà voce, nelle sue urla che suonano dissonanti e straniere, che il coro non capisce ma da cui è attratto perché ne avverte il contenuto di verità, a quel che pensano e vedono tutte le vittime: dà voce a un popolo sterminato, ad una terra distrutta dalle fiamme. Dà voce alla storia di quel popolo, la storia di una donna che rappresenta la storia di tutte le donne durante e dopo la guerra; dà voce alle paure dei vinti, ai loro lamenti di terrore, alla loro angoscia ma anche alla loro rabbia. Cassandra racconta di sé stessa, dei dolori della propria città completamente distrutta, di un mondo crollato in frantumi, di cui lei incorpora la distruzione e la fine: la sua profezia si basa sull'esperienza, non su una voce divina. Cassandra sa che i carnefici sono destinati a diventare vittime, che tutto si rivolge periodicamente nel suo contrario, che l'essere umano non è che ombra, sogno, un segno inciso sulla sabbia che subito si cancella. Questa è la voce profetica di Cassandra, già in Eschilo, profezia causata dalla conoscenza di dolori antichi, che diventano visioni per il loro orrore, e dai segni del dolore incisi nel suo corpo.

Nelle *Troiane* di Euripide (vv. 308-341), Cassandra agita una fiaccola rituale con la quale la figlia di Priamo, che sta per essere deportata in Grecia dopo la distruzione di Troia, simula il suo sposalizio con Agamennone, fiaccola che richiama anche le celebrazioni dionisiache e si accompagna all'eccitazione fuori misura e fuori regola delle Menadi, le donne che accompagnano il dio Dioniso. La fiaccola brandita da Cassandra nelle *Troiane* simboleggia l'obnubilamento della ragione e il rovesciamento paradossale del rito nuziale, durante il quale una fiaccola era portata dalla madre dello sposo. Nella tragedia di Euripide, infatti, Cassandra ironizza tragicamente sulla propria beatitudine di sposa, nel momento in cui sta per essere imbarcata come un oggetto, bottino di guerra di Agamennone. Agitando la fiaccola e invocando la divinità dei matrimoni, Imeneo, Cassandra, davanti ai gemiti della madre che piange il padre morto e la patria perduta, illumina le proprie terribili non volute nozze, fa luce,

cioè, sull'orrore. La fiaccola diviene così, da oggetto festivo tipico del rito matrimoniale, il simbolo dello stupro e della violenza del vincitore, il peso da portare per mostrare a tutti la vergogna della condizione di donna sconfitta e abusata, ma anche il coraggio della rivolta estrema, la scintilla di una speranza non del tutto sopita, quel che resta dell'incendio fatale di Troia. Nel libro di Igiaba Scego *Cassandra a Mogadiscio* (2023) la fiaccola di Cassandra non serve per il rito matrimoniale, ma è fiaccola che trasmette luce di generazione in generazione, una luce che rischiara il passato, per quanto buio nella memoria e scuro per la crudeltà, e illumina il presente e il futuro. «Come Cassandra anche noi la portiamo la fiaccola […]. Portarla è il nostro fardello»[3]. Il titolo *Cassandra a Mogadiscio* annuncia: una donna, coraggiosa, forte, sventurata come l'antica Cassandra porta la testimonianza e il ricordo di una città e di un tempo che non ci sono più, offuscati dal tempo e dal trauma della violenza indicibile, ma la cui presenza nella memoria, nella coscienza, nel corpo è viva, costante, indelebile. Troia come Mogadiscio e Mogadiscio come Troia.

Riscattata da secoli di silenzio, simbolo di tutte le donne offese, violentate e sottomesse della storia umana, la Cassandra di Scego rivela tutta la forza della sua conoscenza che altri credono follia: una forza che si propaga come il lucore della fiamma nel buio della storia, e che dà vita a una staffetta di conoscenza, amore, sorellanza tra le donne di una famiglia e di un popolo. All'epica dei maschi, all'epica della forza e dell'eroismo, all'epica di ascendenza omerica, si contrappone nel romanzo di Scego una nuova epica composta e raccontata da donne, tramandata da donne, epica come ricordo ma anche come messaggio di costruzione del futuro. La poetessa folle, invasata, di quest'epica, dotata di immensa conoscenza, è Cassandra, voce antica e nuovissima, voce di donna, voce di chi non è madre ma si assume il compito di legare tra loro le madri, la loro storia, la loro epoca, alle nipoti e a chi verrà. Il libro si chiude perciò con un ringra-

[3] Igiaba Scego, *Cassandra a Mogadiscio*, Milano, Bompiani, 2023, p. 241. Non è qui escluso un riferimento al fluviale romanzo di Marion Zimmer Bradley, *La torcia* 1987, che è una riscrittura del mito in chiave femminista.

ziamento a Cassandra: «E naturalmente ringrazio Cassandra, figlia di Ecuba e Priamo. – scrive Scego nelle ultime righe del suo libro. Che aveva ragione. Su tutto. Queste pagine sono anche per lei: perché la storia può toglierci la casa, ma non la voce; può accecare i nostri occhi, ma mai, mai la nostra memoria»[4].

2. *Non voler credere a Cassandra*

Perché allora Cassandra non è creduta? Sono molti i motivi, perché la Cassandra mitologica non è creduta – e quei motivi valgono ancor oggi per le molte voci di Cassandra che si aggirano nel nostro mondo, perché il fantasma di Cassandra in mille rifrazioni compare proprio nelle epoche di crisi e nelle epoche di guerra.

Cassandra, innanzitutto, è una straniera per l'immaginario greco. Su di lei si addensano tutti i pregiudizi e i timori che accompagnano gli stranieri, la cui saggezza non è presa come un arricchimento e come un confronto, ma come uno strumento d'inganno. Si ha paura di Cassandra come di tutti i diversi. Poi Cassandra è una figura femminile, dunque troppo incline, in una tradizione patriarcale, alle passioni, a privilegiare le emozioni rispetto all'apollinea razionalità maschile. Cassandra non possiede una ragione pratica, ma reagisce a quel che sente e si esprime soprattutto col corpo, quel corpo che provoca attrazione e diffidenza insieme. Eschilo inventa una motivazione maschilista alla sua sventura: Cassandra osò rifiutare il dio Apollo che la desiderava. Anzi, Cassandra si promise a lui e poi lo ingannò. E quindi il dio, che non ammette di essere rifiutato, la punì della sventura di non essere mai creduta, pur sapendo la verità (*Agamennone*, vv. 1203-1213). Una spiegazione maschilista perché non esiste pudore o vergogna che in una cultura patriarcale possa giustificare il rifiuto di un dio da parte di una donna. Tra l'altro, Cassandra non dice perché rifiuta il dio, e questa sembra un'affermazione di soggettività e di volontà inammissibile per le donne greche. Le donne, nell'Atene del V secolo, quando fu

[4] Scego, *Cassandra a Mogadiscio*, cit., p. 364.

messa in scena la tragedia di Eschilo, non potevano scegliere, non erano dotate di una loro capacità di ragionare e decidere, erano cittadine senza diritti e cittadine solo in quanto mogli. Le vergini appartenevano alla categoria delle donne dimezzate, né potevano scegliere di rimanere vergini.

Per tutto questo Cassandra non è creduta, ma anche perché il racconto mitologico dà voce a un'altra più importante inquietudine, che rende Cassandra un simbolo universale ed oggi particolarmente attuale. Cassandra conosce la verità, e chi la ascolta comprende che si tratta della verità e non di un'invenzione, e la verità significa che la catastrofe, che una catastrofe, si sta avvicinando. Anche il racconto mitologico lo suggerisce: i Troiani sanno che nel cavallo di legno si nasconde un pericolo, tanto che un'altra donna, Elena, esce dalle mura di Troia e comincia a girare intorno al gigantesco cavallo di legno, ad imitare le voci delle mogli dei Greci nascosti nella pancia del cavallo, perché questi vengano presi da nostalgia, desiderio, siano ingannati dal suono della voce amata e reagiscano, escano fuori dall'ordigno e rivelino l'inganno (*Odissea*, IV, 274-289). I Troiani sapevano del pericolo, avevano a disposizione tutti i segni per poter capire, comprendere, evitare l'imminenza della catastrofe.

In questa struttura narrativa, il racconto mitologico diventa paradigmatico di una situazione esistenziale ricorrente: noi sappiamo, ad esempio, che rifornire di armi un paese belligerante o stare a guardare i reiterati bombardamenti sulla striscia di Gaza e non far nulla, non può che portare male, non può che portare rovina e catastrofe. Ma proprio perché sappiamo che è così, non vogliamo credere. Noi sappiamo che l'antropocene è l'epoca della catastrofe climatica, che dati e segni ci indurrebbero a cambiare rotta, che l'attesa di eventi naturali tragici diventa così abituale da risultare ironica. Ma proprio perché sappiamo che è così, non vogliamo credere.

La mitologica Cassandra, perciò, non va intesa come colei che è stata condannata ad essere creduta per il capriccio di un dio: questa è la versione di Eschilo, un poeta che aveva anche lui paura della sapienza di Cassandra. Cassandra non era creduta perché non si voleva credere ad una verità evidente a chiunque sapesse leggerne i segni. Cassandra, scrive Wole Soyinka,

premio Nobel per la letteratura nel 1986, non seppe far altro che «ascoltare il linguaggio del cavallo silenzioso, le sue sospette emanazioni, le tempistiche di quello strano dono – e ascoltare il silenzio inquietante del campo di battaglia ormai deserto. Ascoltò questi segni, e li decifrò agevolmente»[5]. Tutti siamo in grado, se vogliamo, di ascoltare; e non c'è bisogno della vicinanza, perché possiamo vedere anche quel che accade lontanissimo da noi, ma per ascoltare altri esseri umani c'è bisogno di empatia. Tutti disponiamo di quel che Soyinka chiama «la sapienza di Cassandra» – perché sappiamo e conosciamo, se vogliamo. Eppure, dice ancora Soyinka, «la virtù dell'ascolto e la responsabilità di porre rimedio al male si sono dimostrate intermittenti, perfino ambigue»[6].

Chiunque può essere Cassandra, se si mette in ascolto, se presta la dovuta attenzione, ma a cosa? A quel che è deliberatamente nascosto, a quel che si deve cercare se si vuole capire, conoscere, comprendere, a quella "verità", qualunque cosa si intenda per verità, che deve spingerci ad agire, ad evitare che ad una catastrofe ne succeda un'altra, ad uno sterminio un altro, a un genocidio un altro. Cassandra, del resto, annuncia una catastrofe già annunciata, di cui non ha alcuna responsabilità. Se anche fosse stata creduta, Cassandra non aveva nessun potere di evitare la caduta della sua città, la perdita della guerra, lo sterminio del popolo. E tuttavia nel mito si assume almeno la responsabilità di denunciare, di mandare avvisi, di gridare, di fare tutto il possibile per evitare quel che è inevitabile, per non indulgere alla rassegnazione e soprattutto per non demandare ad altri o non demandare completamente ogni decisione ed accettare passivamente repressione di ogni dissenso.

"Fare la Cassandra" non significa prevedere la catastrofe e non essere creduti, ma affermare la libertà di esprimere la propria opinione, di far venire fuori il dissenso, di seguire una voce interiore anche se rabbiosa e anche se considerata folle: esporsi al ludibrio e al ridicolo, come si espone chi non sembra con-

[5] Wole Soyinka, *Il fantasma di Cassandra. Del potere e della libertà*, Milano, Jaca Book, 2020, pp. 11 e 13.

[6] *Ibidem*.

sapevole della propria debolezza e chi si espone in tutta la sua fragilità e vulnerabilità. "Fare la Cassandra" significa reagire all'indifferenza di chi si sente al sicuro, confondere i piani temporali e quelli dello spazio, diffondere l'allarme anche se con suoni inarticolati. "Fare la Cassandra" significa offrirsi al sacrificio, forse inutile, forse disperato o forse folle, perché la follia è consustanziale alla marginalità di Cassandra. Cassandra, alla fine, si auto-sacrifica, si avvia volontariamente alle morte, entra nella reggia di Agamennone dove sa bene che sarà scannata. Un sacrificio che ispira pietà, come quello inconsapevole dei bambini delle guerre di tutto il mondo. Un sacrificio che è un grido più alto di qualsiasi altro grido. Un sacrificio che è pericoloso, destabilizzante e può diventare aberrante: il sacrificio dei partigiani, dei resistenti, di chi indaga su ogni forma di impunità, di chi cade nelle maglie dei poteri forti del mondo. Il sacrificio di una donna, come nel romanzo *Cassandra* (1983) di Christa Wolf, che di fronte alla follia del mondo sull'orlo della guerra nucleare non può fare altro che ricordare come la violenza generi violenza[7].

Rievocando la febbre interventista della Prima Guerra mondiale, che tanti rabbrividenti punti di contatto ha con proclami odierni sull'importanza della difesa dell'Europa, Stefan Zweig (1881-1942) scriveva nel *Mondo di ieri. Ricordi di un europeo* nel 1937:

> Chi manifestava un dubbio era un ostacolo nei loro affari patriottici; chi metteva in guardia veniva chiamato pessimista e ci si prendeva gioco di lui; chi si batteva contro la guerra di cui essi non soffrivano i colpi era bollato come traditore. Erano da sempre la stessa gentaglia, pronta a dichiarare codardi i prudenti, deboli coloro che mostravano un poco d'umanità, per poi smarrirsi nel momento della catastrofe provocata dalla loro stessa leggerezza. Erano gli stessi che avevano schernito Cassandra a Troia, Geremia a Gerusalemme, e mai come in quelle ore terribilmente simili mi sembrava di comprendere la tragica grandezza di quelle figure[8].

[7] Vedi ora Daniela Padularosa, *Danza, Cassandra… Percorsi del mito in Christa Wolf*, Roma, Artemide, 2022.

[8] Stefan Zweig, *Lettera di una sconosciuta. Il mondo di ieri. Sovvertimento dei sensi. Tramonto di un cuore. Ventiquattr'ore nella vita di una donna*, Milano, Garzanti, 2015, p. 267.

Che ci importa di Cassandra? «Was geht uns Kassandra an?» – chiedeva immediatamente durante la Seconda guerra mondiale lo scrittore tedesco Hans Erich Nossack (1901-1977), che vide la sua casa e tutto il suo mondo bruciare durante il bombardamento di Dresda del febbraio 1943, e da quella catastrofe aveva cominciato una discesa agli inferi, psicologica e letteraria, per andare alle radici del male insito nell'uomo[9].

Il racconto di Nossack è narrato retrospettivamente da Telemaco e ha al centro la figura di Odisseo, alla quale Nossack ricorre in altre opere[10]. Il racconto fu scritto durante la guerra, nel 1942, ma pubblicato solo nel 1948[11], e in esso Telemaco rappresenta la nuova generazione che vuole sapere da Odisseo, esponente della generazione dei padri, che ha fatto la guerra, notizie di Cassandra e la risposta, nella domanda che apre il racconto, è fulminante: «Ma che ci importa di Cassandra?». Il "noi" si riferisce a tutti coloro che sono sopravvissuti o a coloro che, per loro fortuna, erano troppo giovani, non hanno vissuto l'orrore o lo hanno percepito poco, come ad esempio Pilade. Il nome Cassandra evoca i tanti che comunque sin dalla prima ora avevano cercato di mettere in guardia sul precipizio che si stava spalancando. Ma dopo i fatti, meglio non chiedere, non sapere, non cercare motivi reconditi, come più volte ripete Odisseo. Non vi sono, del resto, ragioni profonde perché i fatti accadano: accadono e basta. Non c'è da fare altro che accettare quel che avviene.

In tutto il racconto di Nossack aleggia la necessità del silenzio, quello che avvolse la società europea, in particolare quella tedesca, dopo il secondo conflitto mondiale, in anni che, furono

[9] Hans Enrich Nossack, *Nekyia. Resoconto di un sopravvissuto*, Roma, Artemide, 2021.

[10] In generale per la funzione del mito in Nossack vedi Andrew Williams, *Hans Erich Nossack und das Mythische. Werkuntersuchungen unter besonderer Berücksichtigung formalmythischer Kategorien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

[11] Hans Enrich Nossack, *Interview mit dem Tode*, Berlin, Krüger, 1948, pp. 65-96, ora in Id., *Die Erzählungen*, hrsg. von Christian Schmid, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. Vedi ora Nadia Centorbi, *La ricezione dell'*Agamennone *di Eschilo in Hans Erich Nossack*, «Classica Vox», 4, 2022, pp. 187-200; on-line all'indirizzo: <https://cab.unime.it/journals/index.php/ClassicaVox/article/view/4178/pdf> [ultima consultazione 12/11/2025].

di angoscioso tentativo di rimozione del trauma. Nell'allegoria di Nossack, resta l'incapacità dei padri di spiegare ai figli non solo il perché, ma anche il come della guerra; resta il trauma dei reduci, trauma che li rende inadatti alla vita, che impedisce loro il ritorno alla normalità degli affetti e trasmette sui figli una pesante eredità emotiva. La generazione dei padri ha voluto ignorare Cassandra, ossia le voci di dissenso con il regime, che – va aggiunto – erano deformate dalla paura, dall'angoscia, dal panico, proprio come nel caso delle voci della figlia di Priamo. I reduci tornano alla loro vita senza voler parlare, portando dentro l'orrore.

Che ci importa di Cassandra? – chiede Odisseo a Telemaco e vuole chiedere, provocatoriamente: perché dobbiamo ricordare, perché dobbiamo chiederci cosa è davvero accaduto alle vittime, perché dobbiamo riportare le loro storie alla luce dal buio dell'oblio, a che serve ai sopravvissuti di una catastrofe? Ci importa, invece, perché se maledetta è quella terra che ha bisogno di eroi, come afferma il Galileo di Bertolt Brecht, ancor più maledetta è quella terra che non ha bisogno di Cassandra. Non si può impedire a Cassandra di guardare e di profetizzare. Non è un paradosso: Cassandra è figura più moderna che antica, perché è in età moderna che ha ampliato il suo sguardo e dal destino di una singola città e di una famiglia ha guardato al mondo, ha saputo prevedere tutte le crisi epocali della modernità, dalla Rivoluzione francese alle guerre del Novecento alla crisi di un'Europa dimidiata tra due blocchi e per decenni sull'orlo di una guerra nucleare[12].

Cassandra ha parlato in tutte queste situazioni, con la sua lingua, lingua poetica, lingua di presagi da interpretare: e il peggio è stato e sarà di chi invece tacque, per quanto avesse anche lui capito, come di chi sapeva e tuttavia non volle ascoltare.

[12] Cfr. per esempio Thomas Epple, *Der Aufstieg der Untergangsseherin Kassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996. Altra bibliografia e altri esempi nel fascicolo 4, 2023, di «Visioni del tragico», *Cassandra va alla guerra. Scenari di guerra per la tragedia greca*, on-line all'indirizzo: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/issue/view/5> [ultima consultazione 12/11/2025].

Gianluca Frenguelli*

Raccontare la catastrofe alle soglie del Rinascimento: un *Lamento di Costantinopoli* attribuito a frate Bernardino da Cingoli

Una catastrofe annunciata

La conquista di Costantinopoli ad opera dei Turchi di Maometto II con la conseguente estinzione dell'Impero Bizantino costituisce per la cristianità una delle più grandi catastrofi dell'epoca tardomedievale, in quanto segna la fine di un'entità che la cultura occidentale considerava eterna: l'Impero di Roma. L'antica Bisanzio continuava a rivestire un forte valore simbolico: l'impero di cui essa era a capo costituiva la parte rimanente di quell'Impero Romano che ogni grande monarchia europea del Medioevo cercava di far rivivere, benché tutti fossero coscienti del fatto che nessun potere politico, per quanto si sforzasse di porsi come erede della tradizione romana, avrebbe mai potuto avere la continuità culturale e soprattutto politica che legava l'antica Roma a Costantinopoli: tutti avevano piena consapevolezza del fatto che l'Impero Bizantino altro non era che l'Impero Romano d'Oriente e che la vera eredità dell'impero antico si conservava essenzialmente e simbolicamente nella "seconda Roma" e nel suo Stato. Costantinopoli era la *Nova Roma* (così era stata chiamata dal suo fondatore) e gli stessi suoi abitanti si definivano *Romei*.

«La vittoria turca e la definitiva scomparsa di quell'ultima reliquia dei cesari produsse terrore e interrogativi in tutta Euro-

* Università di Cassino e del Lazio Meridionale.

pa»[1]. La sua caduta fu ben più traumatica di quella dell'Impero Romano d'Occidente: un eccezionale spartiacque nel corso della storia, tanto che l'anno 1453 viene considerato da diversi storici il limite cronologico del Medioevo. Riferendoci al tema del convegno, possiamo dire che la caduta di Costantinopoli non fu né una catastrofe necessaria, né tantomeno una catastrofe generativa: si trattò piuttosto una catastrofe annunciata. La ripresa dell'espansione turca dopo la morte di Tamerlano e dopo il cosiddetto "interregno ottomano" trovò infatti un'Occidente dilaniato da conflitti di lunga durata (in primo luogo la Guerra dei cent'anni, ma anche la *Reconquista* spagnola e le lotte interne al Sacro Romano Impero); inoltre l'entusiasmo per le crociate e il fervore sociale che le avevano generate erano ormai sfumati.

In Oriente, dopo il sacco di Costantinopoli del 1204, l'impero Bizantino era ormai avviato verso un forte declino, accentuato dalle numerose guerre civili che divamparono tra il 1321 e il 1390[2]. Nel frattempo, i Turchi avevano sconfitto i Serbi e li avevano ridotti al rango di vassalli. In seguito alla Battaglia del Kosovo, gran parte dei Balcani era sotto il dominio degli Ottomani[3].

Con Murad II l'impero ottomano ritrovò così la spinta verso un'ulteriore espansione a spese di quello bizantino, che lo portò ad assediare una prima volta Costantinopoli nel 1422, per poi spostare le sue mire prima verso Tessalonica, che cadde nel 1430, e poi ancora una volta verso i Balcani. Qui, nella battaglia di Varna, sbaragliò l'armata ungaro-polacca, decretando la disfatta di quella "Crociata di Varna", lanciata da papa Eugenio IV per fermare l'avanzata ottomana.

[1] Marco Cavina, *La caduta di Costantinopoli fra progetti e profezie*, in Giovanni Rossi, Daniele Velo Dalbrenta, Cecilia Pedrazza Gorlero (a cura di), *Immaginare il futuro del diritto. Narrazioni utopiche, distopiche e ucroniche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2021, pp. 27-41, p. 27.

[2] Sul sacco del 1204 come motivo principale della decadenza di Costantinopoli, v. Marina Montesano, *Dio lo volle? 1204: La vera caduta di Costantinopoli*, Roma, Salerno Editrice, 2020.

[3] Un'approfondita analisi delle vicende storiche che hanno condotto alla caduta di Costantinopoli e delle mutate condizioni che hanno portato all'indizione delle cosiddette "crociate tardive" è compiuta da Marco Pellegrini, *Le crociate dopo le crociate*, Bologna, il Mulino, 2013.

In questa situazione, gli imperatori bizantini fecero più volte appello all'Occidente per chiedere soccorso, ma il Papa era disposto a prendere in considerazione l'invio di aiuti solo nel caso di riunificazione della Chiesa ortodossa orientale con la Santa Sede. Tuttavia, tale riunificazione, in più occasioni promulgata per decreto imperiale, non si realizzò mai concretamente a causa della forte opposizione etnico-religiosa esistente tra cristiani e ortodossi[4]. Allo stesso modo, la maggior parte dei governanti occidentali, impegnati in una situazione interna difficile, non fece nulla quando gli Ottomani conquistarono anche quei pochi territori che rimanevano sotto il controllo bizantino. Negli anni immediatamente precedenti l'assedio di Costantinopoli, i possedimenti del morente Impero Romano d'Oriente erano ormai ridotti ai dintorni della città e al Peloponneso.

Quando i turchi arrivarono alle porte di Costantinopoli, l'ennesimo appello di Costantino XI ottenne scarsi risultati: dall'Occidente giunsero solamente pochi rinforzi per sostenere la difesa cristiana della città, che dopo 53 giorni cadde. Dei numerosi testi che furono composti per raccontare il tragico evento[5], quello che meglio esprime l'impatto che tale catastrofe ha avuto nell'immaginario collettivo è un *Lamento di Costantinopoli* composto in ottave, con tutta probabilità nei giorni imme-

[4] L'ultima occasione fu nel 1439, quando l'imperatore Giovanni VIII, nel concilio di Firenze, acconsentì per disperazione di sottomettere la Chiesa bizantina a quella di Roma, ma il popolo si ribellò alla sua decisione. V. Joseph von Hammer, *Histoire de l'Empire ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours*, tr. fr. di J.-J. Hellert, Paris, Imprimerie de Béthune et Plon, 1844, t. 2, pp. 120 ss.

[5] Oltre ai numerosi resoconti di carattere storico-diplomatico, in questa occasione ricorderemo soltanto: l'anonimo *Compianto di Costantinopoli*, probabilmente opera di un cipriota; il *Pianto di Costantinopoli*, che inscena una dialogo tra la città conquistata e Venezia; *La presa di Costantinopoli*, nella quale l'anonimo autore chiama a raccolta tutta la cristianità per liberare la città occupata dai Turchi (come vedremo, lo stesso appello è presente nel nostro lamento); il *Lamento de Costantinopoli*, il cui autore, veneto o forse veneziano, mostra una conoscenza dei luoghi descritti che deriva con probabilmente dal fatto che fu presente durante i fatti narrati. Dalla Francia provengono *La Complainte de Grece* di Jean Molinet e la *Lamentatio sanctae matris Ecclesiae Constantinopolitanae*; dalla Serbia il compianto inserito nell'elogio funebre in onore di Giorgio Branković; si ricordano ancora il compianto dell'armeno Abraham di Ankara e quello di Arakeł di Baleš, originario del Ponto. Di questi lamenti è possibile consultare i testi e trovare una descrizione dettagliata in Agostino Pertusi, *La caduta di Costantinopoli*, 2 voll., Milano, Mondadori-Fondazione Valla, 1976.

diatamente successivi all'evento, se prendiamo per buono quanto ci dice l'autore nell'ottava XCVII:

> Nel tempo che disopra arai lecto,
> A trenta dì di luglio raccontamo
> Dal principio alla fine, come ho decto.

Il termine *ante quem* è invece rappresentato dalla stampa dell'unico testo sicuramente databile, un incunabolo di Bartolomeo dei Libri, risalente al 1490.

I lamenti e la poesia del Quattrocento

Il *Lamento* appartiene alla grande tradizione letteraria di quei testi, per lo più in versi, scritti per ricordare eventi dolorosi quali la morte di un personaggio illustre o, come in questo caso, una disfatta militare.

Di questa tradizione, per quanto riguarda il versante italoromanzo, ci hanno fornito un'ampia silloge Antonio Medin e Ludovico Frati nei loro *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, apparsi tra i volumi della «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII», diretta da Giosuè Carducci[6].

«Nazione che non ha poesia storica, né poeticamente storiche tradizioni viventi nella moltitudine, è nazione morta»[7]. Nell'introduzione al quarto volume, gli autori, riportando in epigrafe questa frase di Niccolò Tommaseo, si ascrivono implicitamente il merito della scoperta e della pubblicazione dei testi poetici storici racchiusi nell'opera. La raccolta, certamente apprezzabile per il suo valore documentario, al filologo moderno appare tuttavia carente e superata nei metodi, sia per i criteri di edizione adottati, sia per lo scarno apparato filologico-storico-erudito che accompagna i testi[8].

[6] Antonio Medin, Ludovico Frati, *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, Bologna, Romagnoli-Dall'acqua, 1887; il *Lamento di Costantinopoli* è contenuto nel vol. 2.

[7] Niccolò Tommaseo, *Prefazione*, in *Canti popolari. Canti illirici*, Raccolti e illustrati da, Venezia, Girolamo Tasso, 1841, pp. 5-24, p. 23.

[8] È questa l'opinione, pienamente condivisibile, di Giorgio Varanini, *Di alcuni "lamenti storici" di argomento pisano*, «Bollettino storico pisano», 26-27, 1957-1958, pp. 113-155.

Da un volume di una tale importanza ci si sarebbe attesi una fortuna maggiore di quella che l'opera ha avuto. E invece, almeno in Italia, la produzione critico-letteraria successiva sull'argomento fu quasi completamente assente: i lamenti furono dimenticati, non soltanto dagli studiosi di letteratura, ma anche da storici e filologi. Probabilmente da questo punto di vista avranno pesato i vari giudizi negativi di numerosi storici della letteratura e critici del XIX secolo.

Eppure si tratta di una produzione non esigua e di un certo interesse, e non soltanto per quanto riguarda il versante storiografico[9], ma soprattutto per quello storico-letterario e linguistico, perché testimonia da un lato i riflessi che determinati avvenimenti storici avevano sull'immaginario collettivo dell'epoca, dall'altro come tali avvenimenti venivano descritti e narrati sia da chi scriveva animato da una passione di parte (come vedremo, tra questi è l'autore del nostro testo), sia da coloro che scrivendo, si lasciavano dominare da sentimenti umani, quali raccapriccio, pietà rimpianto, odio, spirito di vendetta, desiderio di riscatto.

Cosicché, leggendo le pagine di questi autori, spesso anonimi

> il lettore avverte bene spesso un palpito commosso e scoperto, un moto di sentimento immediatamente espresso, una sincerità d'accenti, che dicono – mi sembra – assai di più, al lettore moderno, dell'anima e della coscienza morale delle plebi che popolavano le nostre antiche città, dei documenti ufficiali o delle cronache, pur se dovute, come spesso accade, a scrittori non di alto livello culturale e sociale, ma di frequente indotti dallo stesso abito cronachistico che assumono, a infrenare la libera espressione del sentimento a vantaggio dell'esigenza propriamente storiografica[10].

Com'è noto, i lamenti volgari italiani discendono direttamente dalle letterature classiche e dalla Bibbia, e hanno i loro corrispettivi nelle *lamentationes* latine medievali, nelle *complaintes* francesi e nei *planhs* provenzali[11]. Si tratta di un genere stretta-

[9] Peraltro non indifferente, dato che, in assenza di documenti ufficiali, le notizie fornite da tali opere possono sempre costituire conferma degli avvenimenti descritti dalla tradizione cronachistica.

[10] Ivi, pp. 157-158.

[11] Sui lamenti funebri si veda in particolare l'approfondito saggio di Andrea Ghidoni, *Piangere la memoria. Lamento funebre e culture medievali*, Roma, Carocci, 2024.

mente legato al folclore popolare e, benché sia impossibile sostenere con certezza sia una sua origine popolare sia, viceversa, la conservazione a livello folclorico di un patrimonio tematico o formale originariamente appartenuto alla poesia colta, resta tuttavia innegabile la stretta somiglianza tra testi dei lamenti antichi e letterari da un lato e quelli folclorici dall'altro[12].

Tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, tale tradizione s'innesta in quell'ampio filone di poesia "popolare" (o, per meglio dire, "popolareggiante")[13] di produzione sia colta sia giullaresca, costituita da cronache rimate, cantari novellistici e cantari epici, che in questo periodo conoscono un'ampia fioritura[14]. Si tratta in genere di prodotti dell'epopea storica popolare, descritta da Vittorio Rossi, come un'«umile epopea, costituita da non lunghi poemi in ottave, che alla guisa delle odierne gazzette diffondevano la notizia dei fatti ed erano, almeno nell'età più antica, destinati non alla lettura [...] bensì alla recitazione»[15]. Tali poemi erano infatti solitamente declamati da can-

[12] A proposito dei lamenti omerici, Paola Gagliardi, *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*, prefazione di Aldo Corcella, Bari, Levante editori, 2007 evidenzia la difficoltà di definire il rapporto tra i lamenti omerici e quelli popolari, sopravvissuti per secoli in numerose società, difficoltà che rende impossibile indicare una precedenza cronologica degli uni o degli altri.

[13] Sul carattere popolare della letteratura del Tre-Quattrocento e sulla distinzione tra poesia "popolare", "popolareggiante", e "giullaresca", si vedano le osservazioni di Emilio Pasquini, *Letteratura popolare e popolareggiante*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 921-990, alle pp. 921-925.

[14] Invece Varanini, *Di alcuni "lamenti storici"*, cit., alla p. 115, riprendendo le parole di Rodolfo Renier, Rec. al vol. IV di *Lamenti storici*, cit., in «Giornale storico della letteratura italiana», 25, pp. 145-146, attribuisce la forma moderna dei lamenti all'influenza delle iscrizioni versificate in forma di prosopopea che il popolo dei Comuni e delle Signorie amava veder segnate sotto i ritratti dei grandi personaggi (o dei grandi avversari politici). Tali iscrizioni, pur riservando uno spazio all'elemento narrativo, lasciavano ampi margini di espressione agli stati d'animo e ai sentimenti popolari.

[15] *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1973 (ed. or. 1933), p. 237. Tra questi, Rossi ricorda *Il Pubblico*, una visione in terzine di Lorenzo Gualtieri da Perugia, «lungo lamento tra il satirico e il doloroso», e l'*Istoria dell'assedio di Piombino del 1448* di Antonio da San Miniato. Sull'argomento, si vedano anche le osservazioni di Marina Beer, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo: i modi della circolazione (con una postilla sui* Decennali *di Machiavelli e sulla poesia storica in terza rima*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 441-460.

tastorie nelle piazze di villaggi e città; attraverso queste opere abbiamo la descrizione di molti avvenimenti del XV secolo: oltre alla caduta di Costantinopoli, oggetto del mio contributo, sono narrati il sacco di Negroponte, la battaglia di Anghiari e la guerra volterrana del 1472, tanto per citarne alcuni. In effetti, benché le funzioni primarie di tali testi fossero svago e intrattenimento, questo genere si trasformò, all'occorrenza, «in un canale utile a trasmettere e a consolidare un'opinione politica» presso il popolo[16]. In virtù di tale aspetto i lamenti (e con essi anche i cantari) intrattennero un legame non semplice con la storiografia. Se talvolta venivano incorporati nei racconti storici in modi che lasciavano intuire la loro struttura originaria, in altri casi furono invece guardati con sospetto dagli storici, i quali, per dare maggiore valore ai propri resoconti, arrivavano a rimproverare i lettori che si affidavano a lamenti e cantari per ricavare informazioni sugli avvenimenti dell'epoca[17].

Questi poemetti, che si aprivano per lo più con un'invocazione a Dio o alla Vergine, erano infatti riservati principalmente alla narrazione di battaglie, elemento particolarmente gradito all'uditorio del tempo: l'abilità dei cantastorie consisteva proprio nel saper scegliere argomenti che generassero un'eco negli ascoltatori, muovendo nel pubblico sentimenti quali commozione, affetto o riprovazione nei confronti dei personaggi narrati. Tuttavia, la narrazione «spesso s'appesantiva d'ovvie reminiscenze erudite e sempre metteva in mostra un arsenale di frasi fatte e di formule grammaticali e rettoriche»[18].

Il Quattrocento appare come un'officina attivissima di tali testi, che vengono spesso riuniti in cospicue raccolte; Domenico De Robertis[19] osserva che gran parte della produzione canteri-

[16] Giuseppe Polimeni, *Poesia popolare*, in Giuseppe Antonelli *et al.* (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, Roma, Carocci, 2014, vol. I. *Poesia*, pp. 257-90, alla p. 275.

[17] Su tale aspetto cfr. Massimo Rospocher, *Songs of War. Historical and Literary Narratives of the «Horrendous Italian Wars» (1494-1559)*, in Id., *Narrating War. Early Modern and Contemporary Perspectives*, a cura di Marco Mondini, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 79-97.

[18] Rossi, *Il Quattrocento*, cit., p. 238.

[19] *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. 3, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1966, nuova ed. 1988 a cura di Lucio Felici, pp. 369-817, alla p. 451.

na è tramandata da testimoni appartenenti a questo secolo: da manoscritti prima, e poi, subito dopo l'invenzione dei caratteri mobili, da stampe e manoscritti in serrata concorrenza. Si tratta in larga parte di una vera e propria tradizione scritta a uso sia dei canterini sia del pubblico. «Dietro i testi c'è, più spesso che la panca, lo scrittoio; anche se il ritmo di produzione è sempre quello di un tanto l'ora. Ce ne accorgiamo [d]alla tendenza a oltrepassare la misura media del cantare, cioè dell'unità giornaliera di recitazione (40-50 ottave), pur mantenendo i caratteri esteriori a questa connessi, consacrati sin dal Trecento (l'invocazione iniziale, il richiamo alla puntata precedente, il congedo con la promessa del seguito, la benedizione finale)»[20].

In questa prassi scrittoria emerge un elemento importante, che ci risulterà utile nell'attribuzione del nostro *Lamento*: chi trascrive i cantari, sia esso canterino o meno, è soprattutto un "rielaboratore" (per usare un'espressione di De Benedetti), che interviene sul testo non soltanto per emendare e correggere l'originale, come è ovvio trattandosi di un testo recitato oralmente, ma collabora attivamente alla stesura. E ciò non soltanto all'interno delle singole ottave, della rappresentazione e delle rime già fissate, provando cioè a ridire le cose in altri termini, «ma attraverso sostituzioni e interpolazioni di ottave, circostanze, episodi, per un bisogno di amplificazione, di illustrazione, di coloritura elegiaca o drammatica, o per intrusione di materia estranea, per riorganizzazione e utilizzazione diversa di elementi narrativi o descrittivi»[21].

Nell'area toscana abbiamo la figura di Antonio Pucci, a cui dobbiamo l'affermazione dei cantari. I testi più brevi erano recitati nelle piazze da canterini o cantastorie professionisti, i più lunghi destinati alla lettura. Per estensione, il nostro lamento, con le sue 99 ottave, si colloca a metà strada.

In questo filone popolare s'innesta quella particolare forma della poesia storica, sottesa tra epica e lirica, costituita dai lamenti. In queste opere, a parlare in prima persona sono spesso i personaggi, i quali «narrano i loro guai, danno sfogo al dolore, im-

[20] Ivi, pp. 451-452.
[21] Ivi, pp. 452-454.

precano ai loro nemici, talvolta s'abbandonano ad uno sconforto desolato, tal altra invocano aiuti per compiere le loro vendette. Ond'è che nei "lamenti" ai lunghi tratti d'indole epica s'alternano le apostrofi, le maledizioni, le "disperate" e talvolta s'accodano i testamenti e gli epitaffi»[22]. Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento il genere giunge ad assumere un ruolo centrale nelle pratiche culturali della Penisola[23]: il solo secolo XV conta circa una trentina di lamenti storici. Va tenuto presente che, oltre alla terzina, nel Quattrocento l'ottava, grande invenzione trecentesca, diviene il metro principe della poesia popolare narrativa, tanto che anche i cantari novellistici usano questo metro.

I cantari di argomento storico mettevano in scena epicamente la storia contemporanea; erano testi più vicini al gusto popolare, i quali, insieme a una vasta fioritura di sirventesi, cronache rimate, lamenti, profezie, canzoni e sonetti di argomento storico-politico, corrispondevano alle attese di un vasto pubblico (di notevole importanza il *Cantare della Guerra degli Otto Santi*).

Tuttavia, in tali testi la parte dedicata alla narrazione di fatti e avvenimenti risulta piuttosto esigua. Nel nostro lamento, che pure, rispetto a molti altri, presenta una parte narrativa tutto sommato ampia, questa consta di non più di 30 ottave sulle 99 totali.

Il volume curato da Medin e Frati raccoglie tre lamenti dedicati alla caduta di Costantinopoli. A dimostrazione della varietà di schemi metrici riconducibili alla forma del Lamento, si segnala che il primo di questi è un sirventese, il terzo è un poemetto in terzine dantesche ad opera di Michele della Vedova da Pola, mentre il secondo, oggetto della mia analisi, è scritto in ottava rima.

La tradizione del Lamento di Costantinopoli

Il *Lamento* è conservato da sette testimoni. Si tratta di cinque manoscritti:

[22] Ivi, p. 238.

[23] Florence Alazard, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance. «Pleure, belle Italie, jardin du monde»*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

A. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reginense Latino 1108;
B. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnhamiano 1137;
C. Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. Marucelliano C. 265;
D. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano VII, 1184;
E. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XXV, 616;

e due incunaboli:

F[1]. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 1454 011, *Lamento di Costantinopoli*, Firenze, Bartolomeo dei Libri, ca. 1490;

F[2]. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari 370 II, copia del precedente.

Le edizioni moderne del *Lamento* sono due: una, più recente ma parziale, di Agostino Pertusi, pubblicata nel volume *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli* (ed. postuma a cura di Anonio Carile, Bologna, Pàtron, 1983, alle pp. 297-304) e quella contenuta nei *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*[24].

Secondo i curatori di quest'ultima opera, il componimento si distingue per l'ampiezza della parte storica e narrativa dell'assedio e delle vicende belliche. In effetti, tenendo conto della caratteristica peculiare di tali testi, che abbiamo detto essere la dimensione ridotta del narrato, notiamo che nel *Lamento* un certo spazio è dedicato alla descrizione del contesto storico e delle azioni militari dei due schieramenti.

D'altro canto, leggendo le ottave del lamento, si ha spesso l'impressione di trovarsi di fronte a una narrazione di parte, spesso esagerata. Sarà pertanto opportuno fornire alcune ne-

[24] Medin, Frati, *Lamenti storici*, cit., alle pp. 157-190. Una riproduzione anastatica di F1 è contenuta nell'opera *Guerre in ottava rima*, Vol. IV. *Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, a cura di Marina Beer e Cristina Ivaldi, Modena, Edizioni Panini, 1988.

cessarie specificazioni sulla correttezza delle informazioni che si ricavano dal testo.

Il primo problema che incontra chi volesse cimentarsi nell'edizione del nostro testo è costituito dall'individuazione dell'autore, il nome del quale è riportato, in tutti i testimoni, nell'ottava conclusiva. Infatti, una parte della tradizione reca il nome del prete Maffeo Pisano: è questo, per es. il nome indicato in Magl. XXV, 616:

E ora p(er) sapere chi fu quello cristiano
Che ane trouate queste rime p(er) memoria
E sia chimato ciasschuno taliano
Che uadino per auere questa uetoria
Chiamasi questo prete Maffeo Pisano
El qual choncieda Idio Eternale gloria
Alla sua fine p(er) quello che gli à detto
E agli suoi scholari che·ll'anno scritto

Mentre un'altra parte della tradizione indica come autore un Bernardino Cingolano, nome riportato nell'altro Magliabechiano, il VII, 1184:

E ora p(er) sapere chi fu quel cristiano
Ch'a fatte tante rime p(er) memoria
E sia chiamato ciaschedun cristiano
Che uad(i)n p(er) riauere q(u)esta uittoria
Chiamasi q(u)esti bernard(i)n cigholano
A chui Idd(i)o chonceda eternal grolia
P(er) che lui si l'à parlato e ditto
E alli suoi scholari che l'an(n)o scritto.

Tra i due nomi la tradizione manoscritta si divide perfettamente. Oltre ai due codici appena considerati, l'Ashburnamiano e l'incunabolo recano Maffeo Pisano:

E hora p(er) saper chi fu quel cristiano
Che a fatto rime p(er) memoria
E sia chiamato ciascun taliano
Che uadino p(er) auer questa uitoria
Chiamasi questo prete masseo pisano
Al qual concieda idio eternal gloria
E alla suo fine p(er) quello ch'egli a detto
E alli suoi scolari che-ll'ano scritto

Et hora per saper chi fu el christiano
Ch'a facte queste rime p(er) memoria
E chiamato da ciascun 'taliano
Che uadino per hauer q(ue)sta uictoria
Chiamasi prete Maffeo pisano
Al quale idio conceda eterna gloria
E a sua fine per quel che ha decto
E a' suoi scolari che l'hanno scripto

mentre il Marucelliano e il Reginense, pur ricorrendo alla stessa formula di chiusura, indicano come autore Bernardino Cingolano:

E ora p(er) saper chi fu q(u)el cristiano	Et per saper chi fu quell cristiano
Ch'a fatto tante rime p(er) memoria	Ch'a ffate tante rime per memoria,
E sia chiamato ciascheduno cristiano	Et à chiamato ciaschun italiano
Che uad(i)n p(er) riauere q(u)esta uettoria	Che vadi per aver questa vettoria
Chiamasi q(u)esto bernard(i)n cingholano	Chiamossi Bernardino cingolano,
A chui id(i)o chonceda eternal grolia	Al quale Iddio conceda etterna gloria
P(er)che lui si l'a parlato e detto	Allo suo fine per quel ch'egli à detto
E alli suoi scholari che -ll'anno scritto	Et a suo' scholari che l'avono scritto

Le varianti testuali che intercorrono tra i diversi testimoni non ci forniscono una soluzione definitiva alla doppia attribuzione. Né appare del tutto convincente la proposta di Medin e Frati (peraltro scarsamente argomentata), di attribuire il testo al cingolano in virtù del contenuto dell'ottava LXX del ms. Reg. 1108, nella quale è celebrata la figura di S. Bernardino da Siena:

c. 97r:
Aveste el sacro santo cittadino
Ch'el nome di Giesu à exaltato
Delli Minori frate Bernardino
Che più di quarant'anni ha predicato
Contro la fede di quel saraceno
Che a Gostantinopoli sogiogato
La fede santa che ti fu insegnata
Da lluy valla a defendere in brigata

Infatti, anche se potrebbe testimoniare l'appartenenza di Bernardino da Cingoli all'Osservanza Minoritica, l'ottava è presente nel solo manoscritto vaticano (mentre è assente negli altri codici che recano come autore il frate cingolano), e la sua posizione, immediatamente successiva all'ottava in cui si esortano i cittadini senesi a riconquistare Costantinopoli, basta da sola a giustificare l'inserzione. Analogamente, un'ottava contenente un'invocazione a San Bernardino e a Santa Caterina è presente, nella stessa posizione, solo in Magl. XXV, 616 (che, come abbiamo detto, indica come autore Maffeo Pisano):

E preghate quella uosstra auochata
Madre gloriosa di Cristo Gesue

E tutti i uostri beati che p(er) loro in cielo si chanta
E massimamente quegli nouelli due
Santo Bernardino e Chaterina uergine santa
Che p(r)eghino chon tutti i santi Cristo Gesue
Che chonceda grazia a tutti i cristiani
Che ffaciono uendetta de' ghostantinopoletani

Va infine rilevato che di un frate Bernardino da Cingoli non c'è traccia nei repertori o nelle opere di erudizione minoritica relative al secolo XV.

Allo stesso modo, non convincono le argomentazioni del Pertusi (*Testi inediti*, cit., pp. 297-298), il quale, partendo da un fraintendimento delle parole di Medin e Frati, non riesce a fornire un riscontro oggettivo in favore dell'attribuzione del testo al prete pisano.

Il dilemma è dunque ancora aperto. Non è tuttavia improbabile che sia Bernardino Cingolano, sia Maffeo Pisano si siano appropriati di un testo ampiamente circolante e che si prestava alla declamazione orale; un testo, insomma, appartenente a un genere ad autorialità debole per definizione, che entrambi hanno fatto proprio e firmato, ciascuno a suo modo, con una prassi che la mobilità del genere autorizzava.

In effetti, le diverse redazioni del testo presentano caratteri in parte diversi tra loro, con alcuni spostamenti nell'ordine delle ottave. Per fare un esempio, consideriamo ora la porzione di testo tra le ottave LXV e LXXV, nella quale l'autore del *Lamento* esorta i potenti d'Occidente a prendere le armi e riconquistare Costantinopoli. Qui i vari testimoni presentano un ordine diverso delle ottave:

	Magl. XXV, 616	Magl. VII, 1184 (e Marucell. C. 265)	Ashb. 1137	Incunabolo 1490
LXV	*O Siena antica o cittadini sanesi*	*O Siena antica che la santa Vergine chiamasti*	*O Siena antica o cittadini senesi*	*O Siena antica, o cittadin sanesi*
LXV^{b}		*E pregate quella vostra avocata*	*E chiamo Bologna delli studi madre*	
LXVI	*O perugino il bel popolo di Marte*	*O perugini del populo di Marte*	*O perugini del popolo di Marte*	*O perugini del popol di Marte*
LXVI^{b}		*O San Giorgio che fu santo cavaliere*	*O San Giorgio che se' santo cavaliere*	*O santo Giorgio, o santo cavaliere*
LXVII	*O re prestissimo Ranato*	*O re prestantissimo Renato*	*O re prestantissimo Renato*	*O tu, prestantissimo re nomato*
LXVIII	*O Ancona del bel porto marino*	*O Ancona del porto marino*	*O Ancona del porto marino*	*O tu Ancona del porto marino*

LXIX	*Andate, o cisini o fuligniati*	*Andate, ostesiani o fulingnati*	*Andate, o sisani e voi fulignati*	*Andate, o voi Cesani o Fulignati*
LXX	*Voltare mi voglio a te, o Lonbardia*	*Voltare mi voglio a te, o Lombardia*	*Voltar mi voglio a te, o Lombardia*	*Voltar mi voglio a te, o Lombardia*
LXXI	*Chiamo Bologna delli studi madre*	*Chiamo Bologna degli studi madre*		*Chiamo Bologna degli studi madre*
LXXII	*Ora usciamo d'Italia ch'io vo' chiamare*	*Usciamo fuori d'Italia ch'i'vo' chiamare*	*Uscian fuor d'Italia ch'i'vo' chiamare*	*Usciamo fuor d'Italia ch'io vo' chiamare*
LXXIII	*O frieri del santo Giovanni, che fate*	*E per none essere nel dire troppo profondo*	*E per none eser nel dir troppo profondo*	*Per non esser nel dir troppo profondo*
LXXIV	*O dov'è il sacro Imperadore Gostantino*	*Or dove se n'è Carlo Mano inperadore divino*	*Or dove se' Carlo Magno imperadore*	*Or dove è Carlo imperador divino*
LXXV	*Or per non dire troppo nel profondo*	*O frieri di Santo Giovanni che fate*	*O frieri di Santo Giovanni che fate*	*O frieri di San Giouanni che fate*

Come si vede, la distribuzione delle ottave di questa parte varia da testimone a testimone. Questo aspetto e l'aggiunta di ottave che abbiamo visto sopra, rientrano nel fenomeno che abbiamo descritto nel capitolo precedente.

Un testo antigenovese

A farci propendere per un testo di tradizione orale è anche il fatto che l'impalcatura ideologica del *Lamento* appare quantomeno curiosa, considerato che è fortemente filoveneziana. Anzi, per essere più precisi, il *Lamento* trasuda odio nei confronti di Genova e, di contro, ammirazione incondizionata per Venezia. Elementi questi ben riassunti nell'ottava XI:

> Eravi dentro el loro imperadore
> Di tucta Grecia e della antica gente,
> Co' Vinitian(i) congiunti in grande amore,
> A Genova nimico veramente,
> Perchè da' primi tempi e prime ore
> Nimici insieme eron naturalmente:
> Presso a questa ciptà un'altra v'era
> De' Genovesi, che si chiama Pera.

È chiaro che un simile atteggiamento, se appare a stento consono a un autore pisano, certamente non lo è per un frate nativo di Cingoli. Il motivo potrebbe risiedere nel fatto che la fonte delle notizie sull'assedio di Costantinopoli è l'ambasciatore veneziano a Siena, come è indicato nell'ottava XCVIII:

Erano in questo tempo collegati
Insieme li Sanesi e' Vinitiani,
E quali mandor(on) messer Vital Donati
A Siena imbasciadore, e nelle mani
Lettere vennon pe' corrier' mandati,
Racontando la morte de' cristiani,
Sí come avete inteso poi e prima
E come ho facto queste stanze in rima.

L'odio antigenovese appare anche negli epiteti riservati agli abitanti della città ligure, che sono descritti come pieni di *malvagia … nequitia* e *gran malitia* (XII), *perversi* (XII e XXI); la loro città è *nimica della fede* (XXI), del *battesmo* e del *Cristianesmo* (XXIII); secondo l'anonimo autore, la fine che meriterebbero i liguri è di essere affogati o dispersi per il mondo (XXI). A detta del nostro, la reazione dei genovesi di fronte alla tragedia delle stragi di innocenti compiute dalle truppe turche dentro le mura della città, è quella di essere *ben contenti/ Che della fede son persecutori* (LV). Addirittura, continua l'ottava, se nella violenza turca dovesse essere morto alcun genovese, si può dire che lo meritasse:

Dentro in Vinegia son molti lamenti,
Dentro in Firenze sono alcun' dolori
Per li lor ciptadin(i) che sono spenti
Da quelli Turchi e cani traditori:
Or sono e Genovesi ben contenti,
Che della fede son persecutori!
Perciò ch' alcun ch' è morto Genovese
Diciam che gli sta bene alle sue spese.

Questa veemenza oratoria deriva dal fatto che, secondo il *Lamento*, i genovesi avevano avuto la grande colpa di essersi accordati con i pagani, i quali senza il loro aiuto non sarebbero mai riusciti a conquistare la città: *per astio e 'nvidia* nei confronti dei veneziani, i cittadini di Pera, colonia genovese, avrebbero concesso il passaggio alle forze turche (XII):

Per astio, per invidia e nimicitia
Ch' e Genovesi hanno a(lli) Vinitiani,
Or odi la malvagia lor nequitia;
Chè volsono acordarsi co' pagani,
E qua(l)i con tucta la lor gran malitia
Tòr non potean(o) la terra a' cristiani;

Ma Genovesi, uomini perversi,
Die' loro spatio et alli Greci adversi.

In particolare, secondo l'autore, i coloni di Pera avrebbero favorito il passaggio delle navi dei Turchi, come si legge nell'ottava XXXI:

Prestorno e Genovesi quel passare
Di que' pagan, sì che nel golfo entrorno,
E de' legni sua fecion transportare
Tanto, che un ponte lor sí ordinorno
In su quelle galee da navicare:
Tra l'una terra e l'altra lo posorno,
E aggiunsono alle porti et alle mura,
E sì la preson con battaglia dura.

Significativa per il suo tono palesemente dantesco è l'invettiva contro Genova contenuta nelle ottave XXI-XXIII, che condivide diversi caratteri con l'invettiva antipisana di *If* XXXIII: i) l'invocazione iniziale, "nome della città + epiteto + complemento di specificazione"; ii) il verso *Ahi dura terra che no' l'hai sommersi!*; iii) l'assonanza di *e-i* delle parole-rima *perversi: spersi: sommersi* con *genti: lenti* di *If* XXXIII. Inoltre, nell'ottava XXII abbiamo un riferimento all'invettiva contro Firenze di *If* XXVI nel verso *e per tucto lo mar(e) bacteva l'ale*:

O Genova, nimica della fede,
O Genovesi, uomini perversi,
Che d'affogarvi sarla gran merzede,
Perchè non siete voi del mondo spersi?
Aiutasti color(o) che a Dio non crede.
Ahi dura terra, tu non gli hai somersi!
Ma se non l' ài avuta, ora l'aspecta,
Chè la spada di Dio non taglia in frecta.

Specchiati in Pisa, donna imperiale,
La qual tanto paese dominava
E per tucto lo mar(e) bacteva l'ale:
Hierusalem quella signoreggiava;
Or divenuta è con (co)tanto male,
Misera, sola, abandonata e schiava,
Perchè venderon lo passo a' pagani
Ove al Sepolcro andavano e' cristiani.

L'invettiva termina con una vera e propria maledizione nei confronti della città, espressa mediante l'anafora, che si estende per tutti i versi dell'ottava:

O Genova, che possi sollimare![25]
O Genova, ch'arder ti possa el fuoco!

[25] *GDLI*, s.v. *solimare*: «Figur. Dissolversi (in espressioni iperb.)». Alla voce si cita proprio questo passo del *Lamento*.

O Genova, che tu possi affogare!
O Genova, che non si trovi el luoco.
O Genova, cuprir ti possa el mare!
O Genova, perversa del mal giuoco!
O Genova, nimica del battesmo!
O Genova, nimica al cristianesmo!

Ma la punizione divina non tarderà, e Genova pagherà per la sua stessa stoltezza, come non manca di notare il nostro anonimo autore, tramite un'immagine fortemente icastica:

XIX
Da' giudicii de' cieli sono stesi,
Che chi mal fa, male ha poi per ragione:
Pera, quella ciptà de' Genovesi,
Da lor facta captiva operatione,
Tucti e suo' uomin furon morti e presi:
Odi perversa e falsa oppinione!
Che fenno, come fa lo macto e stolto,
Che sputa in alto e tornagli nel volto.

I genovesi sono trattati dall'estensore del *Lamento* addirittura peggio dei turchi, per descrivere i quali egli usa espressioni tutto sommato ovvie e quasi scontate, le più ricorrenti tra le quali sono un sostantivo e un aggettivo, *cani* e *rinnegati*, che in diversi casi appaiono insieme, l'uno come attributo dell'altro:

Quella ria turba della gente pagana (Magl. VII, 1184, XXIII e Marucell. C. 265, XXII), *quel turco cane scatenato* (Magl. VII, 1184, XXV), *gran can rinegato* (XXVII), *quelli infedeli cani rinnegati* (XXX), *lo turco e' rinnegati cani* (XXXI), *con dispiatati animi e feroci* (XXXII).

Appare chiaro che, per il suo carattere astorico, la partigianeria dell'autore del *Lamento* risulta sospetta. Infatti, non solo i genovesi, più che i veneziani, furono attivamente coinvolti nella difesa di Costantinopoli, ma è altrettanto noto che, tra i poteri politici italiani, la repubblica di Genova fu uno di quelli che più ebbe da perdere dalla conquista turca, in virtù della sua presenza stabile nei territori appena conquistati dai Turchi. La colonia di Pera, per esempio, fu occupata il giorno successivo la caduta di Costantinopoli e cessò di essere un'enclave italiana, divenendo a tutti gli effetti territorio turco.

Nel *Lamento* c'è infine un'omissione significativa: quella riguardante Giovanni Giustiniani, il valoroso condottiero genovese che guidò il suo contingente di 700 uomini a resistere con coraggio agli attacchi turchi e che divenne ben presto un punto di riferimento per tutti i cittadini impegnati nella difesa della loro città; difesa per la quale, tra l'altro, il Giustinani perse la vita.

Altri caratteri

Oltre a quelle presenti nell'invettiva appena ricordata, troviamo nel testo altre citazioni dantesche, a volte esplicite:

- VI, p. 159: «E contra a' 'taliani io vo' gridare / seguendo e versi del poeta Dante. / O serva Italia io ti vo' chiamare», *Pg* IV;
- XLI, p. 170: «Se tu non piangi di che pianger suoli?» è ancora *If* XXXIII;
- XLVIII, p. 173: «Ancora chiamo e maestri che sanno, / E chiamo el venerando e gran Platone, / E chiamo quegli che onor gli fanno, / Sicome Dante nell'Inferno pone». Qui il riferimento è al *nobile castello* di *If* IV.

Ma anche quando non ricorre a Dante, il nostro autore riesce a dare alle immagini del lamento un aspetto notevolmente drammatico, soprattutto nella parte della narrazione che descrive le atrocità compiute dai turchi una volta entrati all'interno delle mura di Costantinopoli. Qui si fa ricorso a immagini forti, volte a colpire il lettore e a suscitarne la partecipazione emotiva. Vediamone un paio di esempi: nel primo i turchi sono rappresentati a guisa di bestie assetate di sangue, intente a far strage di cristiani, nel secondo si descrive la situazione dopo il massacro, indugiando sui corpi dei cristiani fatti a pezzi dai turchi:

XXXIV
Piango pensando il pianto de' cristiani,
Che per Constantinopol(i) si facea;
Perchè lo Turco e' rinegati cani
Femine e uomini tucti uccidea;
Satiar non si potevan e' pagani
Del sangue de' cristian, così dicea:

Vedeasi morir lo figlio e 'l padre,
E molti in braccio alla dolente madre.

XLIV
Forse ch' alcun crederebbe ch'io errassi;
Così non fussi, come gli è il vero!
Che dugen(to) mila o più n'amazzassi:
Non vi rimase già un corpo intero,
Che tucti quanti a pezzi non tagliassi:
Odi, malvagio e traditor pensiero,
Che tucti quegli ch' eron piccinini
Gli conservò per fargli saracini.

Altrove, è il ricorso al discorso diretto, impiegato per dare vivacità nelle parti più concitate dell'ingresso dei Turchi nella città, a rendere più drammatica la narrazione delle vicende. A parlare sono sia i Turchi:

XXXV
Andaro a' templi, alle reliquie sancte,
[…]
Gridando sempre: – viva Trivigante
E Maumecto! – con molte alte voci

sia i cristiani:

XXXIX
Dicea il figliuolo: – padre mio, m'aiuta. –
El padre rispondea: – figliol, che fai? –
E l'una voce l'altra facea muta,
Perchè dicea: – or tu rinegherai;
O io t'amazzo, o tu Cristo rifiuta. –
E poi ch' avea rinegato assai
Sì lo tagliava a pezzi colla spada:
Convien che 'l padre sopra 'l figliuol cada.

XL
E la moglie ben chiama il suo marito
E li figliuoli acciocchè l'aiutasse;
E l'uomo pri(m)a che lei era finito,
Per ben(e) che uno e l'altro s' aspectasse.
Dicea il figlio: – o madre, non t'aito,
Perchè come te siam di vita casse.
Di questa vita abandonata e sola: –
Quest(a) era fra lor(o) l'ultima parola.

Qui la struttura narrativa chiusa dell'ottava è sfruttata al meglio dall'autore, che in queste parti drammatiche assegna al distico finale la funzione di patetica chiusa dell'immagine drammatica narrata all'interno del sestetto. Sono invece rarissime le interiezioni (se non ho visto male, solamente tre in tutta l'opera), le quali sono solitamente considerate una caratteristica linguistica peculiare del genere lamento[26].

Come accade per opere analoghe, il lamento esordisce con un'invocazione iniziale, rivolta alla Madonna e ai santi anziché alle muse:

II
Non vo' chiamar(e) le muse di Parnaso,
Ma la madre Maria con la sua gloria
E Jesù Cristo, che del mondo è vaso,
Il qual m'aiuti a seguitar mia istoria,
E far lo pianto di questo aspro caso
Perchè sempre ne sia eternal memoria:
Vergine sancta ogni sancta e sancto,
Pregate per me ldio in questo canto.

Subito dopo, in funzione introduttiva abbiamo un'allocuzione al papa e ai governanti, seguita nel secondo distico da un'espressione di carattere sentenzioso:

IV
O veri subcessor(i) del vero Pietro,
O sacri imperadori, e voi, prelati,
La vostra fede è rocta come vetro
Perchè e cristiani furon soggiogati;
Di male in peggio sempre andate adietro,
Perdendo que' paesi de' beati
Ove nacque Cristo, e ove fu preso,
Da morte suscitò e 'n cielo asceso.

Spesso il *pathos* è reso tramite lunghe serie di domande retoriche. In V, alle domande introdotte da *ov'è*, che aprono cia-

[26] Florence Alazard. *Ahimé, Ahi, O, Deh: interjections and orality in lamenti during the Italian Wars*, in Luca degl'Innocenti, Brian Richardson, Chiara Sbordoni (a cura di), *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, London-New York, Routledge, 2016, pp. 67-80.

scuno dei tre distici del sestetto, fanno da mesta conclusione l'esclamazione e la domanda del distico finale; in XXVIII notiamo che tutti i versi dell'ottava tranne l'ultimo sono costituiti da altrettante domande introdotte da *(per)ché*:

V
Ov'è el presepio, (e) dove fur menati
E magi con la stella d'oriente?
Ov'è la mensa (e) dove riposati
Fur(on) gli apostoli con Dio onipotente?
Ove son gli stormenti apparecchiati
Alla passion di Cristo similmente?
O me! dov'è el sepolcro di colui
Che morte volle per dar vita altrui?

XXVIII
O Idio, perchè festi la gente lieta?
O Idio, chè non monstrasti qualche segno,
O chè non desti modo a cotal pièta?
Perchè il popol cristiano non fu degno,
O perchè non si vide la cumeta?
O chè non festi alli cristian(i) sostegno?
O Idio, perchè non festi vendecta,
O con folgore ardente o con saecta?

Le domande si alternano spesso con le esclamazioni:

XXXVI
Guastando i santuari e santi lati:
O perfidi pagani da esser arsi,
O ver(o) da Dio essere stratiati!
Non può(te) Idio contro a(d) voi adirarsi,
O degni a lo 'nferno esser mandati
Sènza l'anima dal corpo levarsi?
Diavoli scatenati non arebbe
Tanto mal facto, chè Dio non vorrebbe.

La bellezza di Costantinopoli *Nova Roma* è ricordata nostalgicamente dall'autore in un'ottava (la VIII) che si apre con una frase nominale che occupa quattro versi, nei quali sono elencati i pregi della città. Nel distico finale viene descritto invece il porto, attraverso quella che ai fini del racconto è la caratteristica più importante: la lunga catena che custodiva l'accesso al porto.

VIII
Era abondante di tante ricchezze
E di reliquie sancta e gloriose,
Piena de degnità e gentilezze
In segno di quell'opre virtuose
Le qual(i) venivon da superne altezze;
Quando venien le nocte tenebrose,
Avea un porto in acqua da un lato
Col muro tucto quanto incatenato.

Vi sono poi numerose iperboli. Di queste, mi limito per ragioni di spazio a riportare un solo esempio:

XLII
Se cento lingue lo mio corpo avesse,
Non basterebbe per ordin(e) contare;
E la bocca di ferro che piangesse,
E non potrebbe nel pianto bastare;
E se mille altre istorte si scrivesse,
Non basterebbe a tanto lamentare;
Per ciò che a raccontar tanta ruina
Non basterebbe una lingua divina.

Un'ampia digressione narrativa (5 ottave) è occupata dalla storia di santa Sofia, ma la porzione più ampia del *Lamento* è costituita dall'esortazione ai governanti occidentali affinché prendano le armi e riconquistino Gerusalemme e la Terra santa.

Questo blocco del poema si apre con una preghiera a Dio perché accenda gli animi dei cristiani (LIX-LXII); con una sorta di *anticlimax* dal sovrano più illustre ai semplici cittadini, seguono gli appelli: a Papa Niccolò V (LXIII), all'imperatore Federico (LXIV), a un non meglio specificato Giovanni, probabilmente da identificare con Giovanni Hunyadi, al duca d'Austria (*Starlicchi*) e di Baviera, che però all'epoca erano due personaggi diversi (LXV), ai re d'Aragona (LXVI), di Francia e d'Inghilterra (LXVII), al duca di Borgogna, a quello *de' tedeschi* e agli abitanti della Galizia (LXVIII), al duca di Milano (LXIX), ai governanti di Venezia (LXX), Firenze (LXXII), Pisa (LXXIII), Siena (LXXVI), e Perugia (LXXVIII). Nelle ottave successive (LXXX-LXXXVI), dopo un'invocazione a s. Giorgio, l'elenco delle città diviene fitto, con più nomi compresi in ogni singola ottava.

A questa parte segue una rievocazione nostalgica dei grandi eroi che nel passato avevano lottato contro i saraceni; ancora una volta le interrogative dirette introdotte da *(d)ove* sono lo strumento del retoricizzamento:

LXXXVII
Or dov'è Carlo, imperador divino?
Ov' è il buon Danese e 'l buon Tristano?
Or dove se', Rinaldo paladino?
Dove è Orlando, quel forte cristiano?
Ov' è Ulivieri, baron peregrino?
Ov' è Astolfo, quel baron sovrano?
Ove son gli altri franchi paladini?
Ove son que' ch' offese e Saracini?

La parte si conclude con una esortazione nei confronti dei cristiani a gridare la loro riprovazione contro Maometto e *Trivicante*[27] e il loro amore verso Cristo e i santi. In questo caso il verbo "gridare" è ripetuto in ogni verso dell'ottava:

LXXXIX
E gridate ciascun(o): – muoia Macone! –
E gridate: – muoia (Idio) Trivicante ! –
Gridate: – viva Idio di passione!
Gridate: – viva le sue genti sancte! –
Gridate ognun con buona intentione.
E gridate – Gesti! – con voce atante:
(E) gridate ognuno: – viva Giesù Cristo! –
(E) gridate: – noi faremo grande acquisto! –

A proposito dei lamenti, nei *Poeti minori del Trecento* Natalino Sapegno parlava di un'«intensa partecipazione dello scrittore alla sostanza umana del tema e al suo vario atteggiarsi, ora eroico, ora drammatico, ora patetico» e della «tendenza a

[27] Trivigante (o Tervagant) indica una divinità pagana, già presente nella *Chanson de Roland*, che era spesso considerata nel *pantheon* degli infedeli. Per es. nel *Furioso* e in altri romanzi cavallereschi, la triade composta da Maometto, Apollo e Trivicante costituiva la trinità di falsi dèi adorata dai musulmani. Secondo Leo Olschi, *Tervagant*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», 14, 1959, pp. 202-215, sarebbe da indentificarsi con la divinità asiatica, adorata dalle tribù turco-mongole, Tarbagan, rappresentata come un feroce guerriero, condannato a vivere sotto terra in forma di marmotta.

trasferire la materia cronachistica su un piano, sebbene inconsapevole, piuttosto poetico che realistico in senso stretto»[28].

Orbene, queste caratteristiche appaiono evidenti nel *Lamento di Costantinopoli*, il quale, benché sia un prodotto chiaramente di origine popolare, presenta una tradizione ampia. Soltanto successive analisi ci diranno in che rapporti si trovano tra loro i testimoni e se sia possibile allestire un'edizione critica. Anche se a una prima, rapida analisi appare possibile raggrupparli in base sia alle differenze già viste riguardanti la successione delle ottave, sia ad altre discrepanze presenti nei testi.

Resta tuttavia il dubbio se, considerata la natura del testo, una simile operazione risulti adeguata alle particolari modalità di diffusione dell'opera, delle quali abbiamo ampiamente trattato.

[28] *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 969.

Rosanna Gangemi*

Una fine senza fine. Intermittenze testuali e transfert culturali: Haushofer, Divry, Morselli, Moresco

Lentement il s'établit une communication sans écluses entre l'âme de la planète et les globules de mon sang. Je suis parcelle au festin de l'immensité, je me fonds dans la matière unique, je m'incorpore à la constitution de l'univers.

Joseph Delteil, *Choléra*, 1923

Non è bene che l'uomo sia solo

Genesi II,18

Le finzioni della fine del mondo non raccontano quasi mai di fini assolute: «le più serie – le più vere […] proiettano nel futuro un pensiero del presente. Le loro dimensioni prometeiche e apocalittiche ci collocano, "attraverso un'esperienza immaginaria, in un tempo diverso, un *kairos* e non più un *chronos* […], un momento da cogliere, un'occasione di trasformazione»[1]. Questo passo di Jean-Paul Engélibert, specialista di letteratura e apocalissi, sembra prestarsi pienamente come introduzione ai racconti moderni di catastrofi e ricominciamenti su cui intendo soffermarmi.

* Université libre de Bruxelles / Université Sorbonne Nouvelle.

[1] Jean-Paul Engélibert, *Fabuler la fin du monde: la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, pp. 11-12. Come questa, tutte le traduzioni, dove non precisato, sono a mia cura. Questo testo riprende e prolunga alcune delle riflessioni esposte in Rosanna Gangemi, *Survivre à l'épilogue. Une lecture de* Die Wand *(M. Haushofer)*, Dissipatio H.G. *(G. Morselli) et* Trois fois la fin du monde *(S. Divry)*, in Fanny Platelle, Anne-Sophie Gomez, Friederike Spitzl-Dupic, Susanne Ettinger (dir.), *Catastrophes, menaces et risques naturels*, Münster, Nodus, 2023, pp. 245-257.

Il romanzo *La parete* (*Die Wand*, 1963) di Marlen Haushofer (Molln, 1920 - Vienna, 1970) sarà al centro di questi incroci, posto a dialogo con altri esperimenti di narrazioni del limite sulla scia di Robinson Crusoe: *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli e *Trois fois la fin du monde* (2019) di Sophie Divry, con qualche incursione de *La lucina* di Antonio Moresco (2013), mentre *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe rimarrà al nostro fianco.

Il romanzo più noto della scrittrice austriaca Marlen Haushofer è un vero e proprio classico della letteratura in lingua tedesca della seconda metà del XX secolo, portato al cinema da Julian Roman Pölsler nel 2012 con *Die Wand*.

Questo monologo-testimonianza dettato dall'urgenza è apparso nel 1963 (in italiano esce con e/o appena nel 1995)[2], aggiudicandosi nello stesso anno il prestigioso Premio Arthur Schnitzler. Haushofer commenterà: «Adesso, a casa, mi lasciano un po' più di pace per lavorare»[3].

La parete è la storia di un dopo catastrofe a seguito di un'Apocalisse silenziosa: la narratrice racconta come un diario i suoi giorni da sopravvissuta sulle Alpi. Il volume ritorna in auge negli anni '80 grazie all'ecofemminismo e viene ristampato e tradotto in seguito con regolarità, permettendo anche una ricezione meno scontata e fuorviante dell'opera di Haushofer, etichettata inizialmente come *Frauenliteratur*. Ma si tratta di una consacrazione di cui l'autrice non potrà godere: muore nel 1970 neanche cinquantenne di un cancro alle ossa.

Oggi *La parete* è di nuovo oggetto di un'ampia ondata di attenzione, risuonando con vigore nell'ampio dibattito che articola una filosofia dell'esistenza con un pensiero ecologico. Mai come in questo momento, d'altronde, la riflessione critica sul rispetto del vivente è stata così spinta: a Gaia – pensiamo, tra gli altri, a Bruno Latour e Isabelle Stengers – si riserva un'agentività inimmaginabile fino a qualche decennio fa.

[2] Marlen Haushofer, *La parete*, tr. it. di Ingrid Harbeck, Roma, e/o, 2012 (la 1ª edizione del libro risale al 1995; l'edizione di riferimento per le citazioni di questo contributo è quella del 2012).

[3] *Cronologia della vita e delle opere*, ivi, p. 192.

Nell'esplorazione interdisciplinare dei legami tra patriarcato e sottomissione delle donne e della natura, delle interconnessioni tra viventi e tra viventi e dimensioni atmosferiche, come di quelle tra fine del mondo e Antropocene, spuntano regolarmente stralci da questo romanzo anticipatore. Leggiamo, ad esempio, ne *La parete*: «ed è come se il bosco allungasse le sue radici dentro di me per pensare col mio cervello i suoi vecchi, eterni pensieri. E il bosco non vuole che gli uomini ritornino»[4]. E ancora: «Se piove o tira il vento, la gatta propende alla malinconia e io cerco di rallegrarla. Ogni tanto ci riesco, ma perlopiù sprofondiamo entrambe in uno sconsolato silenzio»[5].

Al centro della storia c'è una donna che si ritrova isolata nella campagna alpina, una vedova di città che si concede una vacanza nello chalet di una coppia di cugini, Luise e Hugo, i quali, al suo arrivo, decidono di recarsi nel villaggio più vicino per sbrigare delle faccende. La protagonista, il cui nome rimarrà sconosciuto, resta a casa con Lince, il loro cane; le ore passano e lei si addormenta. Il giorno dopo, preoccupata di non vedere ancora i familiari, decide di incamminarsi, cane al seguito, verso il villaggio. Ma all'improvviso, dopo l'animale, anche lei urta qualcosa: allunga la mano e sente una superficie fredda e dura, liscia e trasparente. È impossibile, è inspiegabile: è bloccata, senza alcun segnale di pericolo, da una parete di vetro invisibile e invalicabile, spuntata dal nulla e che si innalza altissima – solo le nuvole possono attraversarla – impedendole di proseguire, e oltre la quale uomini e animali sembrano immobili, mineralizzati, in un «profondo sonno di pietra»[6].

Non sapendo che cosa è accaduto, non è neanche possibile prevedere che cosa potrà accadere e perfino se accadrà qualcosa. Solo la vegetazione sembra continuare anche dall'altra parte del muro il suo corso, viva e rigogliosa. Per la donna dietro la grande vetrata ci sono due opzioni: cedere allo sconforto e aspettare, oppure affrettare il proprio epilogo – ma si dice troppo vecchia per suicidarsi –, o utilizzare le proprie risorse interne,

[4] Ivi, p. 123.
[5] Ivi, p. 72.
[6] Ivi, p. 78.

le conoscenze pregresse e i beni materiali a disposizione (derrate alimentari, almanacchi, strumenti, etc.) grazie a Hugo, «una persona provvista di senso della realtà»[7], per mantenere in vita se stessa e gli animali presenti e gradualmente raccolti. Nella foresta troverà un microcosmo che le imporrà un sovvertimento delle priorità, in un incontro filogenetico con l'essenza delle cose.

Va ricordato che Haushofer è stata una scrittrice prevalentemente "da interni": residente in provincia, poco presente nei circoli letterari, si dedicava alla scrittura la mattina presto e la sera tardi, quando i figli e il marito dormivano ancora. Messi a parte i libri per l'infanzia, le sue opere ruotano attorno a personaggi femminili che affrontano dualità inconciliabili e sviluppano strategie di resistenza nel contesto del patriarcato borghese, a cominciare dall'evasione alla finestra come visione introspettiva, i libri come finestre su mondi altri e la pagina bianca come unica interlocutrice possibile. Il mondo al di là della parete di vetro, come le tante finestre disseminate nelle storie di Haushofer, è vano come strumento di conoscenza: la donna scava dentro di sé per esplorare i territori tormentati della propria intimità. Ma in queste pagine l'azione sovrasta la meditazione, lo spazio esterno primeggia sull'interno e la donna prende le redini della sua vita. Potremmo dunque affermare che tutte le protagoniste femminili di Haushofer, destinate a diventare custodi di una casa che fa capo a un uomo, ritagliandosi spazi liminari per sé, sperimentano attraverso questa donna senza nome in un luogo senza nome che affronta un cataclisma anch'esso senza nome la possibilità di una liberazione estrema, suggellata dalla singolare condizione dell'affrancamento dall'obbligo di mentire. Su queste vette senza più l'umano, non c'è più spazio per la parola mendace, così necessaria, invece, per sopravvivere nel mondo cosiddetto civilizzato, perché il confronto con gli elementi non può che essere franco, a volte crudo, persino spietato, ma senza possibilità di evasioni retoriche.

Un quotidiano senza sconti, dunque, al ritmo delle stagioni, patendo la solitudine e temendo la follia, ma che le porterà

[7] Ivi, p. 62.

l'esperienza di una bellezza e di un senso di autenticità senza precedenti.

La donna impara a rinegoziare le priorità: razionare le provviste per lo chalet, metterlo in sicurezza, proteggersi dal freddo e dal caldo, andare a caccia di carne fresca, mungere la vacca, preparare l'orto, tagliare la legna, spalare la neve, accomodare la strada, occuparsi (nutrire, proteggere, trasmettere affetto e rassicurazione), soprattutto, dei suoi compagni: il cane Lince, il suo allegro "guardiano" e soprattutto "l'unico amico in un mondo di fatiche e di solitudine"; la mucca Bella, la "sorella paziente" piena di dolcezza, "più forte di qualsiasi uomo robusto"[8] (anche in Morselli è presente una mucca, *Animal bibliophagum*, ma questa rumina i libri del narratore), che le darà il vitello Toro; la gatta – seguita dai gattini Perla e Tigre –, che rimarrà anch'essa senza nome, archetipicamente chiamata "la gatta" («nessuno vuole essere abbandonato, nemmeno una vecchia gatta»)[9]. E forse quest'ultima è il suo alter ego animale: difatti, quando la scrittrice presenta il romanzo ad Hans Weigel, suo mentore, lo invita a scoprire "la storia di una gatta".

Lo stile di questa narrazione fattuale di mansioni, riflessioni ed emozioni è, come sempre in Haushofer, puntuale, disadorno, a volte implacabile, il lirismo è controllato, ma non mancano i toni sferzanti e gli indugi sapienti sulla descrizione della natura intorno, perché il romanzo è una "cronaca" scritta retrospettivamente su carta destinata ai roditori dopo due anni e mezzo di vita autarchica, il cui unico scopo è quello di aiutare la protagonista a tenere a bada la paura, la sensazione di prostrazione e la perdita del senso. Senza capitoli o paragrafi, la narrazione si vuole tutta d'un fiato come il resoconto dell'eroina e, per Sylvie Camet, questa è forse la migliore illustrazione dell'idea di confinamento[10]. Il linguaggio asciutto – che però si farà sempre più "figurato, metaforico, specchio della sua trasformazione"[11] – è

[8] Haushofer, *La parete*, cit., p. 35 e 125.

[9] Ivi, p. 174.

[10] Sylvie Camet, *Mur invisible et visibilité des murs: la claustration féminine chez Marlen Haushofer*, «Trayectorias Humanas Trascontinentales», 9, 2021, pp. 81-93.

[11] Stefania Acciaioli, *Da* Locus Amoenus *ed eterotopia a nuovo* Oikos *postumano:* Die Wand/La parete *di M. Haushofer*, «Between», 14, 28, 2024, pp. 1-19.

costruito su frasi allineate senza cedimenti, il cui ritmo regolare è come in risonanza con la ripetizione delle azioni che scandiscono il *labor* quotidiano della protagonista[12], la quale guida una sorta di arca di Noè inserita "nella grande comunità"[13] che è la natura. E mentre prende forma un rapporto non gerarchico con il mondo animale e vegetale, il nemico finale si rivela essere l'uomo inatteso, il maschio rappresentante residuale del mondo "civilizzato" delle armonie fittizie. Questo Adamo sopraggiunto all'improvviso in un Eden che detta le proprie regole, sola presenza umana aldilà della sua, che avrebbe potuto essere il suo compagno nella nuova vita, li attaccherà. Per l'uomo, che distruggerà ciecamente e verrà infine massacrato, il ritorno al primordiale sembra essere stato sinonimo di ritorno alla mera brutalità:

> In ogni caso, era fisicamente più robusto di me, e sarei dovuta dipendere da lui. Probabilmente oggi se ne starebbe nella capanna a poltrire, mandando me al lavoro. […] E perché mai un uomo che non deve più temere alcuna critica dovrebbe continuare a lavorare? No, è molto meglio che sia sola[14].

Considerazione, d'altronde, già anticipata da: «L'unico nemico che avessi conosciuto in vita mia era l'uomo»[15]. Riapparso nella nuova vita, ma sempre pervaso da un istinto di guerra, l'uomo, con la ferocia dei colpi d'ascia annienterà Lince, il devoto alleato, e Toro, simbolo della riproduzione della vita, intaccando così la speranza di una continuazione possibile. Come sottolineato da Bruno Vergnes, nello spazio di pochi secondi e a tre pagine dalla fine del romanzo, muoiono tutti i maschi: l'uomo, il vitello e il cane. Restano solo la mucca, la gatta, la narratrice e una misteriosa cornacchia bianca a cui la donna si sente prossima. Da quel momento in poi, il suo mondo si sfalda ancora un po' di più, come l'apocalisse che non distrugge tutto, ma erode gradualmente ciò che resta del mondo[16]. Da

[12] Vedi la postfazione di Gunhild Schneider in Haushofer, *La parete*, cit., pp. 183-184.

[13] Ivi, p. 124.

[14] Ivi, p. 45.

[15] Ivi, p. 17.

[16] Bruno Vergnes, *Et s'il n'en restait qu'une. Délivrance ou dépendance? Une question de survie dans* Le Mur invisible *de M. Haushofer (1963) et* Moi qui n'ai pas connu les hommes *de J. Harpman (1995)*, intervento nella giornata di studi *Et s'il*

un lato, dunque, vi è stata la cessazione del divenire – uomini e bestie fossilizzati al di là del muro – e forse l'evaporazione dell'umano; dall'altro, la solitudine e la fatica in un semi-idillio che non riesce ad arginare la violenza e la morte. Entrambe le condizioni evidenziano il non luogo assegnato alle donne dalla società, mentre la polarità tra i sessi si affronta solo attraverso il conflitto. Del resto, nel 1956, con *Die Geschichte von Menschenmann*, Haushofer aveva già dato vita a un'altra esecuzione impunita del maschio – storia che il già citato Weigel le consigliò di accantonare.

Al riguardo, va ricordato che nel contesto della rinnovata attenzione critica che il romanzo ha ricevuto negli anni Ottanta, la violenza finale è stata giudicata anche come un adattamento al modello patriarcale – costruito sulla violenza, perpetuato attraverso l'uso della forza –, rendendo impossibile definire la storia come un'utopia, anche se solo ecofemminista – ci sarà chi parlerà di una «robinsonata macabra».

La scrittrice pone il suo personaggio femminile al centro di una fiction da fine del mondo in cui l'apocalisse stessa, per Vergnes, come in *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) di Jacqueline Harpman, è un non-evento. Il muro esiste – la cui apparizione permette ad Haushofer una fugace incursione nei territori della *science fiction* –, ma è in fondo sempre meno evocato: aldilà di esso c'è un altrove senza il fascino dell'ignoto.

La causa va attribuita a un disastro nucleare, come sembra vagamente possibile in Morselli e certo in Divry? Si tratta di un fenomeno naturale o di un ordigno bellico o una barriera eretta dai "vincitori"? Sebbene Haushofer non specifichi esplicitamente il tempo e il luogo dell'azione, la storia è probabilmente ambientata in Austria nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, mentre il contesto sembra essere quello dell'escalation militare della Guerra Fredda con la minaccia di una conflagrazione atomica. Per Engélibert, a metà del XX secolo, con l'avvento delle armi nucleari e la conseguente minaccia di annientamento della vita sulla Terra, "l'apocalisse non è più (so-

n'en reste qu'un" – La figure du survivant après la fin du monde, Université Bordeaux Montaigne, 13/3/2023.

lo) oggetto di una credenza religiosa, ma una realtà tangibile di cui l'«"Antropocene" è diventato il nome»[17].

Lentamente, la donna smette di interrogarsi sulle cause e affronta con caparbio coraggio questa sorta di seconda possibilità, benché ardua, che la vita le ha dato. E mentre si libera dell'egida degli uomini e del genere umano in generale, tornano gli alleati delle origini: gli animali, la natura. Scrive:

> Se oggi ripenso alla donna di prima, quella donna col piccolo doppio mento che si affannava tanto per apparire più giovane, provo poca simpatia per lei. Ma non voglio giudicarla troppo severamente. In fondo la possibilità di strutturare coscientemente la sua vita non le si era mai presentata[18].

Contro la triade patriarcato, cultura guerriera e sfruttamento delle risorse naturali a fini consumistici, tutti temi presenti più o meno apertamente in Haushofer, ne *La parete* si prova a stabilire un rapporto non gerarchico con il mondo animale e vegetale da parte di un individuo adulto. Ben prima di Donna Haraway e del suo *A Cyborg Manifesto* (1985), Haushofer annuncia una postura non essenzialista e interspecie, sostenendo la non gerarchia come possibilità di relazioni in divenire e ibridanti tra i viventi. La donna si sente "più simile a un albero che a un essere umano, un piccolo tronco bruno e coriaceo"[19], fino al punto da affermare: «Quell'estate scordai completamente che Lince fosse un cane e io una persona»[20], mentre in sogno mette al mondo dei figli che sono indifferentemente umani, gatti, cani, vitelli, orsi e strani esseri coperti di peli[21]. La nostra anonima – perché avere un nome se nessuno può più pronunciarlo? –, nel lavoro pesante che scolpirà un corpo al di là della donna e dell'uomo («al contempo persi la consapevolezza di essere una donna»)[22], invecchiato e indurito ma anche liberato e rafforzato, avanzerà attraverso una costante negoziazione tra la sua condizione umana culturalmente determinata e le manifestazioni di un ecosi-

17 Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, cit., p. 10.
18 Haushofer, *La parete*, cit., p. 56.
19 *Ibidem*.
20 Ivi, p. 176.
21 Ivi, p. 157.
22 Ivi, p. 56.

stema naturale che impone le sue ragioni e indica nuove vie. E, come abbiamo visto, la trasformazione simbolica va ben oltre la questione del genere («mi mancavano solo gli artigli, un pelo folto e lunghe zanne, e sarei stata una creatura perfettamente adattata»)[23]: tutto qui sembra indicare l'orizzonte di una sorta di liberazione dal dualismo umano/non umano, natura/cultura, verso un mondo postgenere e postumano, il «collettivo chimerico», secondo le parole del filosofo Baptiste Morizot[24], pensatore che pone come condizione necessaria per affrontare l'attuale crisi ecologica la ricostituzione di percorsi di sensibilità tra gli esseri viventi.

E anche se la donna si sente a capo di questa «singolare famiglia», è ben cosciente che non sempre chi è in cima alla piramide detiene la ragione: «Lince mi diede un buffetto col muso e mi spinse da parte [...] Sapeva molto meglio di me cosa mi convenisse»[25]. Ma resta la consapevolezza che la differenza con gli animali passa da quel peso della decisione che riposa sulle sue spalle, dalla sua coscienza delle contingenze, con quella carica morale che la rende giusta o ingiusta, e la possibilità di provare ad anticipare gli eventi – ad esempio, quando caccia tende a tirare solo su «caprioli maschi debilitati»[26] –, perché non può smettere di essere «una creatura umana, che pensa e sente»[27].

La parete è stata paragonata al *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, apertamente evocato da Guido Morselli in *Dissipatio*. Anche in Defoe, dopo un "urto" (nel caso del naufrago, il vascello a seguito della tempesta si scontra con un banco di sabbia e si ferma), due sopravvissuti si trovano isolati in un luogo dai confini definiti e lottano giorno dopo giorno per non soccombere. Ma mentre Robinson conosce l'origine della sua condizione e può quindi spiegare razionalmente la sua disavventura, ciò che è accaduto alla sopravvissuta senza nome resta sfuggente e, quantomeno per il lettore, ascrivibile al soprannaturale. E il muro va davvero temuto? Questa lastra di vetro è il

[23] Ivi, p. 76.
[24] Vedi per es., Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2022.
[25] Haushofer, *La parete*, cit., p. 65.
[26] Ivi, p. 68.
[27] Ivi, p. 141.

perimetro di una prigione o di un rifugio? Come per le finestre, la sordità psicosomatica e la soffitta in altre storie di Haushofer, l'esclusione rima con protezione (dalla società degli uomini, dalla mineralizzazione, perfino dalla noia)[28]. In mezzo al bosco, la narratrice costruisce una sorta di eterotopia, una microsocietà per una volta tutta sua, mentre le influenze esterne al nuovo foyer formato dalla donna e dai suoi animali sono tenute a bada, a priori, dal muro. E poi, in Defoe, c'è sempre la speranza che il mondo riappaia, perché è nel mondo che si svolge la storia. In Haushofer, invece, non c'è nulla di certo, neanche cosa sperare. Il mondo conosciuto non sembra esistere più: alla donna non resta che cercare di aggrapparsi a quel che ha e, come gli animali, cercare di vivere, stoicamente, solo nel presente, «una vita senza timori e senza speranza»[29].

In questo senso, rispetto a Robinson, come e più dell'opera di Sophie Divry, *La parete* è un romanzo chiuso, nonostante il suo dispiegamento esterno. La protagonista non guarda altrove per vedere se arriva qualcuno, non ha nemmeno un vero orizzonte. Costretta a separarsi dal mondo, se ne ricrea uno fatto di fatica quotidiana e frugalità disciplinata volto a impedirle «di fissare il crepuscolo e di avere paura». Tuttavia, questo istinto di sopravvivenza si interseca con un altro: l'insopprimibile bisogno di accudire e proteggere, per ragioni «d'amore e di morale»: così sarà per il fuggiasco di *Trois fois la fin du monde*, il cui suo gatto si rivelerà un'esperienza pacifica dell'alterità, e per il sopravvissuto di *Dissipatio H.G.* nell'impossibile ricerca del dottor Karpinsky.

La parete, trattato come *Anti-Heimatliteratur*, può essere considerato anche come un plaidoyer ecofemminista di portata universale, un archetipo della robinsonata al femminile e un *Bildungsroman*. Intrappolata dietro un'immensa finestra infrangibile che lascia intravedere esseri in via di sgretolamento – la tabula rasa pregna di echi mitologici della pietrificazione è il tema narrativo che ci permette di passare dalla distopia a una

[28] «Eravamo tutti completamente storditi dalla noia. […] Forse la parete non era che un ultimo disperato tentativo di un essere torturato che doveva evadere; evadere o impazzire», ivi, p. 73.

[29] Ivi, p. 130.

condizione inclassificabile, dove la perdita dell'umano è anche un guadagno –, la donna si ricostruirà scegliendo di agire e poi, per restare lucida, anche di scrivere. Questa condizione straordinaria di una vita solitaria e autarchica al ritmo delle stagioni con una natura avvolgente («la colpa era dell'alpe»)[30], mettendola «in cammino alla ricerca di un mondo nuovo»[31], le farà intravedere la natura profonda delle cose e finirà per dare un nuovo senso alla sua esistenza.

La parete presenta delle prossimità con la favola inquietante *La Lucina* di Antonio Moresco (Mantova, 1947), romanzo breve scritto alla prima persona su un enigmatico avvicinarsi reciproco fra il protagonista, un io narrante senza nome in ritiro dal mondo, tra valli disabitate senza nome immerse in un sottobosco prorompente e luttuoso, e il bambino solo nella casa dalla lucina del titolo, la quale "sembra crescere" e "palpitare"[32] come un invito rinnovato ogni sera a farsi raggiungere. Un'altra storia di sparizioni e presenze pregnanti il cui sfondo attivo è la natura e il suo mistero nel "tormento vegetale", in quel perenne farsi e disfarsi che strazia e incanta e dove prende forma la perenne lotta per la sopravvivenza, costantemente messa a repentaglio dalla sopraffazione reciproca tra gli esseri viventi in una sorta di quotidiana apocalisse naturale che rinvia anche al processo di mineralizzazione: «Ci sono interi tronchi o enormi basi di tronchi abbattuti e tagliati […] con le radici spezzate e marmorizzate, simili a blocchi pietrificati»[33]. Mentre i resti del passaggio dell'umano sono solo elementi di disturbo:

> Qualcosa, quando la luce del sole la colpisce da una certa angolazione luccica in modo insostenibile […] È la rete metallica di una branda fissata al resto di una staccionata con due rudimentali cerniere e usata come cancello d'ingresso in un punto dove un tempo doveva esserci un orto. […] manda dei barbagli lancinanti di luce, così forti che bisogna distogliere gli occhi[34].

[30] Ivi, p. 123.
[31] Ivi, p. 157.
[32] Antonio Moresco, *La lucina*, Milano, Mondadori, 2020, p. 37.
[33] Ivi, p. 118.
[34] Ivi, pp. 118-119.

«Non è proprio una luce, è una lucina…»[35] quella che invece l'uomo andrà ad inseguire, trovando un bambino morto suicida alla frontiera tra i mondi che lo riporterà alla vita, come un raggiunto bagliore che indica la fine di un'espiazione. Tra loro vi sarà un delicato scoprirsi che avrà in sé un profondo riconoscersi, e anche qui si farà spazio l'insopprimibile necessità di prendersi cura dell'altro da sé. Aspetto, questo, fortemente presente anche in altre due storie di uomini della fine del mondo, particolarmente vicine a *La parete*, scritte tra la metà del XX secolo e i nostri giorni. La prima, *Dissipatio H.G.*, racconta la condizione paradossale di un "ultimo rimasto" che, poco prima di scoprire l'"evaporazione" dei suoi simili, intendeva suicidarsi e si ritrova solo in un isolamento insperato; la seconda, *Trois fois la fin du monde*, narra di un prigioniero che riacquista la libertà dopo un disastro nucleare che ha eliminato l'essere umano.

Famoso collezionista di rifiuti editoriali, Guido Morselli (Bologna, 1912 - Varese, 1973) completò *Dissipatio H.G.* nel 1973 – prendendo in prestito il titolo dal filosofo neoplatonico Giamblico[36] –, pochi mesi prima di levarsi la vita con una Browning 7.65, la sua «ragazza dall'occhio nero» cui si accenna nello stesso romanzo come seconda possibilità a sostegno del suicidio del protagonista[37]. Nella finzione, però, l'interruzione più brusca e traumatica, in questo caso la fine dell'umano, non annulla, ma rifonda il soggetto.

Per l'attualità dei temi affrontati, *Dissipatio H.G.*, uno degli esempi più significativi della letteratura post-apocalittica italiana del Novecento, è l'opera sempre più letta di questo scrittore senza lettori. Come nel caso di Haushofer, l'intera produzione di questo raffinato studioso della natura umana e delle sue contraddizioni interne dal riconoscimento postumo, ha una componente fortemente legata alla sua storia personale. Ecologista e anticapitalista libertario, sostenuto dalle finanze paterne, Morselli condusse un'esistenza isolata e dedita alla scrittura, vivendo in una casa da lui stesso costruita a Gavirate, sulle Prealpi

[35] Ivi, p. 49.
[36] Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 2019, pp. 77-78.
[37] Ivi, p. 26.

lombarde. Durante il completamento di *Dissipatio*, infastidito dal rumore dei motocross e dal progetto di costruzione di un'autostrada, torna a vivere nella grande casa di famiglia a Varese, nella "piccola tana" della sua dépendance dove, la notte del 31 luglio 1973, dopo aver ricevuto i primi rifiuti per il manoscritto di *Dissipatio*, si spara e forgia così il mito del romanziere incompreso dal destino tragico e paradossale – un anno dopo la sua morte, Adelphi inizierà la pubblicazione di tutti i suoi romanzi.

L'opera, acuta e oscura, tratta dell'avventura urbana di un unico sopravvissuto a un'improvvisa e misteriosa "volatilizzazione" dell'umanità, descritta dal protagonista in prima persona. Vi si mescolano i motivi del catastrofismo e la sindrome dell'eletto o dell'escluso perché non sparito nell'"Evento", «una specie di negligenza inaudita»[38] – dato che il protagonista, la cui intenzione iniziale era di prendere congedo dall'umanità, sfugge alla *dissipatio*. Lui stesso si definisce un *fobantropo*[39] che, come il protagonista di Divry, amava immaginarsi in un mondo libero dai suoi simili. E poi il sogno diventa realtà: all'ex giornalista asociale sembra di aver ucciso virtualmente la società che desiderava veder scomparire una volta decisosi a non farne più parte. Un'opera basata su un paradosso, come ha sottolineato Filippo D'Angelo[40], che ricorda la legge dantesca del contrappasso, con i colpevoli puniti o in modo contrario alla loro colpa o in modo analogo ad essa.

Un innocuo incidente dà il la: il protagonista, anche lui anonimo, si reca in una grotta da cui gettarsi in un lago sotterraneo di montagna, però tergiversa, sospende il gesto, sbatte la testa sulla parete – un altro urto, un'altra parete – e ha un mancamento. Tale scelta di luogo della fine ci riporta a questo passaggio riflessivo in Haushofer: «Quando ero ancora giovane e la morte mi appariva come un'offesa personale, fantasticavo spesso di ritirarmi in una caverna prima di morire, perché nessuno potesse trovarmi»[41].

[38] Ivi, p. 105.

[39] Ivi, p. 43.

[40] Filippo D'Angelo, *Postface*, in Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, Paris, Rivages, p. 172.

[41] Haushofer, *La parete*, cit., p. 69.

Quando l'uomo ritorna in sé, lascia la cavità. A casa si addormenta con la pistola e l'indomani esce distratto da un evento fuori, dove pensa di poter portare soccorso, ma realizza che sono tutti scomparsi: niente devastazioni, però, l'umanità sembra essere stata spazzata via silenziosamente in poche ore, come evaporata. Quello che è certo, dice a se stesso, è che prima poteva essere uno "spettatore" della città, mentre ora è costretto a viverla. La solitudine è grazia e dannazione al tempo stesso e il narratore si chiede se questo rappresenti per lui un'"abissale privazione" o piuttosto "un privilegio".

La condizione di solitudine esistenziale oltre che fisica è incarnata anche dal protagonista de *La lucina*, che sin dall'introduzione rivela la necessità interiore, indicibilmente dolorosa, di "sparire", di separarsi dal mondo finendo per vivere immerso nella natura, sotto un «finimondo di stelle»[42], in un borgo di cui è il solo abitante, primo passo verso l'annientamento.

Morselli e Moresco, con stili assai diversi, tracciano delle figure di uomo disperate e arrese che sommessamente anelano al *cupio dissolvi*, finendo per interpellarci su quello che, quando la luce si spegne e si rimane da soli nel buio – il momento del crepuscolo ne *La parete* –, ognuno di noi si domanda intorno al senso dell'esistenza.

Ma torniamo a *Dissipatio*. Ora che il quasi morto è vivo e i vivi non sono più, la prospettiva allucinatoria, alimentata da un costante sarcasmo, chiarisce che la liberazione è triplice: dall'uomo, dal denaro e dal tempo (elemento soggettivo, ciò che resta del tempo è nella progressiva trasformazione di un formaggio, ribattezzato "cronoformaggio") così come dalla proprietà, con la conseguenza della fine di confini e guerre. Tre assi narrativi costituiscono questo romanzo che sfugge a ogni classificazione: il primo, dove, alla vigilia del suo quarantesimo compleanno, il narratore tenta il suicidio perché non sopporta più gli esseri umani; il secondo, in cui alla scoperta della fine dell'umano seguono i tentativi di comprenderne le cause; infine un terzo, dove sente per la prima volta un vero desiderio per l'altro e l'euforia lascia il posto all'angoscia della solitudine. Ma nel silenzio della

[42] Moresco, *La lucina*, cit., p. 14.

terra svuotata dall'uomo, si moltiplicano gli incontri con le tracce intermittenti che il "bipede" ha lasciato prima dell'"elegante" scomparsa: il passato, come in Haushofer, è già ritornato sotto forma di "archeologia" immediata: «Non hanno lasciato un messaggio decifrabile. […] Partiti di furia, senza curarsi di ciò che restava. I loro tesori»[43].

L'eco di un bisogno di serenità, trovato in un'oasi rurale immersa nel verde e lontana dai rumori della città, si avverte nella memoria del narratore anche prima dell'arrivo del cataclisma. Egli racconta infatti di essere fuggito dalla città dell'oro, Crisopoli, incarnazione del potere del capitale che evoca Zurigo, proprio per ascoltare i richiami degli uccelli e quelli dei ruscelli che costeggiano la montagna, gli stessi suoni che, dopo la scomparsa dell'uomo, diventeranno sempre più percepibili. Ma è solo nelle strade spopolate della metropoli, dove le forme vegetali conquistano il cemento, che il sopravvissuto prenderà coscienza del cambiamento dello stato delle cose. Sembra riecheggiare *La lucina* con "tutte quelle potenze vegetali che brulicano da ogni parte lungo il filo dell'orizzonte"[44], così come questo passaggio de *La parete*:

> Le ortiche accanto alla stalla continueranno a crescere, anche se le sradicassi cento volte, e vivranno più a lungo di me. Hanno tanto più tempo di quanto ne abbia io. […] il sottobosco prenderà il sopravvento e più in là il bosco avanzerà fino alla parete, riconquistandosi il terreno sottrattogli dall'uomo[45].

Allora che cosa resta se l'umanità non esiste più? Una natura autosufficiente che riprende piede. La morale è anticapitalista: il denaro e i beni di consumo non sono altro che strumenti di alienazione dell'uomo. In Haushofer, la Mercedes nera di Hugo diventa in una notte relitto anacronistico ma, a differenza del cancello in Moresco, anche rifugio efficace, caldo e protetto dal vento («Specialmente in giugno, quando fiorisce la clematide, ha un aspetto molto grazioso, come un gigantesco bouquet nuziale […] Si dovrebbero piazzare più automobili nei boschi, sareb-

[43] Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 35.
[44] Moresco, *La lucina*, cit., p. 31.
[45] Haushofer, *La parete*, cit., p. 123.

bero luoghi ideali per la nidificazione»)[46]. La morale è anche antiantropocentrica: la fine dell'uomo non equivale alla fine del mondo («il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo»)[47]. Questo pensiero emerge anche nel molto più recente *Trois fois la fin du monde* di Sophie Divry (Montpellier, 1979), scrittrice prolifica incline alle sfide letterarie ed estetiche. Parabola della solitudine e della libertà apertamente ispirata a *La parete*, a *La lucina*, ma anche a Robinson e a *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* di Michel Tournier, la storia contribuisce a fornire delle risposte sul come si ricostituiscono vita e identità in una condizione ribaltata, in particolar modo di un essere sociale rigettato dal mondo, e poi ri-gettato nel mondo, senza che quel mondo sia davvero più quello, mentre flora e fauna si riappropriano di un territorio depurato dalla dominazione antropomorfa.

L'opera dispiega tre toni e registri linguistici diversi, in risonanza con i suoi tre momenti chiave (prigione, catastrofe e fuga) – contiene quindi anche la pre-Apocalisse, fase molto più sviluppata che nei romanzi menzionati. Tre fini del mondo, quindi, raccontate con la lingua aspra e immediata del protagonista e quella poetica e ricercata della narratrice.

La narrazione prende avvio con la detenzione di Joseph Kamal in seguito ad una rapina durante la quale il fratello perde la vita. Un incendio nucleare permette al protagonista l'inaspettata fuga dall'inferno dietro le sbarre e lo porta a nascondersi nella zona proibita: la foresta è bassa, ma lo protegge dai droni. Spinto anche lui dal desiderio di un distacco rigenerante dagli uomini e dalle cose, e favorito dal contesto, si stabilisce in una fattoria con una pecora, Chocolat, e un gatto, Fine, sintonizzando il suo ritmo vitale con il loro e con quello delle stagioni, dedicandosi ad una quotidianità ritualizzata, argine alla disperazione della insensatezza quanto possibilità di sopravvivenza fisica. Come ne *La parete* e nella *Lucina*, c'è un flusso di gesti e di azioni elementari e meccaniche che scandiscono il tempo e

[46] Ivi, p. 148.
[47] Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 54.

organizzano lo spazio, ricostruendo un'affezione verso la propria vita.

Il muro in Divry è quello del carcere, allegoria della società degli umani così lontani dall'umano. Ma il giovane che, nel profondo della sua cella, invocava la solitudine per non avere più a che fare con la "feccia d'umanità"[48], si ritroverà imprevedibilmente accontentato: un fuggiasco solo, con una natura ostile con cui confrontarsi e mai al riparo dai pensieri più foschi. Come ne *La parete*, è il lavoro quotidiano, strutturato e spossante, svolto a beneficio proprio e di chi è oggetto di cura, a rivelarsi salvifico:

> Occorrerebbe uscire, andare a pescare, immergersi nell'acqua ghiacciata, reagire, resistere al posto di abbandonarsi, al posto di vedere sfilare, passivo e infelice, quegli anni morti e l'ombra portata dalle parole mai dette[49].

E la natura – anche qui lo si sottolinea – non ha intrinsecamente alcun valore morale: gli alberi, i fiori e il sole non sono lì per salvare l'essere umano, il quale, in fondo, ha solo bisogno di sentirsi parte di una comunità di cui prendersi cura. Una natura che sfida e meraviglia Kamal ma che alla fine, con la perdita dei suoi cari animali, non gli basterà più. Nessuno si salva da solo, almeno dalla follia: se il protagonista di Morselli, seduto su una panchina, si congeda dal lettore mentre osserva lo spettacolo rasserenante del vivente, con in mente il "suo" caro Karpinsky e le Gauloises conservate in tasca per lui, sarà la scia inaspettata di un aereo a scrivere le ultime parole per Joseph Kamal. Nel romanzo di Haushofer la narrazione verrà invece interrotta il 25 febbraio con la fine della carta, ma non la vita perché, tra il volteggiare delle cornacchie, «qualcosa di nuovo si sta avvicinando»[50].

Eppure, tra riorganizzazione del senso e sentimento dell'assurdo, tutti i protagonisti delle storie evocate sono chiamati ad agire, traendone una vitalità insperata. Riappropriandosi del mito moderno inventato da Defoe, questi romanzi si discostano dai codici della narrazione apocalittica e si oppongono alle vi-

[48] Sophie Divry, *Trois fois la fin du monde*, Paris, Éditions J'ai lu, 2019, p. 62.
[49] Ivi, p. 160.
[50] Haushofer, *La parete*, cit., p. 182.

sioni dominanti di ciò che deve essere l'umano in generale e la ricerca della felicità in particolare, e la stessa Apocalisse, che qui è clinica e che può essere a tratti *felix*. Storie che sostengono un approccio all'esistenza che libera nuove risorse riprendendo un fare antico, attraverso un pensiero non gerarchico del vivente come alterità, ma mutante, incerto, a volte inquietante, e del posto dell'essere umano al suo interno. Ognuna, a suo modo, fa l'elogio delle vite inattese.

Costanza Geddes da Filicaia*

Dalla catastrofe individuale all'apocalisse collettiva: evoluzioni e variazioni sul tema nella narrativa sveviana

Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie[1].

Con queste celebri parole termina *La Coscienza di Zeno*, il romanzo-capolavoro di Italo Svevo pubblicato nel 1923. Se i precedenti capitoli dell'opera sono ambientati in una asburgica Trieste tardo-ottocentesca e trattano, attraverso le parole dell'istrionico narratore-protagonista, di alcune vicende-chiave della vita dello stesso, l'ultimo capitolo, *Psico-analisi*, si svolge invece nello scenario delle montagne della Venezia-Giulia durante la belligeranza della Prima guerra mondiale. È dunque in questo contesto storico che uno Zeno Cosini, ormai anziano benché sempre animato da talune pulsioni e vizi giovanili[2], concepisce la prospettiva quasi sardonica di una catastrofe, perpetrata da un uomo qualsiasi, solo «degli altri un po' più ammalato», gra-

* Università di Macerata.

1 Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di Luigi Martellini, Roma, Carocci, 2010, p. 547 (da ora in poi *Coscienza di Zeno*).

2 Si veda, a questo proposito, il saggio di Giovanni Palmieri, *Teresina e il vecchione. Svevo lettore di Schnitzler e di Hofmannsthal*, in Id., *Svevo, Zeno e oltre*, Ravenna, Pozzi, 2016, pp. 63-72.

zie al furto e all'utilizzo di un letale esplosivo inventato da «un uomo fatto come tutti gli altri», cioè, in poche parole, da un altro uomo qualsiasi.

Questa profezia catastrofista nasce, senza dubbio, anche da una tragica esperienza di cui Svevo, se non protagonista, fu comunque almeno testimone relativamente diretto per vicinanza geografica, cioè quella della guerra di trincea sul Carso e del primo uso delle armi chimiche, non solo capaci di uccidere istantaneamente e contemporaneamente una pluralità di persone senza particolari possibilità di difesa, ma anche estremamente subdole, perché spesso non visibili e talora anche scarsamente rilevabili olfattivamente. È a partire dalla suggestione di questa distruzione, sì, di massa ma comunque sempre circoscritta a un gruppo di persone, cioè i soldati della trincea, che l'autore formula, per estensione, la sua ipotesi di distruzione universale nella quale appaiono convergere molte suggestioni culturali ma anche, in effetti, una sorprendente capacità premonitoria. La prima suggestione è, senza dubbio, quella relativa a Jules Verne e al suo *Viaggio al centro della terra* che, pubblicato nel 1864, ebbe negli anni successivi un vasto successo e fu pubblicato anche in italiano e tedesco, le lingue meglio conosciute e praticate da Svevo. Ovviamente la trama del romanzo di Verne niente ha a che fare con l'immagine catastrofica sveviana, ma l'idea della possibilità, seppur in un contesto letterario, di raggiungere il centro della terra, nasce con ogni verosimiglianza proprio dalla suggestione di Verne. Il secondo elemento che concorre alla prospettiva catastrofica è probabilmente di matrice filosofica. Svevo era, come noto, un profondo conoscitore della filosofia di Arthur Schopenhauer, di cui anzi, a quell'altezza cronologica, era verosimilmente il massimo esperto italiano insieme a Luigi Pirandello, nonché delle teorie evoluzionistiche darwiniane. La ipotesi della catastrofe finale potrebbe dunque essere letta come una sorta di estremizzazione del pessimismo schopenhaueriano a cui si associa una sorta di teoria evoluzionistica darwiniana all'incontrario: a tenere in scacco il mondo, e a determinarne il destino finale, non è colui che, fatto come tutti gli altri, si è evoluto verso lo status di sano, ma colui che, fatto come tutti gli altri, si è evoluto verso lo status di malato. Quanto all'inventore

del potentissimo esplosivo, egli sarà «un uomo come tutti gli altri» che lavora «nel segreto di una stanza». Un male, dunque, che si sviluppa in solitudine e che viene portato avanti da uomini qualsiasi: si può qui scorgere una sorta di capacità premonitoria da parte di Svevo che, ben inteso, non è da considerarsi casuale o divinatoria, bensì determinata da una sua profonda osservazione e conoscenza filosofica e antropologica della natura umana che troverà riscontro nelle successive vicende storiche e in particolare nell'invenzione dell'«esplosivo potentissimo», la bomba atomica[3].

Ma non sfugga, nella prospettiva della catastrofe finale, anche la matrice religiosa, quella dell'Apocalisse di Giovanni, non estranea nemmeno alla tradizione ebraica e vetero-testamentaria; si pensi anche al libro di Daniele, e al connubio tra le due tradizioni religiose che, pur carsicamente e sottotraccia, connotano la vita di Svevo, quella ebraica della sua famiglia d'origine e quella cattolica della moglie, Livia Veneziani, a cui Svevo si accosta, facendosi battezzare, allo scopo di accontentare e rassicurare la sposa, a lungo malata e in pericolo di vita dopo la nascita della figlia Letizia.

Dunque la preconizzazione di una catastrofe finale e collettiva chiude l'ultimo e il più grande romanzo di Italo Svevo. Abbiamo tuttavia, nella produzione precedente, la descrizione di una serie di catastrofi individuali. Infatti il destino di Alfonso Nitti, protagonista di *Una vita*, e dei fratelli Emilio e Amalia Brentani, protagonisti di *Senilità*, è in effetti catastrofico: essi incarnano l'esempio del classico inetto, a differenza dell'inetto "atipico" Zeno Cosini, pertanto il loro destino è quello di essere sconfitti. Ciò che qui però interessa è le modalità per così dire

[3] Va però da sé che l'atomica sia stata inventata non da uomini qualsiasi, bensì da scienziati abilissimi (la cui vicenda è stata recentemente ricostruita nel film *Oppenheimer*, 2023, per la regia di Christopher Nolan), pur tuttavia fatti come tutti gli altri per la loro comune appartenenza alla stessa specie. A questa prospettiva si intreccia poi la questione della «banalità del male», così come argomentata da Hannah Arendt e incarnata, tra gli altri, dalla figura grigia, insignificante, appunto banale, di Adolf Eichmann e dal costante timore, anche al giorno d'oggi, che la più temibile arma di distruzione di massa, cioè appunto la bomba atomica, possa causare la catastrofe finale cadendo nelle mani sbagliate, cioè in quelle di un uomo qualsiasi «solo degli altri un po' più ammalato».

"tecniche" con cui la sconfitta si consuma. Alfonso Nitti persegue sogni letterari e fumose prospettive di gloria; quando tali sogni si infrangono, a causa della sua irresolutezza nel cercare di concretizzare il legame sentimentale con Annetta Maller, la figlia del banchiere presso il quale egli lavora, e quando viene sfidato a duello da Federico Maller, fratello di Annetta, che vuole così difendere l'onore della sorella, questi fugge alle frustrazioni e alle responsabilità suicidandosi. E se il suicidio non può che essere letto, già di per sé, come una catastrofe individuale, ciò che in questo caso va rilevato è la modalità dello stesso, che viene descritta, anche in tale circostanza, nella pagina finale del romanzo. Vi si legge infatti un'asettica lettera della ditta Maller, presso la quale appunto Alfonso lavorava, diretta a un conoscente di Alfonso:

> N… 23 Ottobre 18… Signor Luigi Mascotti, In risposta alla pregiata vostra del 21 corr. vi annunciamo che ci sono del tutto ignote le cause che spinsero al suicidio il nostro impiegato signor Alfonso Nitti. Fu trovato morto nel suo letto il 16 corrente, alle quattro della mattina, dal signor Gustavo Lanucci, il quale, rincasato a quell'ora, s'insospettì per l'intenso odore di carbone che trovò diffuso in tutta l'abitazione. Il signor Nitti lasciò una lettera diretta alla signora Lanucci in cui la dichiarava sua erede. La vostra domanda sulla somma trovata presso il signor Nitti deve quindi essere diretta a quella signora. I funerali si fecero addì 18 corr. con l'intervento dei colleghi e della direzione. Con distinta stima vi riveriamo Maller & Co[4].

Dunque, il suicidio di Alfonso avviene con un meccanismo per così dire chimico. Certo, non necessariamente moderno, ma che si riallaccia all'idea dei gas venefici, alle conoscenze scientifiche a essi legate e alla potenzialità distruttiva di massa che questi strumenti hanno.

In *Senilità* troviamo invece un protagonista, Emilio, a cui si affianca, nel ruolo di co-protagonista, la dimessa sorella Amalia, il cui carattere di alter-ego del fratello si esplicita anche nell'assonanza dei nomi. Amalia, piombata in uno stato depressivo a causa delle pene d'amore procuratele dal pittore Stefano Balli, affascinante amico di Emilio, giunge alla morte per una infezio-

[4] Italo Svevo, *Una vita*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Milano, Bompiani, 1989, p. 489.

ne polmonare dovuta alle inalazioni di etere a cui si sottoponeva per provocarsi uno stato di ebrietà grazie al quale fuggire mentalmente dallo squallore della propria esistenza e dalle afflizioni sentimentali. In queste pagine il narratore descrive come Emilio giunge ad avere conferma di quanto il medico aveva già ipotizzato, cioè che la sorella fosse assuefatta all'etere:

> La signora Elena pregò Emilio di procurarle una pezzuola per asciugare la faccia di Amalia. Per non dover lasciare quella stanza, egli – trovate le chiavi – aperse l'armadio della sorella. Fu subito colpito da uno strano odore di medicinali profumati. La poca biancheria era distribuita nei grandi cassetti ch'erano poi riempiti di boccette di varia grandezza. Egli non comprese subito e per vedere meglio prese la candela. Qualche cassetto era pieno fino all'orlo di boccette brillanti lietamente con dei bagliori gialli misteriosi di tesoro rinchiuso; in altri cassetti c'era ancora posto, e la distribuzione era fatta in modo che s'indovinava il proposito di completare ordinatamente la strana collezione. Una sola boccetta era fuori di posto, e in quella c'era ancora un resto di liquido trasparente. L'odore del liquido non lasciò luogo a dubbi; doveva essere dell'etere profumato. Il dottor Carini aveva avuto ragione: Amalia aveva cercato l'oblio nell'ebrietà. Non ebbe del rancore verso la sorella neppure per un attimo perché la conclusione a cui corse subito la sua mente fu una sola: Amalia era perduta. Quella scoperta valse perciò a ricondurlo finalmente a lei. Richiuse accuratamente l'armadio. Non aveva saputo tutelare la vita della sorella; avrebbe ora tentato di conservarne intatta la riputazione[5].

Anche in questo caso, dunque, si verifica una forma di auto-distruzione, di suicidio indiretto che avviene attraverso una sostanza chimica, poiché la malattia di Amalia è conseguenza delle sue inalazioni di etere.

Ma torniamo infine al capolavoro sveviano, *La coscienza di Zeno*. L'opera, oltre a preconizzare in chiusura, come già detto, una catastrofe collettiva, descrive però anche, e in forma di evento centrale, una catastrofe individuale, cioè il suicidio di Guido Speier, l'amico-rivale cognato di Zeno. Come si ricorderà, l'impresa commerciale capitanata da Guido, in cui Zeno è coinvolto, è in gravi difficoltà economiche a causa dell'avventata gestione di Guido medesimo. Questi ha già inscenato un tentativo di suicidio, di carattere esclusivamente dimostrativo,

[5] Italo Svevo, *Senilità*, Milano, Dall'Oglio, 1971, p. 284.

per impietosire Ada, sua moglie, con la quale i rapporti sono da tempo incrinati a causa delle avventure sentimentali di Guido e della complessa gestione del ménage familiare, ed ottenere da lei un sostanzioso supporto economico. Il primo tentativo di fingersi intenzionato a morire e di ottenere così l'aiuto finanziario di Ada va in porto, ma Guido si trova nuovamente, in tempi brevi, in sofferenza economica, e cerca dunque di impietosire la moglie con lo stesso stratagemma, cioè ingerendo, in forma di azione dimostrativa, una dose eccessiva di un barbiturico, il veronal. Tuttavia, il gesto ha conseguenze mortali a causa dell'iniziale sottovalutazione delle sue condizioni e di una serie di circostanze avverse che ritardano notevolmente l'intervento del medico. Guido aveva utilizzato quel prodotto, appunto il veronal, che gli era stata indicata da Zeno come atto a causare un sonno profondo ma non la morte se si fosse stati soccorsi in tempo, al contrario del ben più letale veronal al sodio. Zeno, infatti, nei suoi disordinati studi universitari, aveva per qualche tempo frequentato la facoltà di chimica, e dunque aveva alcune nozioni della disciplina e, nel suo ruolo di narratore-protagonista, afferma di aver fornito a Guido queste informazioni senza sospettare il motivo per cui il cognato gli rivolgesse tale domanda[6]:

> Il dottore era commosso per aver assistito al dolore di Ada. Mi disse qualche cosa dell'orrenda notte ch'essa aveva passata. Oramai si era riusciti a farle credere che la quantità di veleno ingerita da Guido era stata tale che nessun soccorso avrebbe potuto giovare. Guai se avesse saputo altrimenti! – Invece – aggiunse il dottore con sconforto – se io fossi arrivato qualche ora prima l'avrei salvato. Ho trovate le boccette vuote del veleno. Le esaminai. Una dose forte ma poco più forte dell'altra volta. Mi fece vedere alcune boccette sulle quali lessi stampato: Veronal. Dunque non veronal al sodio. Come nessun altro io potevo ora essere certo che Guido non aveva voluto morire. Non lo dissi però mai a nessuno[7].

Ciò che però appare particolarmente rilevante è che anche la catastrofe individuale della *Coscienza*, quella di Guido, si com-

[6] Va ricordato che, come noto, Zeno ha tra le sue peculiarità quella di essere non sempre necessariamente sincero e anzi talora contraddittorio. Dunque, tra le moderne e originali caratteristiche della *Coscienza* vi è anche quella di non poter considerare del tutto attendibili le affermazioni del suo narratore-protagonista.

[7] *Coscienza di Zeno*, pp. 490-491.

pie attraverso un composto chimico. La focalizzazione di Svevo sull'elemento chimico/farmacologico trova d'altronde un'ulteriore esplicitazione ne *Lo specifico del dottor Menghi*, racconto rimasto a lungo inedito e pubblicato, postumo, solo nel 1949, benché composto probabilmente nel 1904[8]. In esso, con un affascinante gioco di narrazioni di primo e secondo grado, si apprende come il dottore avesse inventato uno «specifico», cioè un farmaco, che avrebbe dovuto donare l'immortalità e che tuttavia, sperimentato su alcuni conigli, li aveva condotti alla morte fra atroci dolori. Nel momento, però, in cui la madre di Menghi viene colta da un grave malore, egli, che ha con lei un legame così forte da rasentare la dipendenza e la morbosità, lo sperimenta sulla genitrice con la giustificazione mentale di provare a salvarle la vita in una situazione disperata, ma in realtà conscio che, come infatti poi accadrà, la somministrazione la porterà a morte fra atroci dolori[9]. Di nuovo, anche in questo caso, ci troviamo davanti a una catastrofe che giunge da un composto chimico.

Dunque Italo Svevo, imprenditore in una fabbrica di vernici quando indossa i panni di Ettore Schmitz e quindi ben al corrente, seppure in senso ampio, dei composti chimici e delle loro funzioni anche, in taluni casi, letali, sfrutta, sì, nelle sue opere una sua personale conoscenza ma mostra altresì di comprendere, per certi versi anche profeticamente, come il progresso e le scoperte possano condurre a distruzione e morte.

I tre romanzi sveviani, che pure presentano evidenti differenze, con particolare riferimento alla portata rivoluzionaria della *Coscienza di Zeno* rispetto al carattere più tradizionale dei primi due romanzi, descrivono tutti e tre un caso di suicidio sebbene nel primo caso, quello di Alfonso Nitti, lampante nella sua volontarietà, nel secondo, quello di Amalia Brentani, come

[8] Per il testo de *Lo specifico del dottor Menghi* si rinvia a Italo Svevo, *I racconti*, introduzione di Gianfranco Contini, presentazione di Claudio Magris, Milano, Garzanti, 1985.

[9] I temi dello *Specifico* sono molti e certamente degni di approfondimento critico. Il più rilevante appare essere quello della ricerca dell'immortalità e dell'eterna giovinezza che, pur presente carsicamente in tutta la tradizione culturale e letteraria a partire da quella classica, si intensifica però proprio nel XIX e inizio XX secolo.

conseguenza di un comportamento scellerato, nel terzo, quello di Guido Speier, come degenerazione inaspettata di quello che voleva essere un gesto dimostrativo. Inoltre, la *Coscienza*, oltre al suicidio individuale, contempla l'ipotesi di un omicidio-suicidio collettivo. Ci si potrà dunque chiedere come mai l'opera più ironica di Svevo, quella il cui protagonista, ossimoricamente inetto-vincente, alla fin fine "se la cava", abbia tuttavia, a ben vedere, il finale più pessimistico poiché profetizza la fine dell'intero genere umano.

Se ciò può essere anche un portato dell'esperienza personale dal momento che Svevo, come già detto, era stato testimone per così dire ragionevolmente diretto della Grande guerra e dei suoi orrori vivendo peraltro in una zona ben vicina ai luoghi di belligeranza, sarebbe tuttavia un errore considerare la visione della *Coscienza di Zeno* come *tout-court* più ottimistica rispetto a quella di *Una vita* o di *Senilità* e anche considerare Zeno come meno inetto di Alfonso ed Emilio. Zeno è infatti tanto inetto quanto i suoi predecessori. Tuttavia è più ilare[10]. E questo determina il motivo per cui il profondo pessimismo di matrice schopenhaueriana che pervade il pensiero sveviano, pur restando, nella *Coscienza*, intatto, eviti però, proprio grazie allo strumento dell'ironia, il tono della tragedia, mantenendo piuttosto quello della farsa entro la quale l'ilare malato signor Cosini, "Zeno", il cui nome proprio richiama nel suono la parola greca «Xenos», che significa «straniero», e dunque allude alla sua condizione di non integrato, finisce tuttavia per "cavarsela" perché è malato analogamente al mondo assurdo che lo circonda, le cui assurdità entrano invece in conflitto con la tetragona razionalità del sano e sconfitto Guido Speier.

È un dato acquisito che Zeno Cosini sia un personaggio con molti aspetti autobiografici. Ma, si badi bene, egli non è l'alter-ego di Italo Svevo, letterato con sogni di gloria a lungo frustrati. Il più calzante alter-ego di Italo Svevo è piuttosto Alfonso Nitti, anch'egli animato da sogni frustrati di successo letterario. Zeno Cosini è semmai l'alter-ego di Ettore Schmitz, cioè dell'im-

[10] Si veda a questo proposito quanto scritto da Enrico Ghidetti in *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

prenditore alto borghese, sposato con una donna che sa "prenderlo per il suo verso", che vive sardonicamente i riti dell'alta borghesia triestina e che, da impresario, si destreggia tra i composti chimici e il progresso tecnologico e industriale[11]. Ed ecco che allora ancor meglio si spiega perché proprio nella *Coscienza* i composti chimici e le scoperte scientifiche assumano un'importanza tale da diventare i protagonisti di una finale ipotesi, sì, orribile ma alla quale, proprio per l'ilarità zeniana, anche il lettore reagisce in maniera sorprendentemente ilare.

[11] Anche per questa fondamentale osservazione si rimanda a Enrico Ghidetti, *Italo Svevo, La coscienza di un borghese triestino*, cit., nonché al saggio del medesimo Ghidetti, *Svevo: dall'«incapace a vivere» all'uomo psicologico*, apparso nella sua monografia *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

Federica Lattanzio*

Analisi comparativa della resa della parola "*Katastrophe*" nei sistemi di traduzione automatica: una riflessione sull'importanza dell'intervento umano

1. *Introduzione*

La parola *catastrofe* è comunemente associata a eventi improvvisi, distruttivi e carichi di impatto emotivo, come disastri naturali, crisi umanitarie o incidenti di vasta portata. L'uso che ne viene fatto nei mezzi di comunicazione, in particolare nel linguaggio giornalistico, contribuisce a rafforzarne il valore evocativo e drammatico. Tuttavia, questo lessema ha alle spalle una storia complessa: nel corso del tempo ha subito un'evoluzione semantica che riflette le sue origini etimologiche e i mutamenti negli ambiti storici e culturali in cui è stato impiegato.

Il presente studio si propone di analizzare la resa in italiano del lessema tedesco *Katastrophe* tradotto da sistemi di traduzione automatica (TA), a partire da testi giornalistici che documentano l'alluvione nelle zone circostanti il fiume Ahr, in Germania. L'evento rappresenta un contesto comunicativo fortemente marcato, in cui il lessico impiegato assume un ruolo centrale nel veicolare la gravità della situazione. A tal fine, il contributo prende in esame quattro diversi sistemi di TA (Google Translate, DeepL, Microsoft Translator e Systran) con l'obiettivo di valutare la loro capacità di restituire in modo adeguato la complessità semantica e pragmatica del lessema *Katastrophe*.

Attraverso un'analisi comparativa della coppia linguistica tedesco-italiano, si intende comprendere se questi strumenti siano

* Università di Macerata.

in grado di cogliere le sfumature del lessema e se, nei casi in cui ciò non avvenga, sia necessario l'intervento umano per garantire una qualità adeguata. Inoltre, il caso di studio si presta a una riflessione più ampia su potenzialità e limiti della TA applicata a un lessico fortemente connotato, e sulla necessità di un uso consapevole di questi strumenti.

Per comprendere appieno le sfide poste dalla TA del lessema *Katastrophe*, è necessario innanzitutto approfondirne il significato, l'evoluzione e l'uso nei contesti comunicativi contemporanei. Parallelamente risulta fondamentale un'introduzione alla TA.

2. *Definizioni e usi del lessema catastrofe nel tempo*

La parola tedesca *Katastrophe*, così come la parola italiana *catastrofe*, derivano dal latino tardo catastrŏpha, che a sua volta deriva dal greco καταστροφή, ossia "rivolgimento, rovesciamento"[1], e si compone dal prefisso κατα (giù o verso il basso) e il nome στροφή (voltata, rotazione)[2].

Il Duden Wörterbuch[3] definisce la parola *Katastrophe* come segue:

1. schweres Unglück, Naturereignis mit verheerenden Folgen
2. entscheidende Wendung [zum Schlimmen] als Schlusshandlung im [antiken] Drama > Gebrauch Literaturwissenschaft

Il Dizionario Italiano De Mauro[4] fornisce invece le seguenti definizioni per *catastrofe:*

1. evento disastroso e improvviso, grave sciagura: *il terremoto fu una catastrofe per l'intero villaggio catastrofe naturale*

[1] *Catàstrofe* (s.v.), in *Vocabolario Treccani* online, <https://www.treccani.it/vocabolario/catastrofe/> [ultima consultazione 25/4/2025].

[2] Lukas Schönenberger *et al*., *Merkmale und wirtschaftliche Bedeutung von Katastrophen*, in Oskar Grün e Andrea Schenker-Wicki (hrsg. von), *Katastrophenmanagement. Grundlagen, Fallbeispiele und Gestaltungsoptionen aus betriebswirtschaftlicher Sicht*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 2014.

[3] *Katastrophe* (s.v.), in *Duden Online-Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Katastrophe> [ultima consultazione 26/4/2025].

[4] *Catastrofe* (s.v.), in *Dizionario italiano De Mauro* online, <https://dizionario.internazionale.it/parola/www.internazionale.it> [ultima consultazione 20/4/2025].

| anche fig., scherz.: *l'esame è stato una catastrofe*; persona che combina guai, pasticcione: *sei una vera catastrofe*
2. lett. nella tragedia, la soluzione, spec. improvvisa e luttuosa, della vicenda
3. mat. transizione non continua fra due stati stabili di un sistema dinamico

Il significato preso in esame in questa sede è il primo fornito da entrambi i dizionari, cioè la catastrofe come evento disastroso.

Nell'antichità, la catastrofe non aveva necessariamente un'accezione negativa. Il termine apparve in tedesco e in francese all'inizio del XVII secolo e i dizionari del XVII e dell'inizio del XVIII secolo collocano il termine nell'ambito teatrale. Fu solo nel corso del XVIII secolo che esso assunse progressivamente un significato più drammatico e negativo e cominciò a essere impiegato per descrivere accadimenti storici e calamità naturali. Ad esempio, Kant utilizzò il termine *Katastrophe* in uno dei suoi scritti per riferirsi al terremoto di Lisbona del 1755[5].

In italiano, invece, la parola comparve per la prima volta in volgare italiano nel *Discorso sopra al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543) di Giraldi Cinzio. Successivamente, nel corso del Seicento, subì uno slittamento semantico per lasciare definitivamente il lessico teatrale alla fine dello stesso secolo e assumere un significato che si avvicina alla definizione moderna[6].

Nelle pubblicazioni scientifiche non esiste una definizione uniforme di *catastrofe*[7]:

- nelle scienze sociali si intendono i processi sociali a lungo termine che possono portare o essere innescati da catastrofi. Si caratterizzano in particolare per un elevato numero di morti o feriti e da ingenti danni materiali[8];

[5] Siegfried Jachs, *Einführung in das Katastrophenmanagement*, Hamburg, Verlag. tredition, 2011.

[6] Erica Ciccarella, *Il corpo come spazio della catastrofe: scritture autobiografiche ed epidemie nel Cinquecento*, «Cahiers d'études italiennes», 37, 2023, pp. 1-37.

[7] Lukas Schönenberger *et al.*, *Merkmale und wirtschaftliche Bedeutung von Katastrophen*, cit.

[8] Josef Nussbaumer, *Die Gewalt der Natur: eine Chronik der Naturkatastrophen von 1500 bis heute*, Grünbach, Edition Sandkorn, 1998.

- nelle scienze della terra si parla di catastrofi naturali;
- In riferimento alle catastrofi, gli economisti si concentrano sulle sue conseguenze economiche e sul relativo trasferimento finanziario dei rischi[9];
- nella matematica si fa riferimento alla teoria delle catastrofi (in tedesco *Katastrophentheorie*) teorizzata dal matematico francese Thom nel 1972;
- i fisici intendono la catastrofe come un «evento che produce una drastica variazione della struttura di un sistema, in genere irreversibile» (ad esempio, catastrofe infrarossi, catastrofe ultravioletta)[10].

Gli attori statali e le ONG sono generalmente guidati dalla definizione del Center for Research on the Epidemiology of Disasters[11]: «situation or event, which overwhelms local capacity, necessitating a request to national or international level for external assistance; an unforeseen and often sudden event that causes great damage, destruction and human suffering».

In questa sede, si fa riferimento a quest'ultima definizione applicandola in particolare alle scienze della terra, quindi un evento di catastrofe naturale.

Eventi di questo tipo si distinguono per il loro manifestarsi improvviso e non intenzionale[12]. Un altro elemento essenziale per definirli è la condizione di impotenza in cui si trovano le persone coinvolte: Wanner[13] evidenzia per esempio come in caso di catastrofe naturale le conseguenze non possano essere affrontate

9 Jachs, *Einführung in das Katastrophenmanagement*, cit.

10 *Catastrofe* (s.v.), in *Enciclopedia Treccani online*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/catastrofe/> [ultima consultazione 21/4/2025].

11 CRED (Centre for Research on the Epidemiology of Disasters), «EM-DAT - The International Disaster Database», <https://www.emdat.be/> [ultima consultazione 22/4/2025].

12 Urte U. Frömming, *Naturkatastrophen. Kulturelle Deutung und Verarbeitung*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2006; Eduard Fuchs *et al.*, *Einleitung*, in Christa Hammerl, Thomas Kolnberger, Eduard Fuchs (hrsg. von), *Naturkatastrophen, Rezeption, Bewältigung, Verarbeitung*, Wien, Studien Verlag, 2009, pp. 9-12.

13 Heinz Wanner, *Naturkatastrophen im Alpenraum: wichtige* Szenarien, in Neue Helvetische Gesellschaft Treffpunkt Schweiz, Gruppe Winterthur (hrsg. von), *Helvetische (Un-) Gewissheiten = (In-) certitudes helvétiques = (In-) certezze elvetiche = (Mal-) segirtads helveticas*, Zürich, Rüegger, 2008, pp. 147-153.

dalla popolazione colpita senza un aiuto esterno, ad esempio da parte dei vigili del fuoco, della protezione civile e dell'esercito.

2.1 *Introduzione alla traduzione automatica*

L'European Association for Machine Translation[14] definisce la TA come segue: «Machine translation (MT) is the application of computers to the task of translating texts from one natural language to another». L'obiettivo e la sfida della TA è rendere meccanico un processo umano. Con TA si intende infatti «quel processo messo in atto da un software che, dato un testo di partenza, produce automaticamente un testo di arrivo senza nessun intervento umano»[15].

La traduzione automatica ha seguito un lungo percorso evolutivo, passando attraverso diversi approcci: inizialmente basata su regole, ha poi adottato modelli statistici, per approdare infine alla TA neurale e all'intelligenza artificiale (IA) con modelli linguistici di grandi dimensioni (LLM).

I sistemi di TA attuali sono in grado di produrre traduzioni accurate e scorrevoli in diversi domini e combinazioni linguistiche. Tuttavia, sono ancora necessari dei miglioramenti[16].

Di seguito vengono presentati e definiti alcuni termini indispensabili per una maggiore comprensione del tema:

- il termine *sistema di TA* si riferisce al software che fornisce la traduzione. Tra sistemi di TA sicuramente più conosciuti e utilizzati compaiono Google Translate e DeepL.
- col termine *input* si fa riferimento al testo di partenza, cioè al testo originale da tradurre.
- il termine *output* è utilizzato per indicare il testo prodotto dal sistema di TA. In maniera più specifica, si parla di *output*

[14] EAMT (European Association for Machine Translation), «What Is Machine Translation?», https://eamt.org/what-is-machine-translation/ [consultato il 26 aprile 2025].

[15] Johanna Monti, *Dalla Zairja alla traduzione automatica – Riflessioni sulla traduzione nell'era digitale*, Napoli, Loffredo, 2019.

[16] Haifeng Wang *et al.*, *Progress in Machine Translation*, «Engineering», 18, 2022, pp. 143-153.

grezzo per riferirsi al testo di arrivo generato automaticamente, senza che l'utente apporti delle modifiche[17].

La TA può essere integrata nel workflow del traduttore professionista attraverso il *post-editing*, cioè la revisione dell'output generato da un sistema di TA con l'intento di migliorarne la qualità. Il testo da tradurre automaticamente può essere anche preparato alla TA attraverso degli interventi di *pre-editing* in cui vengono apportate delle modifiche al testo per migliorare le prestazioni del sistema.

3. *Caso di studio*

3.1 *Domande e obiettivi di ricerca*

Il caso di studio si concentra sull'uso attuale della parola *Katastrophe* in siti d'informazione tedeschi con riferimento all'alluvione che nel luglio del 2021 ha colpito la valle dell'Ahr, in Germania. L'evento ha avuto un impatto profondo non solo sul piano materiale e umano, ma anche sul linguaggio impiegato per narrarlo. In questo contesto, la parola *Katastrophe* assume una densità semantica e pragmatica che travalica il suo significato letterale, caricandosi di implicazioni emotive, culturali e sociali.

Lo studio si propone di indagare come tale complessità venga restituita in italiano da quattro sistemi di TA (Google Translate, DeepL, Microsoft Translator e Systran), ponendosi due principali domande di ricerca:

- come viene tradotto dai sistemi di TA il lessema tedesco *Katastrophe* in italiano?
- quanto è necessario l'intervento umano per correggere l'output?

Attraverso un'analisi comparativa delle traduzioni automatiche, si esplorano non solo le traduzioni letterali, ma anche le

[17] Federico Gaspari, *Introduzione alla traduzione automatica*, in Gabriele Bersani Berselli, Federico Gaspari (a cura di), *Usare la traduzione automatica*, Bologna, CLUEB, 2011, pp. 13-32.

sfumature culturali e linguistiche che emergono dalle differenti rese della parola *Katastrophe* in italiano. In particolare, da un lato si intende verificare se questi strumenti riescano a cogliere la complessità del lessema, la sua ricchezza semantica e il suo peso comunicativo, soprattutto in riferimento a eventi naturali disastrosi; dall'altro se questa complessità richieda un intervento umano per correggere la resa e migliorare la qualità delle traduzioni.

3.2 *Metodologia*

In primo luogo, si è deciso di selezionare un ambito di applicazione del lessema in esame. L'ambito selezionato è quello delle scienze della terra e quindi delle catastrofi naturali. È stato scelto inoltre un evento specifico, descritto ampiamente di seguito.

Successivamente si è proceduto con la costituzione del corpus formato da frasi in tedesco di articoli riguardanti il tema in questione ed estrapolati da siti di informazione tedeschi. Queste frasi sono state in seguito tradotte in italiano usando dei sistemi di TA. Infine, le traduzioni sono state analizzate e si è riflettuto sull'accuratezza delle traduzioni della parola *Katastrophe* e dei suoi derivati e composti.

3.2.1 *Scelta del tema*

Il tema scelto per il presente caso di studio ha avuto un'ampia risonanza mediatica ed è stato definito nella Frankfurter Rundschau come «la peggiore catastrofe della Germania degli ultimi 60 anni»[18]. Si tratta delle forti piogge e le inondazioni che hanno colpito la Valle dell'Ahr, le zone circostanti il fiume Ahr, nel Bundesland della Renania Palatinato durante l'estate del 2021. Questo evento rientra in una serie di alluvioni che hanno colpito

[18] Mirko Schmid, *Tief „Bernd": Deutschlands schlimmste Katastrophe der letzten 60 Jahre*, «Frankfurter Rundschau», 15 luglio 2021, <https://www.fr.de/panorama/bernd-unwetter-nrw-koeln-rheinland-pfalz-deutschland-zahl-der-toten-oderflut-elbe-sturmflut-90863880.html> [ultima consultazione 24/4/2025].

l'Europa centro-occidentale nel 2021. Particolarmente coinvolte sono state alcune zone in Belgio, Lussemburgo, Austria, Svizzera, Germania, nei Paesi Bassi e in altri Paesi limitrofi.

L'evento si è verificato nel luglio del 2021, precisamente tra il 13 e il 15 luglio. Particolarmente colpiti sono stati nei Bundesländer della Renania Palatinato e della Renania Settentrionale-Vestfalia[19]. Il 14 luglio e nella notte del 15 luglio, in alcune zone di entrambi nei Bundesländer sono caduti da 100 a 150 litri di pioggia per metro quadro. La maggior parte dell'acqua è caduta in un breve lasso di tempo compreso tra le 10 e le 18 ore[20]. Particolarmente colpito è stato la zona di Ahrweiler, dove 134 persone sono rimaste vittime del disastro. Nel solo Bundesland della Renania Palatinato circa 770 persone sono rimaste ferite e migliaia traumatizzate. Le alluvioni di luglio sono state il disastro più costoso della storia recente della Germania, causando danni per un totale di 33 miliardi di euro[21].

3.2.2 *Ricerca degli articoli ed estrapolazione delle frasi*

Come già esposto sopra, si è costituito il corpus oggetto di studio del presente contributo. Sono state individuate delle frasi contenenti la parola *Katastrophe*, dei suoi derivati o composti. La selezione delle frasi è stata guidata da un criterio tematico: ciascuna frase doveva infatti riferirsi al tema oggetto dell'analisi. Il corpus si compone di 64 frasi estrapolate da 30 articoli pubblicati sui seguenti siti di informazione tedeschi: die Zeit, Der Spiegel, Frankfurter Allgemeine, Süddeutsche Zeitung, Bild, die Berliner Zeitung, Tagesspiegel, die Rhein-Zeitung, die Mitteldeutsche Zeitung, die Rheinpflanz, Südwest presse, DW: Deut-

[19] Andreas Schäfer *et al.*, *Hochwasser Mitteleuropa, Juli 2021 (Deutschland): 21. Juli 2021 – Bericht Nr. 1 „Nordrhein-Westfalen & Rheinland-Pfalz"*, Karlsruhe, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), 2021.

[20] BPD (Bundeszentrale für politische Bildung), «Jahrhunderthochwasser 2021 in Deutschland», <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/337277/jahrhunderthochwasser-2021-in-deutschland/> [consultato il 23 aprile 2025].

[21] Deutsches Komitee Katastrophenvorsorge e.V., *Die Flutkatastrophe im Juli 2021 Ein Jahr danach: Aufarbeitung und erste Lehren für die Zukunft*, DKKV-Schriftenreihe n. 62, Bonn, Deutsches Komitee Katastrophenvorsorge e.V., 2022.

sche Welle, SWR: Südwestrundfunk, MDR: Mitteldeutscher Rundfunk.

La scelta di attingere a siti di informazione giornalistica è motivata dalla necessità di usare testi autentici e aggiornati, redatti in un registro standard della lingua tedesca contemporanea.

Nelle frasi selezionate sono stati individuate, oltre alla parola base *Katastrophe*, una parola derivata e 19 parole composte, come si evince dalla Tabella 1:

Tab. 1. Parole prese in esame

	Parola base	*Parole derivate*	*Parole composte*
1	Katastrophe	katastrophal	Flutkatastrophe
2			Hochwasserkatastrophe
3			Naturkatastrophe
4			Katastrophennacht
5			Katastrophenfall
6			Katastrophengebiete
7			Katastrophenschutz
8			Unwetterkatastrophe
9			Katastrophenschützer
10			Katastrophenschutzzentren
11			Katastrophenregion
12			Ahrtal-Katastrophe
13			Katastrophen-Alarm
14			Katastrophenhilfe
15			Starkregenkatastrophe
16			Katastrophenvorsorge
17			Katastrophen-Abend
18			Klimakatastrophe
19			Jahrhundertkatastrophe

3.2.3 *Traduzione automatica e analisi delle frasi*

Dopo aver selezionato le frasi, si è proceduto con la TA delle stesse frasi dal tedesco all'italiano. Come già anticipato, le frasi selezionate sono state tradotte da quattro sistemi di TA: Google

Translate, DeepL, Microsoft Translator e Systran. Si tratta di servizi gratuiti online di TA. Successivamente è stata effettuata l'analisi delle frasi. È stata utilizzata una tabella composta da cinque colonne (vedi Tab. 2). Nella prima colonna a partire da sinistra compare la frase di partenza in tedesco. Nelle colonne successive sono presenti le traduzioni prodotte dai sistemi di TA: nella seconda colonna la traduzione di Google Translate, nella terza quella di DeepL, nella quarta quella di Microsoft Translator e nella terza quella di Systran. Le traduzioni proposte dai sistemi di TA sono state confrontate con la frase di partenza al fine di verificare l'accuratezza delle traduzioni. Per ragioni di spazio, il presente studio si concentrerà solo su una selezione di esempi particolarmente significativi.

3.2.3.1 *Esempio n. 1*

La prima parola presa in esame è la parola *Katastrophe*, per la quale sono state selezionate 11 frasi. A titolo esemplificativo la Tabella 2 riporta tre frasi.

Tab. 2. Esempio n. 1

	Frase di partenza	Google Translate	DeepL	Microsoft Translator	Systran
1	Als Beispiele nannte er das Donauhochwasser 1999, das Elbehochwasser 2002 oder zuletzt die **Katastrophe** im Ahrtal 2021.	Come esempi ha citato l'alluvione del Danubio nel 1999, quella dell'Elba nel 2002 e, più recentemente, la **catastrofe** nella valle dell'Ahr nel 2021.	Ha citato come esempi l'alluvione del Danubio nel 1999, quella dell'Elba nel 2002 e, più recentemente, il **disastro** nella valle dell'Ahr nel 2021	Come esempi, ha citato l'alluvione del Danubio nel 1999, l'alluvione dell'Elba nel 2002 o, più recentemente, il **disastro** nella valle dell'Ahr nel 2021.	Tra gli esempi, l'inondazione del Danubio nel 1999, l'Albeochwasser nel 2002 e il **disastro** dell'Ahrtal nel 2021.

2	Dörte und Meike Näkel überlebten die **Katastrophe** an der Ahr 2021 auf einem Baum, während die Fluten ihr Weingut zerstörten.	Dörte e Meike Näkel sono sopravvissuti al **disastro** dell'Ahr del 2021 su un albero mentre le inondazioni hanno distrutto la loro azienda vinicola.	Dörte e Meike Näkel sono sopravvissuti al **disastro** dell'Ahr del 2021 su un albero mentre le inondazioni distruggevano il loro vigneto.	Dörte e Meike Näkel sono sopravvissuti al **disastro** dell'Ahr nel 2021 su un albero, mentre le inondazioni hanno distrutto la loro cantina.	I villaggi e Meike Näkel sono sopravvissuti alla **catastrofe** dell'Ahr 2021 su un albero, mentre le inondazioni hanno distrutto la loro vigna.
3	Auch mehr als drei Jahre nach der Flut ist die Nacht der **Katastrophe** bei Betroffenen noch präsent.	Anche più di tre anni dopo l'alluvione, le persone colpite ricordano ancora la notte del **disastro**.	Anche a più di tre anni dall'alluvione, le persone colpite ricordano ancora la notte del **disastro**.	Anche più di tre anni dopo l'alluvione, la notte del **disastro** è ancora presente nella mente delle persone colpite.	A più di tre anni dalle inondazioni, la notte della **catastrofe** è ancora presente tra le vittime.

La parola viene tradotta principalmente in due modi: *catastrofe* o *disastro*.

DeepL predilige come traduzione di *Katastrophe* la parola *disastro* (10 volte su 11). La stessa tendenza si può constatare per Microsoft Translator. Systran predilige come traduzione la parola *catastrofe* impiegandola 7 volte su 11. Google Translate non mostra invece una spiccata preferenza per una parola rispetto all'altra: impiega cinque volte la parola *catastrofe*, sei volte la parola *disastro*.

Il Vocabolario Treccani[22] riconosce *disastro* e *catastrofe* come sinonimi.

[22] *Catastrofe – Sinonimi e contrari* (s.v.), in *Vocabolario Treccani* online, <https://www.treccani.it/vocabolario/catastrofe_(Sinonimi-e-Contrari)/> [ultima consultazione 24/4/2025].

Per approfondire la differenza semantica tra le due parole, si è deciso di costituire un corpus comparabile composto da frasi estrapolate da articoli riguardanti lo stesso tema trattato nelle frasi in tedesco e pubblicati su siti di informazione italiani. Il corpus permette di osservare l'uso dei lessemi *catastrofe* e *disastro* nella narrazione dell'evento fatta nei testi giornalistici italiani.

Le frasi selezionate sono 74 provenienti da 27 articoli dei seguenti siti di informazione: Sky tg 24, Ansa, Il fatto quotidiano, La stampa, Il corriere, L'adige, Avvenire, La gazzetta del sud, Il foglio, La gazzetta dello sport, Il sole 24 ore, Il messaggero, Italia oggi, Rainews.

Le fonti sono state scelte in base alla disponibilità di articoli riguardanti il tema d'interesse. L'uso di fonti giornalistiche consente di analizzare la lingua italiana in un contesto autentico e contemporaneo, caratterizzato da un registro standard e da un'ampia diffusione comunicativa.

Il requisito per la selezione delle frasi è stata la presenza delle parole *catastrofe* e *disastro*. Nelle 74 si osservano le seguenti occorrenze: per la parola *disastro* 44 occorrenze; per la parola *catastrofe* 30 occorrenze.

In seguito a un'osservazione più attenta, si è potuto constatare che 23 delle 30 occorrenze della parola *catastrofe* ricorrono nelle citazioni di affermazioni fatte originariamente in tedesco da personalità politiche o sociali rilevanti.

Di seguito due esempi:

- «Temo che non vedremo tutta la reale dimensione della catastrofe prima di qualche giorno», ha detto venerdì da Washington la cancelliera Angela Merkel.
- Il primo ministro della Renania settentrionale-Vestfalia, in visita alle zone alluvionate, ha parlato di "catastrofe del secolo", come testimonia l'inviato di Taz.de.

Pertanto, la proposta di traduzione che impiega la parola *catastrofe* costituisce una traduzione letterale della citazione in tedesco in cui la parola *Katastrophe*, e quindi *catastrofe*, come già accennato sopra, viene usata per enfatizzare la drammaticità dell'evento.

In conclusione, si può affermare che, seppure le parole *catastrofe* e *disastro* siano sinonimi e quindi dal punto di vista semantico entrambi i termini siano accettabili, dal punto di vista dell'accuratezza[23] della traduzione risulta più corretto l'uso della parola *disastro* per la narrazione dell'evento. Sarebbe opportuno, pertanto, limitare l'uso della parola *catastrofe* ai casi in cui si intende riportare delle citazioni di personalità politiche e sociali, come nei casi già menzionati. Pertanto, in questo caso a dare i risultati migliori sono DeepL e Systran.

3.2.3.2 *Esempio n. 2*

La seconda parola presa in esame è la parola *Flutkatastrophe*. Si tratta quindi di una parola composta formata da due sostantivi, uno dei quali è *Katastrophe*. Il Duden Wörterbuch[24] fornisce la seguente definizione per *Flutkatastrophe*: «durch eine ungewöhnlich hohe Flut ausgelöste Katastrophe», dove *Flut* viene definita come segue dal Duden Wörterbuch[25]:

1. im Wechsel der Gezeiten ansteigender oder bereits wieder angestiegener Wasserstand;
2. größere, strömende Wassermasse.

Pertanto, per *Flutkatastrophe* si intende una catastrofe causata da una grande massa d'acqua che fluisce in modo dirompente o il livello dell'acqua che cresce con il movimento delle maree.

Di seguito sono presentati tre esempi in cui è stata individuata la parola in questione.

[23] Per accuratezza si intende «translation that conveys information or messages from SL correctly, precisely, and honestly in accordance with the intent of the SL author» Samuel V. McDonald, *Accuracy, Readability, and Acceptability in Translation*, «Applied Translation», 16, 2, 2022, p. 2.

[24] *Flutkatastrophe* (s.v.), in *Duden Online-Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Flutkatastrophe> [ultima consultazione 17/4/2025].

[25] *Flut* (s.v.), in *Duden Online-Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Flut> [ultima consultazione 17/4/2025].

Tab. 3. Esempio n. 2

	Frase di partenza	Google Translate	DeepL	Microsoft Translator	Systran
1	Etliche Menschen starben, Tausende Häuser wurden zerstört: Die **Flutkatastrophe** im Ahrtal wirkt bis heute nach.	Molte persone morirono e migliaia di case andarono distrutte: la **catastrofe delle inondazioni** nella Valle Aurina ha conseguenze ancora oggi.	Molte persone sono morte e migliaia di case sono state distrutte: il **disastro dell'alluvione** nella valle dell'Ahr continua ad avere un impatto ancora oggi.	Poche persone sono morte, migliaia di case sono state distrutte: il **disastro dell'alluvione** nella Valle dell'Ahr continua ad avere un impatto ancora oggi.	Molte persone sono morte, migliaia di case sono state distrutte: le **inondazioni** nella valle dell'Aar continuano a provocare danni.
2	Etwa zwei Wochen nach der **Flutkatastrophe** in Westdeutschland hat sich die Zahl der Toten inzwischen auf 181 erhöht.	Circa due settimane dopo l'**alluvione** nella Germania occidentale, il numero delle vittime è salito a 181.	A circa due settimane dal **disastro dell'alluvione** nella Germania occidentale, il bilancio delle vittime è ora salito a 181.	Circa due settimane dopo il **disastro dell'alluvione** nella Germania occidentale, il numero dei morti è salito a 181.	Circa due settimane dopo le **inondazioni catastrofiche** nella Germania occidentale, il numero dei morti è salito a 181.
3	Kritik kam in diesem Zusammenhang auch von der Bundesregierung, die Querdenkergruppen eine bewusste Desinformation in der **Flutkatastrophe** vorwarf und dies scharf verurteilte.	In questo contesto sono arrivate critiche anche da parte del governo federale, che ha accusato i gruppi di pensiero laterale di disinformazione deliberata in occasione dell'**alluvione** e lo ha condannato fermamente.	Anche il governo tedesco ha criticato questa situazione, accusando i gruppi di pensiero laterale di aver fatto deliberatamente disinformazione durante il **disastro dell'alluvione** e condannando fermamente questo comportamento.	In questo contesto, le critiche sono arrivate anche dal governo tedesco, che ha accusato i gruppi di pensiero laterale di deliberata disinformazione nel **disastro dell'alluvione** e lo ha condannato fermamente.	Le critiche sono giunte anche dal governo federale, che ha accusato alcuni gruppi di pensatori trasversali di aver deliberatamente disinformato il **disastro dello tsunami** e di averlo condannato fermamente.

Le frasi prese in esame sono 15, all'interno delle quali è presente un'occorrenza della parola *Flutkatastrophe*.

Microsoft Translator predilige come traduzione l'espressione *disastro dell'alluvione* (14 casi su 15). Solo per un caso propone la parola *alluvione*. Come Microsoft Translator, anche DeepL predilige l'espressione *disastro dell'alluvione* impiegandola in 13 casi su 15. Nei due restanti casi impiega la parola *alluvione* e l'espressione *disastro alluvionale*. Google Translate impiega in 10 casi su 15 la parola *alluvione*. Solo in tre casi usa la parola *inondazione*. Registrano un'occorrenza la parola *catastrofe* e l'espressione *catastrofe dell'alluvione*. Systran invece non manifesta una preferenza spiccata per una proposta di traduzione: per 7 casi su 15 propone la parola *inondazione*; in 4 casi propone la parola *alluvione*; e solo in un caso presenta la parola *catastrofe* e le espressioni *disastro dello tsunami* e *inondazioni catastrofiche*.

L'analisi dei risultati ha portato l'attenzione sull'uso delle parole *alluvione* e *inondazione* che alcuni di questi sistemi di TA usano nelle proposte di traduzione come sinonimi. Il termine *inondazione* viene definito dal Vocabolario Treccani[26] come un grande ed esteso allagamento che avviene in tempi brevi ed è provocato da masse d'acqua straripanti. Si può trattare di un fenomeno naturale come lo straripamento dei corsi d'acqua, allagamenti per azione combinata di alta marea e tifoni in aree costiere, l'arrivo di uno tsunami, o anche per scioglimenti improvvisi di nevai o ghiacciai per cause naturali. Può anche essere un fenomeno artificiale, come ad esempio il crollo di una diga che va a inondare villaggi ed abitazioni.

Il Vocabolario Treccani[27] fornisce la seguente definizione per *alluvione*: «inondazione, straripamento di acque di fiumi, di torrenti, o piovane; anche, il periodo di piogge violentissime che provoca tale fenomeno». Durante le alluvioni, ruscelli e torrenti trasportano detriti vari provenienti da frane, colate detritiche,

[26] *Inondazióne* (s.v.), in *Vocabolario Treccani* online, <https://www.treccani.it/vocabolario/inondazione/> [ultima consultazione 18/4/2025].

[27] *Alluvióne* (s.v.), in *Vocabolario Treccani* online, <https://www.treccani.it/vocabolario/alluvione/> [ultima consultazione 18/4/2025].

franamenti degli argini o dall'erosione dei corsi d'acqua che conseguentemente si accumulano nei tratti ampi e pianeggianti[28].

I termini *alluvione* e *inondazione* vengono pertanto usati spesso come sinonimi ma in realtà sono l'uno la conseguenza dell'altro. In questo caso il termine più appropriato risulta essere *alluvione*. Per quanto riguarda la parola *Flutkatastrophe*, non esiste in italiano un equivalente traduttivo, ma si possono individuare diverse soluzioni. Una soluzione è *disastro alluvionale*, proposta di traduzione formulata esclusivamente da DeepL per un caso. Un'altra soluzione è *disastro causato dall'alluvione*. Si potrebbe optare anche semplicemente per la parola *alluvione*, soluzione che ha registrato 16 risultati tra le traduzioni totali di tutti i sistemi di TA. Questa resa comporta, tuttavia, la perdita della sfumatura semantica che esprime il carattere catastrofico e drammatico dell'evento.

3.2.3.3 *Esempio n. 3*

La terza parola presa in esame è la parola *Hochwasserkatastrophe*. Come nell'esempio precedente, anche in questo caso si tratta di una parola composta formata da due sostantivi, di cui uno è il sostantivo *Katastrophe*. Il Duden Wörterbuch[29] fornisce la seguente definizione per la parola *Hochwasserkatastrophe*: «durch Hochwasser ausgelöste Katastrophe». La parola *Hochwasser* viene definita come segue dal Duden Wörterbuch[30]:

1. höchster Wasserstand der Flut;
2. sehr hoher, bedrohlicher Wasserstand eines Flusses, auch eines Sees oder des Meeres.

Quindi, con la parola *Hochwasserkatastrophe* si intende una catastrofe causata dal livello molto alto e pericoloso di una grande massa d'acqua generica o di un fiume, un lago e il mare.

[28] Stefan Brönnimann *et al*., 1868 – *L'alluvione che cambiò la Svizzera: Cause, conseguenze e insegnamenti per il futuro*, Bern, Geographica Bernensia, 2018.

[29] *Hochwasserkatastrophe (s.v.), in Duden Online-Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hochwasserkatastrophe> [ultima consultazione 17/4/2025].

[30] *Hochwasser* (s.v.), in *Duden Online-Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hochwasser> [ultima consultazione 17/4/2025].

La tabella seguente presenta tre esempi in cui occorre la parola in esame.

Tab. 4. Esempio n. 3

	Frase di partenza	Google Translate	DeepL	Microsoft Translator	Systran
1	Drei Jahre nach der **Hochwasserkatastrophe** sind *im Ahrtal* immer noch große Teile der Infrastruktur zerstört, trotz eines Hilfsfonds von über 15 Milliarden Euro.	Tre anni dopo l'**alluvione**, nonostante i fondi di aiuto di oltre 15 miliardi di euro, gran parte delle infrastrutture *nella Valle Aurina* sono ancora distrutte.	A tre anni dal **disastro dell'alluvione**, gran parte delle infrastrutture della *valle dell'Ahr* sono ancora distrutte, nonostante un fondo di soccorso di oltre 15 miliardi di euro.	Tre anni dopo il **disastro dell'alluvione**, gran parte delle infrastrutture nella *Valle dell'Aula* sono ancora distrutte, nonostante un fondo di aiuti di oltre 15 miliardi di euro.	Tre anni dopo l'**alluvione**, nella *valle dell'Aar* sono ancora distrutte grandi infrastrutture, nonostante un fondo di aiuti di oltre 15 miliardi di euro.
2	**Hochwasserkatastrophe** *an der Ahr* hat der Landtag von Rheinland-Pfalz am Freitag einen umfassenden Untersuchungsausschussbericht veröffentlicht.	Venerdì il parlamento regionale della Renania-Palatinato ha pubblicato un rapporto approfondito della commissione investigativa sulla **catastrofe inondata** *dell'Aurino*.	Venerdì il parlamento della Renania-Palatinato ha pubblicato un rapporto completo della commissione d'inchiesta sul **disastro dell'alluvione** *di Ahr*.	**Disastro dell'alluvione** *sull'Ahr*, il parlamento statale della Renania-Palatinato ha pubblicato venerdì un rapporto completo della commissione d'inchiesta.	Venerdì il Landtag della Renania-Palatinato ha pubblicato una relazione esaustiva della commissione d'inchiesta sul **disastro** *dell'Ahr*.

3	Nach der *verheerenden* **Hochwasser-katastrophe** in Rheinland-Pfalz vor rund zwei Wochen erhob *im Ahrtal* zunächst kaum jemand Vorwürfe gegen die Behörden aufgrund der ausgebliebenen Warnungen.	Dopo la *devastante* **alluvione** avvenuta circa due settimane fa nella Renania-Palatinato, quasi nessuno nella *Valle Aurina* ha inizialmente mosso accuse contro le autorità a causa della mancanza di avvertimenti.	Dopo la *devastante* **alluvione** che ha colpito la Renania-Palatinato una quindicina di giorni fa, quasi nessuno nella *Valle dell'Ahr* ha inizialmente criticato le autorità per non aver lanciato l'allarme.	Dopo il *devastante* **disastro dell'alluvione** in Renania-Palatinato circa due settimane fa, quasi nessuno nella *Valle dell'Ahr* ha inizialmente sollevato accuse contro le autorità a causa della mancanza di avvertimenti.	Dopo la *catastrofica* **alluvione** che ha colpito la Renania-Palatinato circa due settimane fa, nella *valle dell'Aar* nessuno ha inizialmente mosso accuse alle autorità a causa della mancanza di avvertimenti.

Le frasi analizzate sono sei, ognuna delle quali presenta un'occorrenza della parola *Hochwasserkatastrophe*.

Microsoft Translator predilige come traduzione l'espressione *disastro dell'alluvione* impiegandola in tutti i casi analizzati. DeepL impiega in 3 casi su 6 l'espressione *disastro dell'alluvione*. Per i 3 casi restanti impiega in due casi la parola *alluvione* e in un caso la parola *catastrofe*. Systran propone come traduzione la parola *alluvione* in tre casi. Per i tre casi restanti propone le parole *inondazione*, *disastro* e l'espressione *disastro alluvionale*. Google Translate non mostra alcuna preferenza spiccata: presenta infatti due occorrenze per la parola *alluvione* e una per le espressioni *catastrofe dell'alluvione*, *catastrofe alluvionale*, *catastrofe dovuta alle inondazioni* e *catastrofe inondata*.

Alla luce delle definizioni e spiegazioni fornite precedentemente, la traduzione più appropriata per *Hochwasser* risulta essere *inondazione*. Analogamente a quanto indicato per l'esempio precedente, non esiste in italiano un equivalente traduttivo per il lessema *Hochwasserkatastrophe*. Pertanto, una soluzione possibile è l'espressione *disastro causato dall'inondazione*. Un'ulteriore resa possibile è il lessema *inondazione*. Tuttavia,

come per l'esempio precedente, la scelta di questa soluzione comporterebbe una traduzione non accurata in quanto nella frase di arrivo si perderebbe il carattere drammatico presente nella parola di partenza.

Gli esempi presentati nella tabella muovono ulteriori riflessioni. La parola *Hochwasserkatastrophe* è seguita da *an der Ahr* (nel secondo caso) e da *im Ahrtal* (nel primo e nel terzo caso). Le espressioni e le corrispondenti traduzioni sono state riportate in corsivo. Nel secondo caso i sistemi di TA riscontrano diverse difficoltà nella traduzione. La preposizione più corretta è *dell'*(Ahr). Questa soluzione è proposta unicamente da Systran che però nel primo e nel terzo esempio non è in grado di adottare la stessa soluzione in riferimento all'espressione *im Ahrtal*. In questi casi Systran ha proposto *valle dell'Aar*, la cui parola Aar fa riferimento a un fiume svizzero. Degna di nota è la proposta di traduzione presentata da Google Translate per *an der Ahr* e *im Ahrtal*: rispettivamente *Aurino* e *Valle Aurina*. La soluzione proposta da Google Translate non è casuale: l'Aurino è un torrente dell'Alto Adige la cui denominazione in tedesco è *Ahr*. In questo caso, non si fa riferimento al torrente dell'Alto Adige ma a un corso d'acqua differente che è in particolare un affluente del Reno. Anche Microsoft Translator propone una traduzione errata per il primo caso. La soluzione presentata è *Valle dell'Aula,* proposta che risulta errata in quanto l'Aula è un fiume tedesco, affluente del Fulda. Questi errori potrebbero essere ricondotti alle limitazioni dei dati di addestramento che potrebbero non disporre di esempi sufficienti.

Un'ulteriore riflessione riguarda la parola *Hochwasserkatastrophe* preceduta dall'aggettivo *verheerenden*. Questo fenomeno è stato notato nel terzo esempio e l'aggettivo e le rispettive proposte di traduzione sono state riportate in corsivo. In tre delle quattro proposte di traduzione la soluzione proposta è *devastante*, solo Systran ha proposto l'aggettivo *catastrofica*. In tre di questi quattro casi, nelle frasi di arrivo l'aggettivo accompagna la parola alluvione che viene usata come traduzione di *Hochwasserkatastrophe*. Come già affermato precedentemente, l'uso di questa soluzione costituisce una traduzione parziale in quanto viene omessa la parola *Katastrophe* e cioè la sua tradu-

zione nella frase di arrivo, restituendo un significato parziale. Si può pensare che i sistemi di TA offrano questa soluzione a causa della presenza dell'aggettivo *verheerenden* che già trasmette il carattere catastrofico e devastante dell'evento descritto.

3.2.3.4 *Esempio n. 4*

L'esempio n.4 prende in esame la collocazione *Katastrophenfall ausrufen*. La collocazione si compone di un verbo separabile, *aus-rufen*, e un sostantivo *Katastrophenfall*. Il sostantivo è un nome composto formato da due nomi di cui uno dei due è il sostantivo *Katastrophen*.

La Tabella 5 presenta due casi in cui è stata riscontrata la collocazione in questione.

Tab. 5. Esempio n. 4

	Frase di partenza	Google Translate	DeepL	Microsoft Translator	Systran
1	Der Kreis Ahrweiler **hatte** in der Nacht vom 14. zum 15. Juli 2021 kurz vor Mitternacht den **Katastrophenfall ausgerufen**, als viele Orte schon komplett überflutet waren.	Nella notte tra il 14 e il 15 luglio 2021, il distretto di Ahrweiler **ha dichiarato catastrofe** poco prima della mezzanotte, quando molte località erano già completamente allagate.	Il distretto di Ahrweiler **ha dichiarato lo stato di emergenza** poco prima della mezzanotte del 14-15 luglio 2021, quando molte località erano già completamente allagate.	Il distretto di Ahrweiler **aveva dichiarato lo stato di calamità** poco prima della mezzanotte della notte tra il 14 e il 15 luglio 2021, quando molti luoghi erano già completamente allagati.	La notte tra il 14 e il 15 luglio 2021, poco prima di mezzanotte, il distretto di Ahrweiler **aveva dichiarato la catastrofe**, quando molti luoghi erano già completamente allagati.

2	Trotzdem **rief** der Kreis bis in den späten Abend nicht den **Katastrophenfall aus** und leitete zunächst keine Evakuierung ein.	Tuttavia, il distretto **ha dichiarato disastro** solo in tarda serata e inizialmente non ha avviato l'evacuazione.	Nonostante ciò, il distretto non **ha dichiarato lo stato di emergenza** fino a tarda sera e non ha inizialmente avviato l'evacuazione.	Ciononostante, il distretto **ha dichiarato lo stato di calamità** solo in tarda serata e inizialmente non ha avviato l'evacuazione.	Ciononostante il distretto fino a tarda sera non **ha chiamato l'evento** e non ha avviato alcuna evacuazione.

Le frasi analizzate sono quattro, ognuna con un'occorrenza della collocazione.

DeepL presenta un'unica proposta di traduzione per i quattro casi: l'espressione *dichiarare lo stato di emergenza*. Microsoft Translator propone per tre casi l'espressione *dichiarare lo stato di calamità*. Nel restante caso propone *dichiarare il disastro*. Systran presenta come traduzione l'espressione *dichiarare la calamità* per 3 casi su 4. Si individua solo un'occorrenza dell'espressione *chiamare l'evento*. Google Translate propone in due casi *dichiarare catastrofe*. Per i due casi restanti propone le espressioni *dichiarare disastro* e *dichiarare il disastro*.

Le soluzioni più adeguate risultano essere *dichiarare lo stato di emergenza* e *dichiarare lo stato di calamità*, che costituiscono delle collocazioni consolidate e ampiamente usate in riferimento al tipo di evento citato. Queste traduzioni sono state proposte rispettivamente da DeepL e Microsoft Translator. Le collocazioni *dichiarare la catastrofe* e *dichiarare il disastro*, proposte dagli altri tre sistemi di TA, sono comunemente diffuse, tuttavia, effettuando una ricerca sull'Archivio storico de «La Repubblica»[31], non si sono registrate occorrenze.

[31] Si tratta di una raccolta non indicizzata di articoli dal 1984 a oggi, liberamente consultabile online. Il corpus è consultabile al seguente sito: <https://ricerca.repubblica.it/ricerca/repubblica> [ultima consultazione 19/4/2025].

4. *Riflessioni conclusive*

L'analisi condotta ha messo in evidenza come la parola *Katastrophe* possa essere tradotta in italiano con i termini *catastrofe* o *disastro*, ma che tale scelta non può prescindere dalla funzione e dal registro del testo di partenza. La TA, sebbene spesso restituisca versioni apparentemente corrette, può comportare una perdita di precisione o sfumature semantiche, specialmente quando si tratta di termini fortemente connotati sul piano emotivo e culturale. Inoltre, come hanno evidenziato gli esempi n.2 e n.3, la morfologia compositiva tipica della lingua tedesca rappresenta una sfida non trascurabile per i sistemi di TA, i quali tendono ad approcciarsi alla traduzione delle parole composte omettendo uno degli elementi costituenti e quindi spesso fallendo nel riconoscerne e riprodurne adeguatamente il significato nelle frasi di arrivo.

Queste osservazioni conducono a una riflessione più ampia sull'affidabilità dei sistemi di TA. È fondamentale ricordare che questi sistemi sono strumenti che apprendono da enormi quantità di testi, ma che rimangono, di fatto, delle "black box": non si conosce con certezza la provenienza dei dati con cui vengono addestrati, né se questi dati siano pertinenti al dominio specifico di nostro interesse. Per questo motivo, è indispensabile il controllo umano, in particolare da parte di esperti in grado di valutare criticamente la qualità delle traduzioni generate automaticamente. Una resa linguistica che appare accettabile in superficie può celare imprecisioni che compromettono l'accuratezza del testo tradotto e la sua fedeltà al testo di partenza.

Infine, è importante non demonizzare i sistemi di TA e l'IA. La narrazione mediatica offerta in riferimento a questi strumenti è quella di una "catastrofe distruttiva". In realtà, questi strumenti vanno intesi come una tecnologia dal potenziale generativo, a condizione che venga utilizzata con consapevolezza e senso critico. La vera minaccia non risiede nella macchina in sé, ma in un suo impiego acritico, non controllato o privo di una supervisione competente.

Fabio Luppi*

Consonanze apocalittiche e macerie rigeneranti: la bufera benjaminiana nelle poetiche del primo Novecento. Comunanza di scelte lessicali ed immagini poetiche nel mondo italofono e anglofono

Lessico apocalittico e poesia

Il presente contributo rintraccia alcune ricorrenze lessicali legate al tema della catastrofe nella poesia del primo Novecento in lingua inglese e in lingua italiana. In particolare, si è cercato di illustrare come il tema della catastrofe venga declinato nelle accezioni di parole come «bufera», «maceria», «rovina e frammento», «deserto» (e immagini ad esso correlate) e infine «crollo». I poeti cui si fa riferimento sono Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Giuseppe Ungaretti per l'Italia e Thomas Sternes Eliot[1] e William Butler Yeats per il mondo anglofono[2]. Per esigenze di spazio tanti altri poeti coevi non sono presi in considerazione, se non, in piccola parte e con brevi accenni. La ricerca intende mostrare come il tema della catastrofe nelle accezioni qui elencate possa essere inteso come elemento paradossalmente rigenerante e, soprattutto, come fonte di ispirazione per la nascita della poesia. Il frammento e la rovina non sono solo

* Università «Roma Tre».

[1] Nel caso di Eliot mi limiterò alla sola *Waste Land*, per evidenti motivi di spazio.

[2] Le edizioni delle raccolte poetiche da cui sono tratte le citazioni sono le seguenti: Thomas Sternes Eliot, *The Waste Land* (edizione digitale: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land>, aprile 2025); Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2004; Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990; William Butler Yeats, *The Collected Poems of William Butler Yeats*, New York, Scribner, 1993.

perdita ma anche principio di rigenerazione poetica, sebbene in un quadro il più delle volte, non propriamente positivo, incoraggiante o edificante[3].

La bufera nella sua accezione letteraria di catastrofe

Nel citatissimo saggio sull'*Angelus Novus*, Walter Benjamin indica una «bufera» che spinge l'angelo nuovo verso quella che definisce «un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie»[4]. Significativamente, Eugenio Montale titola una sua poesia (che darà il nome ad una raccolta) «La bufera», lasciando intendere un riferimento alla catastrofe appena passata, quella del secondo conflitto mondiale, ma anche un riferimento ad ogni guerra: «la Bufera è la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti»[5]. Come Montale, prima della Seconda Guerra Mondiale, tanti poeti sembrano aver presagito la catastrofe della guerra imminente e/o hanno inteso la Grande Guerra appena passata come la catastrofe dalle cui macerie ricostituire un rinnovamento e trovare nuova linfa vitale.

In Yeats, l'immagine della bufera nasce da una ispirazione dantesca[6]: nel canto V dell'*Inferno*, un vento eterno e inarrestabile, che trascina con violenza le anime dei dannati in un vortice spiraliforme, incapaci di resistere al turbine del loro stesso desiderio, mostra corpi sospesi, trascinati in aria come foglie, nel caos di un cielo cupo e privo di luce, mentre l'osservatore rimane immobile sull'orlo dell'abisso, testimone muto della rovina

[3] A questo proposito, si può ricordare la distinzione che fa Frank Kermode in *The Sense of an Ending* (Oxford, Oxford University Press, 1967) sul tema apocalittico, identificando un filone che vede l'apocalisse come motivo di distruzione di un tempo passato di decadenza per una rinascita positiva, e quelli che la vedono (e tra questi Yeats e Eliot) con tinte fosche quasi giustificando spargimenti di sangue e azioni cruente per ristabilire un ordine perduto.

[4] Walter Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940), in Walter Benjamin, *Opere complete, VII, Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi 2006 (tr. it. di Ganfranco Bonola e Michele Ranchetti), p. 487.

[5] Lorenzo Greco (a cura di), *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980.

[6] Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

altrui. La «bufera infernal» (*Inferno*, V, v. 31) non è solo uno scenario, ma un motivo espressivo che diventa emblema della passione incontrollata, dell'adulterio e della pena eterna. In *Red Hanrahan's Song about Ireland*[7] Yeats traspone la tragedia dantesca in un contesto celtico, dove l'amore proibito di Diarmuid e Dervorgilla riecheggia quello di Paolo e Francesca[8].

Un'altra bufera simbolica si trova all'inizio di *A Prayer for My Daughter* (1919): «Once more the storm is howling, and half hid / Under this cradle-hood and coverlid / My child sleeps on»[9]. Qui, la tempesta che infuria fuori dalla casa di Yeats ha un valore sia concreto sia simbolico. In superficie, si tratta di una descrizione realistica: il vento, la pioggia, il fragore che scuotono la campagna irlandese mentre sua figlia neonata dorme. Ma subito la tempesta si carica di significati più profondi: rappresenta il caos del mondo contemporaneo – l'instabilità politica, le tensioni sociali, la violenza che, nel 1919, minacciano il futuro (la guerra di indipendenza irlandese inizia proprio nel 1919). Ancora più intimamente, la tempesta diventa immagine dell'inquietudine interiore dell'uomo, dei turbamenti e delle passioni che rischiano di travolgere l'innocenza. Fin dall'incipit, dunque, la poesia costruisce una tensione tra l'elemento distruttivo del mondo esterno e l'aspirazione, tutta interiore, a un ideale di equilibrio, misura e radicamento spirituale.

In *The Waste Land* di T.S. Eliot, una sezione sembra alludere ad una bufera: l'immagine del tuono che presta il titolo a *What the Thunder Said*, però, anziché rivelare una catastrofe imminente, serve a rompere un silenzio sterile e arido[10] (antitesi della poesia) con un messaggio di speranza. Il suono del tuono diventa simbolo di rinnovamento interiore e rinascita.

La figura della bufera rappresenta dunque un topos letterario che simboleggia l'imminente arrivo di una catastrofe o il ricordo

[7] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 81; la poesia fu pubblicata nel 1897 e poi rivista e ripubblicata nel 1904/1905. p. 188.

[8] Nel dramma di Yeats *The Dreaming of the Bones* (1917) ritorneranno i due personaggi di Diarmuid e Dervorgilla, colpevoli di aver portato i Normanni in Irlanda.

[9] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 188.

[10] Sui concetti di aridità e sterilità legati al tema della catastrofe si parlerà successivamente.

di una distruzione passata: le sue conseguenze, sia materiali che simboliche, si traducono in macerie, che diventano a loro volta il materiale vivo e pulsante della poesia.

Le macerie delle catastrofi

La catastrofe produce macerie. Nelle poetiche di T.S. Eliot e W.B. Yeats tali macerie hanno costituito il materiale per le rispettive nuove rime. In *The Waste Land* Eliot menziona «A heap of broken images», una condizione di frammentazione e rovina, tanto culturale quanto esistenziale nel mondo devastato del primo dopoguerra. Ciò che resta non è più un insieme coerente, ma un insieme di macerie, di frammenti disgiunti di significati, visioni e memorie. Il poema stesso è costruito come una maceria letteraria, un collage di citazioni, voci, allusioni che non formano un racconto lineare, ma un paesaggio fatto di rovine testuali, quelle che Eliot definisce come «fragments […] shored against my ruins».

W. B. Yeats, nella poesia *The Circus Animal Desertion* (1939), parla di «a mound of refuse or the sweepings of a street / old bottles and a broken can / old iron, old bones, old rags»[11]. Anche in questo caso si tratta del materiale che andrà a formare la poesia. Appare chiaro che questa visione del mondo – e della poesia – fatta di resti e frammenti, affine alla poetica modernista, sia un dialogo implicito proprio con T.S. Eliot. Entrambi i poeti mostrano una civiltà frammentata, post-catastrofica, incapace di produrre bellezza o senso duraturo, ma solo scarti. Questi, però, rappresentano le basi dell'ispirazione poetica.

Le macerie, secondo Carmen Gallo, che ha recentemente ritradotto *The Waste Land*, sono insite nel titolo dell'opera: Gallo si sofferma significativamente su un'accezione della parola *waste*, che ha coraggiosamente tradotto con «devastato» anziché «desolato»:

> «Devastato» e *waste* […] hanno una radice latina comune in *vastus*, che significa sia desolato, arido, che devastato. Nelle leggende del Graal

[11] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 346.

raccolte da J. Weston, da cui Eliot afferma di aver tratto il titolo, *waste land* è infatti sia una terra senza acqua, sia una terra devastata da guerre o scorribande. Mi è sembrato allora opportuno esplorare questo secondo spettro semantico […]. Seguendo la costellazione disegnata da questa rete di immagini e significati legati alla devastazione, è forse possibile leggere e rileggere il poemetto eliotiano scoprendo nuovi livelli di lettura e interpretazione del testo[12].

Questa devastazione eliotiana riprende un tema comune alla temperie culturale del primo Novecento, temperie che ha spinto molte sensibilità poetiche ad esprimersi con immagini simili riguardo ad una passata e/o futuribile catastrofe.

Anche nella poesia di Montale le macerie possono assumere questo ruolo rigenerante. In «Giunge a volte, repente»[13], oltre all'immagine della frana, metafora della catastrofe, vengono descritte due piante, la margherita e l'agave, che simboleggiano la vita. La prima nasce dall'arido suolo e diventa il simbolo che esprime il desiderio di rinascita; la seconda diventa emblematica della resistenza alla vita bruta. In questo contesto, l'espressione che usa Montale è particolarmente significativa: «Questa pianta che nasce dalla devastazione»[14].

Macerie e rovine

Le macerie possono anche essere intese come "rovine", e i due termini possono essere interscambiabili, sebbene implichino un'ottica temporale differente. La principale differenza tra rovine e macerie sta nel loro rapporto con il tempo e la storia. Le rovine evocano un tempo lontano, un passato che è stato superato, mentre le macerie sono più legate al presente e al potenziale di ricostruzione e di un futuro incerto. La poesia del primo Novecento pone il suo sguardo tanto al futuro e al possibile rinnovamento, indicando le macerie su cui ricostruire, tanto al

[12] Carmen Gallo, *Quale lingua per tradurre Eliot*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 21, 2021 <https://rivistatradurre.it/quale-lingua-per-tradurre-eliot/> [ultima consultazione 26/11/2025].

[13] Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 57.

[14] *Ibidem*.

passato, a volte inteso come unità e tradizione, che nel caso di Yeats ed Eliot viene associato anche ad un senso di perdita.

Ad ogni modo, la rovina rappresenta un altro topos letterario classico: «Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le *rovine* nel regno delle cose. Da ciò il culto barocco della *rovina*»[15]. Come già citato, per Eliot le rovine sono ciò che compone la poesia stessa. Ma anche per Yeats la rovina è foriera di immagini per le proprie rime:

> And send imagination forth
> Under the day's declining beam, and call
> Images and memories
> From *ruin* or from ancient trees […][16].

In questo passo, tratto da *The Tower* (1926), Yeats rivendica il potere dell'immaginazione poetica di andare oltre la rovina, di evocare ancora visioni, di creare bellezza a partire dal decadimento, dal passato remoto o dalle rovine recenti, siano quelle fisiche, del corpo che invecchia, o quello storiche, l'Irlanda che cambia, la perdita dei miti.

Per Montale, le macerie assumono un significato differente. In *Mediterraneo*, raccolta inclusa in *Ossi di Seppia* e che ruota attorno al rapporto del poeta con il mare, allegoria della condizione esistenziale, Montale chiede proprio al mare di liberarlo di ogni scoria – «svuotarmi così di ogni lordura»[17] – così come fa lui,

> come tu fai che sbatti sulle sponde
> tra sugheri alghe asterie
> le inutili macerie del tuo abisso.

In questo senso le macerie sono inutili e rappresentano gli scarti della vita e dell'esperienza umana. Sono ciò che il mare, con il suo eterno movimento, rifiuta ed espelle, abbandonandolo sulle sponde. Montale chiede al mare di compiere su di lui un gesto simile: di «svuotarlo» dalle «scorie», ossia da tutte quelle

[15] Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 188.
[16] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 202 (corsivo mio).
[17] Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 54; dalla stessa pagina sono tratti i versi citati di seguito.

impurità interiori – illusioni, pesantezze, menzogne, dolori – che contaminano la sua esistenza. Le macerie, dunque, in questo contesto non sono solo rovine materiali, ma sono soprattutto residui spirituali che impediscono al poeta di raggiungere una condizione di autenticità, essenzialità, forse anche di salvezza. Il mare, allegoria di una forza purificatrice e assoluta, agisce come principio di selezione naturale: ciò che non ha vita o valore viene respinto. Montale aspira a una purificazione simile – drastica, spietata – per sé stesso.

Il frammento

Dalle macerie si origina un altro elemento centrale nella poetica novecentesca: il frammento. Se la realtà si spezza, anche la scrittura poetica si frammenta, assumendo una forma discontinua e aperta. Sempre Benjamin, nel suo saggio sul barocco tedesco, parla della poetica del frammento e usa espressioni particolarmente significative per le poetiche del primo Novecento: «Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento»[18].

Ungaretti stesso colloca il frammento alla base della letteratura europea:

> «Or tutt'intorno una ruina involve». È modo petrarchesco che troviamo nella canzone *All'Italia*. È del Petrarca anche la visione delle rovine, del valore poetico che è implicito nella rovina. Dalla rovina nasce lo stimolo alla poesia, cui è fonte di meditazione. Si potrebbe costruire una storia dello sviluppo e dell'evoluzione delle fonti poetiche dal Petrarca in poi attraverso l'idea della rovina nel corso della poesia europea[19].

Anche *La Terra Promessa*[20] di Ungaretti è frutto della poetica del frammento, come ricorda lo stesso autore:

[18] Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 188.

[19] Giuseppe Ungaretti citato in Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, p. 418. Le lezioni sul Leopardi, Corso universitario dell'anno accademico 1950-51.

[20] Va ricordato come Cantisani accomuni proprio *The Waste Land* alla raccolta ungarettiana *La terra promessa* (1950) scritta dopo la Seconda Guerra Mondiale, trovando assonanze tra le due «terre», entrambe frutto delle catastrofi passate. Ludovico Cantisani titola significativamente il suo saggio *Dopo l'apocalisse: le due terre di Eliot e Ungaretti*, «Scenari», 23/6/2021 <https://www.mimesis-scenari.it/2021/06/23/dopo-

Quella che pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria […]. Tali frammenti possono però dare nel loro complesso un'idea di quello che il poeta intendeva fare e che non è riuscito a fare: nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva di fare[21].

Come Eliot con *The Waste Land* e Yeats con «The Circus Animal Desertion», in Italia, diversi poeti hanno concepito la poesia come frammento: *Ossi di seppia* di Montale originariamente doveva intitolarsi *Rottami,* definizione evocativa di quanto detto fino ad ora sull'ispirazione poetica; Camillo Sbarbaro anche ha inteso i residui, le scorie, come tema della propria produzione poetica titolando una sua raccolta poetica *Rimanenze* (1914-1920) e una raccolta di prose *Trucioli* (1914-1918). A loro si aggiungano Giovanni Boine, autore di una raccolta poetica intitolata *Frantumi* (1917) e Clemente Rebora con *Frammenti lirici* (1913). Il tema del frammento e della rovina è qui tema dello scarto e della maceria.

I versi di T.S. Eliot che chiudono *The Waste Land* rappresentano una didascalia metatestuale: «These fragments I have shored against my ruins» indicano appunto i frammenti, le macerie che puntellano la produzione poetica. I «fragments» di cui parla T.S. Eliot sono pezzi di un mondo distrutto, disintegrato e privo di significato, che non riescono più a formare un insieme coerente. La poesia di Eliot è costruita attraverso frammenti di testi letterari, mitologici e storici, frammenti di dialoghi e di esperienze, che riflettono il caos, la perdita di unità e la disgregazione della realtà contemporanea, soprattutto dopo la catastrofe della Prima Guerra Mondiale. Il concetto di «frammentazione» è centrale nel poema, in cui la visione di un mondo disintegrato è espressa sia nei temi trattati, sia nella struttura stessa della poesia, che non segue un andamento lineare o coeso, ma presenta sequenze spezzate, salti temporali e improvvisi cambi di tono e di linguaggio. Ogni sezione della poesia sembra essere un «frammento» che, seppur suggestivo, non riesce a ricostruire un significato univoco. Questo riflette il disorientamento e la

lapocalisse-le-due-terre-di-eliot-e-ungaretti/> [ultima consultazione 26/11/2025].

[21] Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 549.

confusione del periodo storico, in cui la tradizione e le certezze si sono frantumate.

Significativamente, proprio una poesia di Yeats, sebbene minore, si intitola «Fragments» (1931). Questa poesia offre una visione frammentata e onirica, che accosta immagini e concetti apparentemente scollegati. Essa mette in discussione le idee tradizionali di verità e di esistenza, suggerendo che la conoscenza emerga spesso da fonti inaspettate o persino inaffidabili. Come molte altre opere di Yeats, «Fragments» esplora temi legati al mito, alla storia e alla natura sfuggente della realtà:

I
LOCKE sank into a swoon;
The Garden died;
God took the spinning-jenny
Out of his side.

II
Where got I that truth?
Out of a medium's mouth.
Out of nothing it came,
Out of the forest loam,
Out of dark night where lay
The crowns of Nineveh[22].

Tuttavia, la sua forma concisa e la struttura improvvisa e discontinua la differenziano da molta produzione yeatsiana, creando un forte senso di ambiguità e apertura. La poesia riflette l'incertezza intellettuale e culturale dell'inizio del XX secolo, un periodo caratterizzato dal crollo delle vecchie certezze e dalla ricerca di nuovi significati, spesso inquietanti. Essa cattura il continuo interesse di Yeats per la tensione tra il pensiero razionale e le forze irrazionali del mito e del mistero, riflettendo un mondo in cui l'identità e la conoscenza sono viste come fluide, instabili e, in definitiva, effimere.

Le immagini contenute nella poesia trasmettono sensazioni di perdita e collasso: Locke che sviene, il Giardino che muore e la rimozione della *spinning-jenny* dal fianco di Dio rimandano a un mondo in cui le strutture fondamentali stanno cedendo (di-

[22] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 214.

remo più avanti, «crollando»). Al contempo, la poesia evidenzia la fragilità della comprensione umana, presentando la verità come qualcosa di sfuggente, misteriosa e forse derivante da origini dubbie – dalla bocca di un medium, dalla terra oscura o dalle rovine di antiche civiltà come Ninive. In questo senso, possiamo ricollegare questa incertezza metafisica a quella espressa in tante poesie di Montale.

Dalla maceria al deserto

Accanto alla figura del frammento, emerge nella poesia della prima metà del Novecento un ulteriore paesaggio simbolico della catastrofe: il deserto, o meglio, il processo di desertificazione, che diventa immagine di un mondo spiritualmente e culturalmente inaridito. Anche queste immagini vengono in un certo senso menzionate da Benjamin: «La falsa apparenza della totalità si spegne. Perché l'eidos si oscura, la similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, s'inaridisce»[23].

Nel panorama della poesia del primo Novecento, l'immagine del deserto e della mancanza d'acqua si configura come simbolo ricorrente di una condizione esistenziale, conoscitiva e storica profondamente segnata dalla catastrofe. Il mondo appare desertificato, spogliato di senso, arido e sterile: non più terreno fertile per certezze metafisiche, ma luogo dell'attesa, della perdita e del frammento.

Le immagini di desolazione sono comuni ai poeti oggetto di questo studio. Da Sbarbaro a Montale in Italia ed Eliot e Yeats in Inghilterra ed Irlanda la desolazione di esprime in una condizione di sterilità e aridità. Il mondo si desertifica. Così, Camillo Sbarbaro, in *Pianissimo* definisce il mondo un grande deserto:

> La vicenda di gioja e di dolore
> non ci tocca. Perduta ha la sua voce
> la sirena del mondo, e il mondo è un grande
> deserto[24].

[23] Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 186.
[24] Camillo Sbarbaro, *Poesie*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, p. 27.

Anche in Yeats, la figura del deserto si lega a un orizzonte apocalittico e misterico. In «The Second Coming», la visione del deserto – «somewhere in sands of the desert»[25] – accompagna la discesa di un'entità mostruosa, simbolo della dissoluzione di ogni ordine storico e spirituale.

Ma è soprattutto in Eliot che il tema si radicalizza. In *The Waste Land*, la terra desolata è metafora esplicita di un mondo devastato, senza radici, senza acqua, senza redenzione, dove alla città monotona e grigia si affiancano luoghi aridi e spogli. Non c'è ombra, né ristoro, né rigenerazione. L'acqua – da sempre simbolo di purificazione e salvezza – è assente: la condizione umana si trova in un vuoto spirituale apparentemente senza appigli.

> And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
> And the *dry stone* no sound of *water*. Only
> There is shadow under this red *rock*,
>
> *Here is no water but only rock*
> *Rock and no water* and the sandy road
> The road winding above among the mountains
> Which are *mountains of rock without water*
> If there were *water* we should stop and drink
> Amongst the rock one cannot stop or think
> *Sweat is dry* and feet are *in the sand*
> If there were only *water* amongst the *rock*
> Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
> Here one can neither stand nor lie nor sit
> There is not even silence in the mountains
> But *dry sterile thunder without rain*[26].

Anche in Montale, pur con toni che dipingono paesaggi differenti da quelli di Eliot, la tematica dell'aridità è insistente. Le sue poesie sono abitate da termini come «arso/a», «secco/a», «arsura», «brulla/o», spesso riferiti al paesaggio ligure, che diventa specchio interiore. L'assenza d'acqua è sì fisica, ma anche simbolica. Il tema ricorre spesso: si possono rintracciare innumerevoli aggettivi che ruotano attorno a tale campo semantico: una lista non esaustiva comprende immagini come «aride onde»,

[25] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 187.
[26] Corsivi miei.

«nel mio terreno bruciato dal salino», «foglia riarsa», «un secco greto», «arsura», «andando in un'aria di vetro / arida», «la vita che coppia dall'arsura», «la vita brulla», «aridi greppi», «mia via è questo secco pendio», le «volute / aride dei paesaggi»[27]. Tuttavia, a differenza di Eliot, Montale non rinuncia del tutto alla possibilità di salvezza: i paesaggi arsi possono contenere tracce, spiragli, «occasioni» da cogliere. Anche la sterilità può generare significato, anche dal frammento può emergere una verità provvisoria. L'assenza d'acqua è tema comune, anche se per Montale il paesaggio non è grigio e brullo come per Eliot, ma è la sua Liguria che evoca nel lettore immagini di bellezza naturale. L'eccezione, in Montale, è la città che non permette, ad esempio, di vedere il cielo, come nella poesia «I limoni»[28].

Per Montale ci si trova di fronte ad una collocazione geografica precisa che, in realtà, desertica non è. Un caso ancora più interessante, però, è quello del Carso per Ungaretti. Proprio il Carso, per conformazione, assume le caratteristiche fin qui descritte, o almeno in forma apparente e può in qualche modo essere integrata in questa riflessione sul deserto e sulla mancanza d'acqua, sebbene in modo più sottile e complesso. Il Carso è un paesaggio che, pur essendo apparentemente arido, nasconde sotto la superficie la presenza vitale dell'acqua, elemento che non è visibile ma scorre sotterraneamente. Questa caratteristica del paesaggio carsico può essere vista come una metafora della poesia ungarettiana, in cui la verità e il senso non sono sempre a livello della superficie, ma richiedono uno sforzo di intuizione e introspezione. In «San Martino del Carso» (1916), Ungaretti descrive l'impatto devastante della guerra sulla natura, ma lo fa in modo tale da suggerire che la rovina, la catastrofe, non è solo esterna, ma anche interiore: «Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro». Questo «brandello di muro» è il segno di una devastazione evidente, ma la presenza dell'acqua, anche se non direttamente menzionata, può essere intuibile proprio in questa assenza visibile, come un'energia sotterranea che

[27] Le citazioni sono tratte da Montale, *Tutte le poesie*, cit., nell'ordine alle pp. 31, *ibidem*, 34, 45, 39, 42, 45, 46, 55, 57, 79.

[28] «Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase» (ivi, p. 11).

continua a scorrere, ma che non emerge mai in superficie. La poesia «I Miei Fiumi», che significativamente parla di acqua e non di deserto, ritorna su questo paesaggio segnato dalla guerra, descrivendo una «dolina», ovvero una conca carsica priva di vegetazione, scavata e devastata dalla particolare conformazione geologica del Carso, ma anche dalle ferite inflitte dai bombardamenti e dalla violenza del conflitto, dalla catastrofe della guerra.

Il tema della desertificazione, declinato in modi molto differenti dalle diverse sensibilità dei poeti e soprattutto riflettendo la specificità dei luoghi in cui hanno vissuto esprime il senso di precarietà della modernità e di angoscia esistenziale derivante da questa catastrofe, presagita, presente o passata.

Dalla stabilità alla catastrofe. Il crollo

Infine, dall'analisi del deserto si approda a una visione ancora più radicale della catastrofe: quella del crollo. La dissoluzione dell'ordine, della coesione e della stabilità diventa tema centrale nella riflessione poetica del periodo. Alla poetica della rovina e della desertificazione del reale si associa la poetica del crollo, che identifica il momento della catastrofe. In «The Second Coming» (1920), Yeats descrive l'avvento di un mondo in disgregazione, dove il «centro» – simbolo dell'ordine morale, sociale, cosmico – non riesce più a tenere insieme le cose: «things fall apart, the centre cannot hold»[29]. Tutto si disfa, e il centro non tiene. È il segno di una dissoluzione radicale, che apre le porte a una nuova era dominata dal caos: «mere anarchy is loosed upon the world».

Il riferimento al «centro» come fondamento perduto della realtà torna, seppur trasformato, anche in Montale, in particolare nella poesia *I limoni* (1921-1922): «il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare»[30]. Anche qui, l'immagine è quella di una frattura: il «punto morto» è uno spazio inerte e silenzioso, l'«anello che non tiene» allu-

[29] Yeats, *The Collected Poems*, cit., p. 187 (da qui è tratta anche la citazione successiva).

[30] Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 11.

de a una catena spezzata, e il «filo da disbrogliare» rimanda a un ordine che non si può più seguire o ricostruire. Montale riprende questa metafora anche in «Fine dell'infanzia», dove la crisi personale coincide con un cambiamento storico più ampio. In un primo momento si legge: «il nostro mondo aveva un centro»[31], ma subito dopo il poeta avverte: «era nell'aria l'attesa / di un procelloso evento». La catastrofe è sospesa nell'aria, pronta ad abbattersi su un ordine solo apparentemente ancora integro. Questa consapevolezza di una realtà destinata a disfarsi torna anche in «Mediterraneo» (1924), dove Montale coglie la precarietà dell'esistenza nei suoi dettagli più minuti, «gli eventi del minuto» che appaiono «come pronti a disgiungersi in un crollo»[32]. Proprio come in Yeats, anche per Montale l'equilibrio si spezza, e la percezione di un mondo sull'orlo dell'abisso diventa insostenibile. In «Debole sistro al vento» (1924), si legge: «il nostro mondo / si regge appena»[33] che richiama il già citato verso yeatsiano che prefigura un mondo pronto a sprofondare nell'anarchia: «mere anarchy is loosed upon the world».

L'idea di un crollo imminente ricorre più volte nelle poesie di Montale, intrecciandosi con il paesaggio ligure, scosceso e spezzato, come nel poemetto «Clivo» (1924), in cui si mescolano immagini di rovina e, allo stesso tempo, possibilità di rinascita («si dismemora il mondo e può rinascere»[34]). Il crollo viene evocato anche dal rumore: «come una musicale frana / divalla il suono». Ma anche qui, il futuro non appare roseo:

> ora è certa la fine,
> e s'anche il vento tace
> senti la lima che sega
> assidua la catena che ci lega.

Tuttavia, anche in questa apertura potenziale si insinua l'ineluttabilità della fine. La poesia si chiude con una visione di distruzione generata dal «crollo di pietrame» e che si conclude con uno «sfacelo»:

31 Ivi, p. 69 (da qui è tratta anche la citazione successiva).
32 Ivi, p. 59.
33 Ivi, p. 46.
34 Ivi, p. 79 (da qui anche le citazioni successive).

un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode…
Nella sera distesa appena, s'ode
un ululo di corni, uno *sfacelo*[35].

Si tratta, evidentemente, di un'espressione che ricorda da vicino l'avvertimento yeatsiano di un mondo che non può più sostenersi e il già citato richiamo all'anarchia.

Anche nella poesia «Arremba su la strinata proda» (1925), Montale dà voce al momento in cui ogni costruzione – materiale, affettiva, simbolica – è destinata a crollare, alla rottura imminente:

L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi
Giunge; ora incrina segreto, ora divelge in un buffo.

Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato, sente la sua condanna.
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Amarra la tua flotta tra le siepi[36].

In questo caso, tanto da un punto di vista semantico, quanto metrico, «viene lo spacco» altro non è che una riformulazione dello yeatsiano «things fall apart». Ma anche quello che segue può dirsi una riformulazione della nota pessimistica di uno dei versi più famosi del poeta irlandese: «the best lack all conviction while the worst are full of passionate intensity»[37] si riflette nei due versi in cui Montale sostiene che chi ha cercato di darsi da fare («chi ha edificato») è destinato al fallimento («sente la sua condanna») mentre chi è rimasto senza fare nulla («la barca in panna») si è salvato.

[35] Corsivo mio.

[36] Ivi, p. 48; Fulvio Baldoino, *Alcune note su «Arremba su la strinata proda» di Eugenio Montale*, «Trucioli Savonesi. Spazio di riflessione per la Liguria e Dintorni», 23 ottobre 2022. <https://www.truciolisavonesi.it/alcune-note-su-arremba-su-la-strinata-proda-di-eugenio-montale/> [ultima consultazione 26/11/2025] cita, in riferimento al verso «Chi ha edificato, sente la sua condanna», l'*Ecclesiaste* (2, 22): «Perché che rimarrà mai all'uomo di tutto il suo faticoso lavoro, dei suoi pensieri, di tutto quello che ha fatto con tanta pena sotto il sole?».

[37] Yeats, *The Collected Poems*, cit., 187.

Infine, l'ultima poesia di *Ossi di Seppia* (1925) raccoglie e cristallizza tutte queste immagini di crollo, memoria e sospensione e nuovamente echeggia il tono pessimistico del verso di Yeats appena citato:

> Sul muro grafito
> che adombra i sedili rari
> l'arco del cielo appare
> finito.
>
> Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
> Impetuoso
> nelle vene del mondo; – in un riposo
> freddo le forme, opache, sono sparse.
>
> Rivedrò domani le banchine
> e la muraglia e l'usata strada.
> Nel futuro che s'apre le mattine
> sono ancorate come barche in rada[38].

Il «muro grafito» – rovinato, inciso dal tempo – suggerisce un mondo consumato, mentre il «fuoco» del passato si è spento, lasciando solo forme opache, prive di forza. Le «barche in rada» rappresentano un futuro che non avanza, ma resta in attesa, statico. La seconda stanza – che dovrebbe essere una domanda, ma non lo è (manca il punto interrogativo) – rispecchia, metaforicamente, l'idea yeatsiana della vittoria dei peggiori sui migliori: se per Montale il presente e il futuro è un'attesa in rada, un tempo senza forza, una deriva silenziosa in cui si è perso l'impeto di un tempo, per Yeats l'impeto («passionate intensity») è paradossalmente prerogativa e patrimonio dei peggiori.

Conclusione

Questo breve *excursus* attraverso le immagini della bufera, delle macerie, del frammento e del deserto mostra come, nelle poetiche del primo Novecento, la catastrofe non rappresenti soltanto una fine, ma anche l'inizio di una nuova possibilità poetica. Tanto nel mondo italofono quanto in quello anglofo-

[38] Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 50.

no, i poeti trasformano le rovine della storia e dell'esperienza in materia viva per l'immaginazione, innescando un processo di rigenerazione artistica che attinge dal disfacimento per costruire nuove forme espressive. Lungi dall'essere solo testimonianza di perdita, la poesia si configura come uno spazio in cui la disgregazione diventa occasione di meditazione, ri-significazione e, infine, rinascita. In questo orizzonte, il frammento, la rovina e il paesaggio desertificato non segnano la morte della poesia, bensì il terreno fragile, ma fertile, da cui essa continua a germogliare, sebbene in un contesto spesso descritto con toni di desolazione, smarrimento ed inquietudine.

Emma Malinconico*

Valenza letterale e metaforica di *catastrophe* nel *Génie du christianisme* e nei *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand

Introduzione

Tanto in francese quanto in italiano, il termine *catastrophe* ha conosciuto una significativa evoluzione semantica nel corso del tempo. Poiché le opere di Chateaubriand si collocano in una fase della lingua francese precedente alla piena stabilizzazione dei suoi usi semantici, sintattici e ortografici – processo che si compirà nel corso del XIX secolo[1] –, il presente studio si propone di analizzare l'impiego del termine *catastrophe* da parte dell'autore. L'obiettivo è determinare se esso venga utilizzato prevalentemente in senso letterale, in senso metaforico oppure con valori differenti a seconda del contesto testuale e del momento di composizione delle opere considerate. A tal fine, sono stati presi prevalentemente in esame l'*Essai sur les Révolutions*[2], pubblicato nel 1797, il *Génie du Christianisme* (1802)[3], e i *Mémoires d'outre-tombe*[4] facendo riferimento all'edizione

* Università di Macerata.

1 In merito all'evoluzione della lingua francese nelle sue diverse fasi si rinvia al libro di Aurelio Principato, *Breve storia della lingua francese dal Cinquecento ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2008.

2 François-René de Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, in *Œuvres complètes I-II, «Préface générale" de l'auteur, Essai sur les Révolutions*, Éditions établies par Aurelio Principato et Emmanuelle Tabet, avec les collaborations de Laura Brignoli, Vanessa Kamkhagi et Cristina Romano, Paris, Honoré Champion, 2009.

3 Id., *Le Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1978.

4 Id., *Mémoires d'outre-tombe*, *précédés de Mémoires de ma vie*, Édition critique par Jean-Claude Berchet, tomes I-II, Paris, La Pochothèque, Le livre de poche / Classiques Garnier, 2008. A differenza di quanto riportato per l'*Essai sur*

critica curata da Jean-Claude Berchet basata tanto sulla copia notarile, depositata nel 1846, quanto sui frammenti del manoscritto rimaneggiato da Chateaubriand fino alla propria morte avvenuta nel 1848.

Queste opere offrono una prospettiva diacronica sulle scelte linguistico-stilistiche di Chateaubriand in quanto rappresentano l'inizio e la fine della sua produzione letteraria. Laddove ritenuto pertinente, è stata presa in considerazione la presenza (o assenza) di *catastrophe* all'interno di altre opere di Chateaubriand quali *Atala*[5], i *Martyrs*[6] e il *Voyage en Italie*[7].

Catastrophe *nel* Génie du Christianisme

L'interesse nell'uso di catastrophe da parte di Chateaubriand deriva principalmente dal carattere polisemico del termine. A tal fine, si vedano le seguenti definizioni del lemma catastrophe.

Definizione fornita dall'Académie française:

> XVI[e] siècle, au sens de «fin, dénouement». Emprunté du latin *catastropha*, lui-même du grec *katastrophê*, «renversement» et «fin, dénouement (d'une pièce de théâtre)».
>
> 1. Vieilli. Dernier et principal évènement d'un poème dramatique; dénouement funeste d'une tragédie.
>
> 2. Évènement soudain qui, bouleversant le cours des choses, amène la destruction, la ruine, la mort, le désespoir. […] Une catastrophe maritime,

les Révolutions e il *Génie du Christianisme*, si è ritenuto opportuno indicare la data dei manoscritti dei *Mémoires d'outre-tombe* anziché l'anno di pubblicazione della prima edizione dell'opera in quanto la genealogia editoriale dei *Mémoires d'outre-tombe* fu estremamente complessa e travagliata. Per un approfondimento si rinvia principalmente alla prefazione di Jean-Claude Berchet presente nell'edizione dei *Mémoires*, alla biografia su Chateaubriand, sempre a cura di Berchet (*Chateaubriand*, Paris, Gallimard, 2012) e all'edizione critica a cura di Aurelio Principato dei *Mémoires de ma vie* di Chateaubriand, in corso di pubblicazione presso la casa editrice Honoré Champion al momento in cui si scrive il presente contributo.

[5] Id., *Atala*, in *Œuvres complètes XVI, Atala; René; Les aventures du dernier Abencérage*, Textes établis par Fabienne Bercegol, Colin Smethurst, Arlette Michel, Paris, Honoré Champion, 2008.

[6] Id., *Les Martyrs*, in *Œuvres complètes XVII, XVIII, XVIII bis, Les Martyrs*, Édition critique de Nicolas Perot, Paris, Honoré Champion, 2019.

[7] Id., *Voyage en Italie*, in *Œuvres complètes VI-VII, Voyage en Amérique. Voyage en Italie. Cinq jours à Clermont. Le Mont-blanc*, Textes établis, présentés et annotés par Henri Rossi et Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008.

ferroviaire, aérienne. Une catastrophe financière. […] ▪ Loc. En catastrophe, d'urgence, pour éviter un péril imminent. Atterrissage en catastrophe. *Fam.* En toute hâte. Il est parti en catastrophe dès qu'il a reçu votre appel.

3. Par exagération et *fam.* Fait aux conséquences désagréables. On a oublié de le prévenir, c'est une catastrophe! Catastrophe! J'ai oublié mes clés![8]

Definizione de *Le Petit Robert*:

1. Vieux. Dénouement tragique.

2. Malheur effroyable et brusque.→ calamité, cataclysme, désastre. Les catastrophes naturelles (cyclones, inondations, etc.).

Locution en catastrophe: d'urgence; très vite. Atterrir en catastrophe.

3. Familier évènement fâcheux.→ accident, ennui.

4. Mathématiques théorie des catastrophes, qui, à partir de l'observation de phénomènes discontinus (situations de conflit), cherche à construire un modèle dynamique continu[9].

Definizione presente in *Treccani*:

1. Nome dato da alcuni scrittori antichi […] alla soluzione, di solito luttuosa, del dramma.

2. Estens. Esito imprevisto e doloroso o luttuoso di un'impresa, di una serie di fatti; grave sciagura; improvviso disastro che colpisce una nazione, una città, una famiglia, un complesso industriale o commerciale, etc[10].

Le tre definizioni appaiono essenzialmente sovrapponibili in quanto evidenziano l'origine drammaturgica classica e indicano lo slittamento semantico che ha portato il termine a designare eventi improvvisi dalle conseguenze nefaste. Tuttavia, laddove il vocabolario Treccani riunisce sotto un'unica accezione eventi di carattere nazionale e privati, il *Dictionnaire de l'Académie française* e quello de *Le Petit Robert* separano nettamente i due contesti. Tale distinguo costituisce una differenza significativa tra le due lingue in quanto, in base al *Treccani*, l'italiano assume come significato letterale di "catastrofe" l'accezione drammaturgica e come metaforica tutte le altre. Al contrario, la lingua

[8] *Dictionnaire de l'Académie Française*, IX[ème] édition, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1095> [ultima consultazione 26/11/2025].

[9] *Dictionnaire Le Petit Robert*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/catastrophe> [ultima consultazione 26/11/2025].

[10] *Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/catastrofe/> [ultima consultazione 26/11/2025].

francese indica quale desueta la valenza assunta originariamente dal termine, indica come letterale il riferimento a eventi naturali e conferisce un valore metaforico solo ad eventi personali, più o meno drammatici. Infine, *Le Petit Robert* menziona anche la teoria matematica delle catastrofi, postulata nel 1972 dal matematico e filosofo francese René Thom[11].

Sebbene la teoria di Thom sia assolutamente irrilevante rispetto agli scritti di Chateaubriand, in quanto successiva di oltre un secolo, un'altra era molto in voga all'epoca del *Génie*: la teoria delle catastrofi naturali di Georges Cuvier[12]. Formulata tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, questa teoria opposta all'evoluzionismo di Lamarck, collegava eventi catastrofici naturali a cambiamenti drastici nelle società. Cuvier riteneva che i fossili fossero tracce di catastrofi naturali culminate nel Diluvio universale, spesso evocato da Chateaubriand, e che portò a una rinascita dell'umanità[13].

Nonostante nell'*Essai sur les Révolutions* Chateaubriand avesse dedicato ampio spazio alle tracce lasciate dal Diluvio universale in diverse culture, quali quella greca, mesopotamica e altre (si veda tutta la parte prima dell'opera, denominata «Révolutions anciennes», in particolare pp. 266-289; 762 e seguenti), nel *Génie du Christianisme*, egli non solo riflette sulla correlazione tra eventi catastrofici e cambiamenti di ordine sociale, nel VI libro nella parte IV parte del *Génie du Chris-*

11 René Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Paris, InterÉditions, 1977. Al riguardo, si veda anche il saggio di Philippe Van Parijs, *Théorie des catastrophes et matérialisme historique*, «Revue française de sociologie», 19-20, 1978, pp. 195-220.

12 Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, Edmond D'Ocagne, 1825.

13 Si veda, in merito a Cuvier e al Diluvio universale, la nota di Aurelio Principato in calce a p. 287 dell'*Essai sur les Révolutions*, cit., e più specificatamente Aurelio Principato, *Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand*, in *L'Événement climatique et ses représentations (XVIIe-XIXe siècle). Histoire, littérature, musique et peinture*, textes réunis par Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Berchtold, Anouchka Vasak, Jean-Paul Sermain, Fondation Singer-Polignac, Paris, Éditions Desjonquères, 2007, pp. 464-478. Si veda anche Maria Susanna Seguin, *Science et religion dans la pensée française du XVIIIe siècle: le mythe du Déluge universel*, Paris, Champion, 2001. In merito all'evocazione da parte di Chateaubriand del Diluvio universale, si faccia principalmente riferimento a Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, cit., pp. 264-289.

tianisme, egli si domanda, quasi retoricamente, se Dio stesso abbia potuto stabilire una connessione diretta tra l'ordine fisico e morale dell'universo in modo tale che l'uno fosse strettamente correlato all'altro.

Des traditions nous sont restées de la méchanceté des hommes et des catastrophes terribles qui n'ont jamais manqué de suivre la corruption des mœurs. Ne serait-il pas possible que Dieu eût combiné l'ordre physique et moral de l'univers de manière qu'un bouleversement dans le dernier entraînât des changements nécessaires dans l'autre et que les grands crimes amenassent naturellement les grandes révolutions?[14]

La teoria delle catastrofi era, pertanto, ben nota a Chateaubriand, il quale associava il Diluvio alla nascita di diverse società e, nel *Génie du Christianisme*, lo annoverava tra «les grandes catastrophes du globe»[15] giustificandone l'effettiva esistenza facendo ricorso alla scienza.

L'astronomie n'étant donc pas suffisante pour détruire la chronologie de l'écriture, on revient à l'attaquer par l'histoire naturelle: les uns nous parlent de certaines époques où l'univers entier se rajeunit; les autres nient les grandes catastrophes du globe, telles que le déluge universel; ils disent: «les pluies ne sont que les vapeurs des mers; or, toutes les mers ne suffiraient pas pour couvrir la terre à la hauteur dont parlent les écritures». Nous pourrions répondre que raisonner ainsi, c'est aller contre ces mêmes lumières dont on fait tant de bruit puisque la chimie moderne nous apprend que l'air peut être transmué en eau: alors quel effroyable déluge![16]

Tale brano si rivela di particolare interesse in quanto correla esplicitamente il termine *catastrophe* ai cataclismi naturali. Conseguentemente, basandoci sulle definizioni dei *dictionnaires* analizzate più sopra, possiamo dire che in questo caso Chateaubriand adoperi *strictu sensu* il termine *catastrophe*, nella sua accezione letterale. Parimenti, *catastrophe* viene adoperato da Chateaubriand nel *Voyage en Italie* (1833) in riferimento agli eventi naturali che determinarono la distruzione di Pompei[17].

14 Chateaubriand, *Génie*, cit., p. 1082.
15 Ivi, p. 553.
16 *Ibidem*.
17 Chateaubriand, *Voyage en Italie*, cit., p. 720.

La distanza temporale intercorsa tra le due opere dimostra chiaramente come Chateaubriand avesse ben presente, durante diverse fasi della sua vita, la valenza letterale di *catastrophe*, tanto da associarla ad eventi naturali indiscutibilmente drammatici e devastanti. Inoltre, nel corso di tutta la propria esistenza, Chateaubriand ha rivisto e modificato continuamente le proprie scelte stilistiche, soprattutto, limitando sempre più il ricorso a termini fortemente classicisti sostituendoli con altri propriamente francesi oppure adoperandoli in base all'uso contemporaneo e preoccupandosi moltissimo della valenza metaforica e semantica delle parole. Tuttavia, diversamente rispetto all'oscillazione d'uso di altri termini, Aurelio Principato non evidenzia nessuna variazione in merito a *catastrophe* dal punto di visto prettamente linguistico[18]. Eppure, *catastrophe* non è usato da Chateaubriand solo in riferimento alla natura, ma anche a quegli sconvolgimenti storici che porteranno gradualmente Chateaubriand ad adoperare *catastrophe* in riferimento alla Rivoluzione francese della quale egli è testimone diretto al momento stesso in cui redige *l'Essai sur les Révolutions* e il *Génie du Christianisme*. Tale correlazione avviene progressivamente.

- Innanzitutto, come esposto più sopra, sposa la teoria di Cuvier;
- in secondo luogo, stabilisce un collegamento specifico tra il Diluvio universale e la Grecia classica;
- infine, evidenzia molteplici paralleli tra il mondo ellenistico e la Rivoluzione Francese tanto nell'*Essai sur les Révolutions* quanto nel *Génie du Christianisme*.

Laddove Chateaubriand aveva costruito nell'*Essai* un sistema di immagini, tra le quali rientra anche quella del Diluvio universale (Aurelio Principato lo evidenzia tanto nella presentazione all'*Essai sur les Révolutions*[19] quanto nel suo articolo intitolato *Tourmente ou déluge: métaphores révolutionnaires chez*

[18] Aurelio Principato, *Introduction*, in *Œuvres complètes I-II, «Préface générale» de l'auteur, Essai sur les Révolutions*, Éditions établies par Aurelio Principato et Emmanuelle Tabet, avec les collaborations de Laura Brignoli, Vanessa Kamkhagi et Cristina Romano, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 3-142.

[19] Ivi, p. 97.

Chateaubriand[20]), nel seguente brano tratto dall'*Essai sur les Révolutions*, Chateaubriand usa esplicitamente *catastrophe* in riferimento alla caduta dei Borbone in Francia ponendola quale l'ultima di una serie iniziata in epoca ellenica.

> Depuis les premiers âges du monde jusqu'à la catastrophe des bourbons en France, l'histoire nous offre un grand nombre de princes fugitifs et en proie aux douleurs, le partage commun des hommes. On remarque particulièrement, chez les anciens, le monarque aveugle qui parcouroit la Grèce appuyé sur son Antigone; Thésée le législateur, le défenseur de sa patrie, et banni par un peuple ingrat; Oreste, suivi d'un seul ami; Idoménée, chassé de Crète; Démarate, roi de Sparte, retiré auprès de Darius; Hippias, mort au champ de Marathon, en cherchant à recouvrer sa couronne; Pausanias II, roi de Sparte, condamné à mort et sauvé par la fuite; Denys à Corinthe; Darius, fuyant seul devant Alexandre, et assassiné par ses courtisans; Cléomène […][21].

Inoltre, nel *Génie du Christianisme*, Chateaubriand definisce la Rivoluzione francese quale una *catastrophe* nel momento in cui dichiara che alcune sue vittime siano immagine di un dolore universale, al pari della morte di Gesù Cristo: «Le berceau de Rome chanté par Virgile est un grand sujet sans doute; mais que dire du sujet d'un poème qui peint une catastrophe dont nous sommes nous-mêmes les victimes, qui ne nous montre pas le fondateur de telle ou telle société, mais le père du genre humain?»[22].

In Chateaubriand, il sillogismo cataclisma naturale – Diluvio universale – stravolgimenti politici nel mondo ellenistico – Rivoluzione francese unito al suo uniforme impiego nel corso del tempo fa ritenere che l'autore adoperi *catastrophe* con un'unica, medesima accezione. Resta solo da definirne la valenza: letterale o metaforica? A tal fine, occorre analizzare gli altri contesti nei quali Chateaubriand ricorre al termine in questione.

[20] Principato, *Tourmente ou déluge*, cit.
[21] Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, cit., p. 872.
[22] Chateaubriand, *Génie*, cit., p. 632.

Catastrophe *nei* Mémoires d'outre-tombe

Se nel *Génie* l'uso di *catastrophe* anche in riferimento al crollo di ordine fisico e morale del vecchio mondo riproponga, ancora una volta, il connubio distruzione-rinascita e faccia propendere per un'accezione metaforica del termine, diverso è il ricorso a *catastrophe* all'interno dei *Mémoires d'outre-tombe*.

All'interno della sua autobiografia, Chateaubriand utilizza *catastrophe* in riferimento ai seguenti contesti:

- La Rivoluzione francese;
- L'avvento e il governo di Napoleone;
- La morte provocata dalla Rivoluzione o da decisioni di Napoleone;
- La caduta di Carlo X e la conseguente fine della dinastia Borbonica nel 1830.

Gli avvicendamenti politici francesi avvenuti nell'arco di quarant'anni circa ebbero un impatto estremamente profondo tanto sulla politica e sulla società francese in generale, quanto, in maniera più specifica sulla vita di Chateaubriand. Egli, membro di una nobile famiglia bretone, visse in prima persona il dramma della Rivoluzione: combatté nell'esercito realista, visse in esilio in Inghilterra, perse gran parte dei suoi parenti più stretti o perché ghigliottinati (il fratello maggiore e la cognata) o a causa del periodo trascorso in carcere durante la Rivoluzione (la madre ed una delle sorelle): «[Ils] ont tous été guillotinés ensemble le même jour, à la même heure. J'appris cette catastrophe par la gazette, lorsque j'étois à faire mon triste dîner»[23].

Dal punto di vista pubblico, la sua carriera divisa tra letteratura e politica fu strettamente legata ai diversi cambi di regime tanto da farglieli riassumere nei *Mémoires d'outre-tombe* con le seguenti parole:

> Cette carrière devait aussi clore mes *Mémoires*, n'ayant plus qu'à résumer les expériences de ma course. Trois catastrophes ont marqué les trois parties précédentes de ma vie: j'ai vu mourir Louis XVI pendant ma

[23] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cit., t. I, p. 519.

carrière de voyageur et de soldat, au bout de ma carrière littéraire, Bonaparte a disparu, Charles X, en tombant, a fermé ma carrière politique[24].

Ancora una volta, risalta il termine *catastrophe*. Qui e altrove ritorna il connubio catastrofi naturali – capovolgimenti sociali («C'est, d'ailleurs, une erreur de croire que les révolutions, les accidents renommés, les catastrophes retentissantes, soient les fastes uniques de notre nature: Nous travaillons tous, un par un, à la chaîne de l'histoire commune»)[25].

Nei *Mémoires d'outre-tombe* il termine *catastrophe* è correlato soprattutto a Napoleone Bonaparte ed alcune sue scelte politiche, portando Chateaubriand ad allontanarsene definitivamente in seguito alla morte del duca di Enghien, fatto giustiziare sommariamente da Napoleone in quanto oppositore politico. La morte del duca sconvolse l'opinione pubblica, oltre che la sensibilità di Chateaubriand, il quale perse anche un nipote per motivi analoghi: «tant de vertus méconnues, de si chères espérances détruites, feront à jamais de cette catastrophe un des actes les plus révoltants auxquels ait pu s'abandonner un gouvernement absolu!»[26].

Non a caso, anche la morte del duca d'Enghien fu definito da Chateaubriand una catastrofe, in quanto non si trattava della morte tragica, improvvisa o emotivamente dolorosa causata da un evento fortuito, un incidente o una malattia o altro (i *Mémoires* sono costellati da simili eventi, inclusa la morte di altre persone a lui care, ma nessuno di essi è definito una catastrofe), quanto dell'effetto di un altro evento definito esso stesso quale una catastrofe (ovvero, la Rivoluzione francese nel caso della morte del fratello di Chateaubriand, la figura di Napoleone Bonaparte per quanto riguarda il duca d'Enghien).

Successivamente alla disanima dell'uso di *catastrophe* nel *Génie du Christianisme* e nei *Mémoires d'outre-tombe*, rimane il dubbio in merito all'impiego in senso drammaturgico del termine: egli vi ha fatto ricorso o meno in altri contesti con questa specifica accezione? No. Molte opere di finzione quali *René*,

[24] Ivi, t. II, p. 463.
[25] Ivi, t. I, p. 706.
[26] Ivi, t. I, p. 735.

Les Martyrs e, soprattutto, *Atala*, sono caratterizzate da una struttura che ricalca lo schema classico della tragedia greca, ovvero protasi, epitasi, catastasi e catastrofe[27]. In *Atala*[28], Chateaubriand scrive *catastrophe* una sola volta, ma nel manoscritto, cancellandolo. Eppure, nella presentazione dell'edizione critica, Fabienne Bercegol[29] presenta l'opera utilizzando ben cinque volte *catastrophe* nella sua accezione drammaturgica («Dans *Paul et Virginie*, un prêtre devient la cause indirecte, mais toujours odieuse, de la fatale catastrophe; dans *Atala*, c'est un prêtre qui répare tous les maux causés par les passions, l'ignorance et le fanatisme»)[30], a riprova di come Chateaubriand avrebbe potuto effettivamente e con diritto ricorrere a questo termine anche nella sua accezione originaria, ma vi abbia rinunciato deliberatamente.

Conclusioni

Un'analisi basata esclusivamente su elementi linguistici che non tengano conto del contesto culturale e del vissuto personale di Chateaubriand potrebbe indurci a ritenere che il termine *catastrophe* sia adoperato nella sua valenza metaforica. In realtà, in esso prevale la valenza letterale. Prendendo a riferimento la definizione di *catastrophe* fornita da diversi vocabolari e considerando l'impatto avuto dalla Rivoluzione francese sulla persona, la vita e la psiche dell'autore, si può evidenziare quanto essa fosse effettivamente definibile quale una catastrofe in quanto costituì per Chateaubriand una svolta tragica nella propria

[27] In merito alla teorizzazione di tale quadripartizione si veda, Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem*, Genevae, apud Ioannem Crispinum, 1561; quanto alle peculiarità strutturali della tragedia greca e non solo si rinvia a Emanuele Lelli, «Tragedia», in *Enciclopedia Treccani* <https://www.treccani.it/enciclopedia/tragedia_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/> [ultima consultazione 26/11/2025], per un approccio globale e relativamente sintetico.

[28] Chateaubriand, *Atala*, cit., p. 399.

[29] Fabienne Bercegol, oltre a curare l'édizione critica di *Atala*, ha pubblicato diversi saggi dedicati a Chateaubriand. Si veda, tra l'altro, Jean-Marie Roulin, Fabienne Bercegol *et al.*, *Chateaubriand, nouvelles perspectives critiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

[30] Chateaubriand, *Atala*, cit., p. 241.

esistenza (prima accezione), un evento non prevedibile e disastroso (seconda accezione) e una disgrazia dolorosa e personale (terza accezione) toccandolo negli affetti, a livello economico sociale, influenzando fortemente ogni sua opera. Inoltre, l'analogia tra catastrofe naturale e sconvolgimento sociopolitico si inscrive nell'ambito del cosiddetto *catastrofismo* postulato da Cuvier, il quale stabiliva una relazione di causa effetto tra catastrofi naturali e sconvolgimenti sociali, presentandoli quali due aspetti diversi del medesimo evento, quindi privi di qualsiasi dimensione metaforica. Infine, è stata mostrata la coerenza stilistica di Chateaubriand e il mancato uso di *catastrophe* nella sua accezione drammaturgica, anche laddove sarebbe stato opportuno. Pertanto, si ritiene che nel caso specifico di Chateaubriand, la valenza metaforica e letterale di *catastrophe* coincidano a prescindere da un'eventuale confusione di tipo morfologica che possa avere portato Chateaubriand a confondere o meno il senso proprio e figurato del termine.

Roberto Mancini*

Tra catastrofe e salvezza: per una conversione di civiltà

1. *La tentazione dell'autodistruzione*

Una riflessione sui significati della catastrofe oggi non può eludere il confronto con lo stato del mondo globale, segnato da dolorose lacerazioni e tendenze disgregative che in prospettiva fanno temere per la salvezza dell'umanità. Siamo dentro una spirale di catastrofe, nel senso di una disgregazione complessiva del sistema delle relazioni vitali. In questo senso "catastrofe" oggi è soprattutto la rivelazione della natura e degli effetti di quella logica di potere su cui è stato costruito il sistema della società globalizzata. Una logica che, se portata sino in fondo, può causare l'autodistruzione della specie umana.

Occorre andare oltre e trovare la strada di una vera conversione di civiltà, che consiste nell'imparare ad abitare il pianeta anziché distruggerlo e distruggerci[1]. Per parte mia vorrei proporre alcuni elementi per una riflessione euristica, nel senso dell'evidenziazione di indicazioni che possano chiarire la possibilità di un mutamento così profondo.

Nel discorso pubblico vigente – dei governi, dei *media* e degli intellettuali conformisti – il riferimento alla "transizione" è evocato in modo ideologico. Infatti è fatto valere nel senso di un aggiustamento confermativo del sistema socio-economico attuale. Tipico è il ricorso alla diffusione di vere e proprie *parole-esca*

* Università di Macerata.

[1] Per un approfondimento delle questioni qui trattate rimando al mio libro *Il senso nella vita. Ragioni e prospettive per una conversione di civiltà*, Milano, Franco Angeli Editore, 2024.

che servono per far abboccare l'opinione pubblica alla propaganda finalizzata alla conservazione del sistema stesso. Cito le più rappresentative.

Usare la parola "crisi" per una società in trappola a causa della spirale soffocante della logica di potere è del tutto fuorviante e serve a far credere che il malessere che si sperimenta sarà solo temporaneo. Altri termini utili per indurre adattamento negli individui globalizzati sono "flessibilità", ossia la docilità nell'adattarsi a qualsiasi cosa richieda il mercato del lavoro, e "resilienza", intesa come la capacità di sostenere i colpi del sistema senza però volgersi a una vera azione di liberazione e di trasformazione sociale che superi le cause del malessere. Sulla stessa linea troviamo la parola "sostenibilità", che viene impiegata senza mai precisare chi sostiene che cosa: di fatto si pretende che umanità e natura sostengano il peso di un'economia finanziarizzata che produce sfruttamento, precarizzazione, iniquità e devastazione della Terra.

La riprova di questa ipocrisia sta nella permanente apologia della "crescita", intesa come processo illimitato, quando è ben noto che il pianeta ha risorse finite e che dobbiamo perseguire non un aumento di merci e di capitali fine a sé stesso, bensì l'armonizzazione dei rapporti sociali e degli equilibri del mondo naturale. La più stolta delle parole d'ordine del sistema è il termine "competizione", che impone una guerra costante di ciascuno contro tutti sul piano economico e politico, ma inevitabilmente anche su quello esistenziale. Oltre tutto, una società fondata sulla competizione ha un'inevitabile inclinazione bellica, per cui la guerra appartiene alla normalità della sua evoluzione.

Un'ipocrisia analoga si presenta con il diffuso termine di "inclusione", evocato per mostrare il volto generoso, democratico e rispettoso della società globale. Esso deve indicare il contrario dell'esclusione. Ma perché, per evidenziare l'accoglienza e il riguardo verso chiunque rischi di essere escluso, bisogna ricorrere a un termine che mantiene nella sua radice il rinvio al "chiudere"? Escludere è chiudere fuori, includere è chiudere dentro. I problemi connessi a questa parola sono almeno due. Da un lato con essa si dà per scontato, in modo apologetico, che la totalità sociale in cui "includiamo" gli sfortunati rimasti fuori

sia intrinsecamente buona, giusta, positiva. E se così non fosse? Dall'altro lato, il termine "inclusione" di fatto finisce per oscurare parole molto più attendibili e anzi indispensabili, quali "reciprocità" – per dire delle relazioni in cui ciascuno è davvero accolto e può essere se stesso – e "giustizia" – per ricordare il fondamento di equità che deve regolare tutti i rapporti interumani al di là dell'eventuale generosità di qualcuno verso altri.

Cito infine l'inflazionato termine "innovazione", anch'esso ideologico, perché fa credere a un progresso incessante garantito dalle tecnologie, nascondendo il fatto che il primo e vero rinnovamento della società è costituito dalle nuove generazioni, non da macchine o algoritmi. Resta poi molto sospetta un'innovazione sempre obbligatoriamente interna allo stesso sistema sociale, con il vincolo a non immaginare neppure la possibilità di un'alternativa nella forma stessa della società.

Entro questa costellazione di categorie orientative del comportamento dei governi, delle istituzioni, delle imprese e degli individui, la "transizione" si risolve in un aggiornamento del sistema globale, mentre in verità andrebbe rapidamente superato per far nascere una nuova forma di società. La catastrofe in atto viene normalizzata, non viene percepita in un modo che susciti il risveglio delle comunità sociali e delle istituzioni.

Una vera transizione implica la trasformazione della società, che dovrebbe poter attuare una conversione di civiltà. Per come siamo messi oggi – tra distruzione della natura e esplosione di conflitti bellici che un domani potrebbero vedere il ricorso alle armi nucleari –, lavorare per una simile conversione significa agire per la salvezza etica, storica ed ecologica dell'umanità, dato che in questa situazione è minacciata la sua stessa sopravvivenza.

2. *Un codice culturale ostile alla vita*

Da dove viene questa tendenza storica così necrofila, al cui confronto il nichilismo sembra mantenere un residuo di umanità? Per individuare la radice del male della civiltà sorta con la globalizzazione omologante dei pregiudizi atavici dell'Occidente, presentati come incessante modernità, bisogna fare luce sul

suo codice genetico culturale. Esso non è mai stato integralmente messo in discussione e tanto meno superato. È un codice antichissimo, sedimentatosi nei secoli e radicalizzatosi con lo sviluppo della modernità. Un figlio dell'Occidente, senza avvedersene, vive, sente e ragiona secondo un navigatore interiore che è dato dall'intreccio di quattro logiche.

La prima è la logica dell'identità esclusiva. Per noi A = A, il che vuol dire che ogni cosa è sé stessa per conto suo, come se fosse a sé stante, escludendo l'altro da sé. Niente esclusione, niente separazione, niente identità. Gli occidentali hanno pensato l'identità senza la relazione. Al massimo quest'ultima è un contesto esterno, una cornice irrilevante, se non proprio un'interferenza. Perciò oggi credono fermamente che competizione, competitività, guerra giusta e schema bellico in ogni rapporto siano le modalità "naturali" ovvie e vantaggiose con le quali si sta al mondo. Invece dell'essere al mondo, ragioniamo secondo l'essere contro il mondo. Mentre nella vita reale la relazione è universale, ubiqua, ineludibile e l'identità è relativa e in divenire, nel codice occidentale l'identità è primaria e quasi assoluta e la relazione è del tutto secondaria e strumentale. Dunque nel codice della nostra cultura la relazione non è riconosciuta nel suo valore.

La seconda logica è quella della potenza e del potere. La potenza è la possibilità di esercitare il potere. Questo è imposizione (potere su qualcuno e qualcosa) e autoreferenzialità (potere per sé stesso, mai per altro, mai come autentico mezzo). L'occidentale non ha minimamente preso sul serio quello che Aristotele e Tommaso d'Aquino chiamano la potenza passiva, la ricettività, la fecondità, la capacità generativa fondata sull'accoglienza, la relazione, la cura. L'occidentale conosce e venera solo il potere considerato come la forma di efficacia universale che consente a un qualunque soggetto (singolo, gruppo, istituzione) di fare ciò che vuole imponendosi sugli altri e sulla realtà. Reazionari e conservatori lo danno per scontato, mentre rivoluzionari e alternativi di vario genere giungono alla stessa conclusione un po' per convinzione, un po' per darsi una patente di realismo.

In realtà il potere è disgregativo di tutte le relazioni vitali, non governa mai le situazioni e i processi della società, semmai

riproduce di continuo il rapporto tra dominatori e dominati. Non è un docile mezzo a nostra disposizione, è un sistema autoregolato che tratta gli esseri umani come un mezzo. E non è affatto neutro, ma è finalizzato a riprodurre sé stesso al di là dei desideri e dei progetti di chi crede di usarlo. Nel codice profondo della nostra cultura tendiamo a ignorare le forme di efficacia biofile, quali la responsabilità, la capacità, il servizio, la cura, l'autorità liberatrice, il governo dei problemi e non sulle persone.

La terza logica è quella della proprietà, che rappresenta la porzione di realtà in cui il proprietario ha potere assoluto. La proprietà è la sedimentazione e il frutto conseguente del potere. Essa va a sostituirsi sia al valore delle relazioni, sia alle dinamiche di condivisione, viste come indebite e nocive in quanto implicanti una perdita per il soggetto autointeressato e proprietario. Il concetto di proprietà è costitutivo del significato dell'imperativo che comanda di accumulare, che a sua volta è il messaggio fondativo della logica del capitalismo e di ogni sua conseguenza. Dunque, nel codice dell'Occidente la relazionalità sparisce dinanzi alla logica della proprietà e ogni forma di condivisione viene bandita, a meno che non si tratti della condivisione delle perdite di un'impresa che d'altra parte privatizza i profitti.

La quarta logica è quella del sacrificio. Esso consiste in una dinamica di mortificazione (amputazione, umiliazione, soppressione simbolica, soppressione fisica, sottomissione) che dovrebbe poi portare a un risultato benefico. Siamo di fronte all'antichissima superstizione per cui ci sono passaggi di morte, più o meno ritualizzati e legittimati, che hanno il potere di condurre a effetti di vita e di guadagno. Il sacrificio è sempre sacrificio di vittime, così come il potere è sempre potere su qualcuno.

Secondo tale ideologia arcaica il sacrificio sarebbe il dono supremo, mentre in realtà è uno scambio economico: si cede o si distrugge qualcosa per ottenere in cambio un'altra cosa. La cultura dell'economia come scambio – con l'istituzione che regola questa interazione, che è il mercato – si è consolidata in Europa nei secoli del Medioevo, costruendo la base concettuale e sociale per la nascita dell'economia moderna, poi manifestatasi come capitalismo. Modernità e secolarizzazione non hanno affatto

superato questa logica, che anzi è stata affinata, universalizzata e applicata ovunque.

La mentalità sacrificale è arcaica e permea di sé la nostra tradizione, benché si ritrovi anche nelle altre religioni e culture secondo una ricorrenza transculturale indagata sistematicamente da René Girard[2]. Così, dinanzi alla rivelazione del messaggio evangelico, gli europei hanno proiettato su di esso la logica del sacrificio. Questo clamoroso fraintendimento è avvenuto e si è stabilizzato sino a oggi senza vedere che, in verità, i Vangeli condannano e aboliscono il sacrificio, chiedendo di sostituirlo con la pratica dell'amore generativo[3]. Così la cultura europea – che sia religiosa o meno – ha posto il sacrificio, cioè una distruzione fondatrice, nel cuore della religione, dell'educazione, della politica, dell'economia e in tutti i rapporti.

L'ideologia sacrificale non è solo plasmatrice dei rapporti economici di scambio competitivo, è anche l'espressione della logica del potere, poiché la dinamica sacrificale ha sempre bisogno di un potere che sia legittimato a metterla in pratica e a gestirla. In un certo senso, come già Hegel aveva notato, la religione sacrificale, senza darlo a vedere, si arroga il diritto di esercitare questo potere nel nome di Dio, ma di fatto usurpa la sua volontà e costruisce un dominio tanto sacralizzato quanto arbitrario. Dunque il codice della nostra cultura non sa vedere il dono come atto di vita, vede solo lo scambio come confronto tra soggetti autointeressati e l'atto del dare la morte a qualcuno come un necessario passaggio verso effetti creativi e benefici.

Una civiltà sviluppatasi secondo l'intreccio di queste quattro logiche, al di là delle vicende di superficie, dei mutamenti d'epoca e anche degli eventuali progressi, di fatto procede lungo una spirale di disgregazione e quando si rapporta alla natura, la percepisce come qualcosa di separato da sé (logica dell'identità esclusiva), di sottomesso a sé (logica del potere), di appropriabile senza alcun riguardo (logica della proprietà) e di sacrificabile senza problema alcuno (logica del sacrificio).

[2] Cfr. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 (tr. it. a cura di O. Fatica, E. Czerckl, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980).

[3] Cfr. *Mt* 9, 7 e 12, 3, dove si rinvia a *Os* 6, 6.

Le diverse varianti del misconoscimento – che si tratti di oggettivazione, idealizzazione o valorizzazione mercantile – non fanno che modulare l'approccio derivato da questo intreccio di logiche perverse.

3. *Il sistema di separazione*

Adottare criteri e direzioni di comportamento riconducibili al vecchio codice delle quattro logiche significa prendere la vita contromano, esattamente come chi sbaglia l'accesso in autostrada. La civiltà dell'Occidente mondializzato segue un orientamento antitetico ai processi della vita universale e per questo si sta spingendo sull'orlo dell'autodistruzione. I singoli che, comunque, devono adattarsi a vivere secondo questa grammatica necrofila assumono ben presto una postura interiore, affettiva e cognitiva, che può essere definita un *sistema di separazione*. Infatti su ogni versante della trama relazionale dell'esistenza si adotta un atteggiamento che spezza i rapporti e li riconfigura a rovescio.

Ogni relazione è fisiologicamente fatta di una miscela variabile di distanza e prossimità: senza l'una avremmo una mera fusione indistinta, senza l'altra la relazione non esiste più. Invece nel sistema di separazione la prossimità viene inibita, mentre la distanza diventa una barriera. Le relazioni diventano controrelazioni.

Questo vale anzitutto nel rapporto con sé stessi, di cui bisognerebbe avere cura perché a noi non basta nascere biologicamente, dobbiamo poter nascere umanamente, spiritualmente, eticamente. Invece, spesso quando i globalizzati dicono "io" non sanno davvero quello che dicono. Si tratta sovente di individui disintegrati interiormente, scissi, incapaci di avere contatto con tutti i nuclei della propria persona. Così si perde contatto con il corpo, con la sensibilità emotivo-affettiva, con la ragione, con la coscienza morale, con l'anima in quanto sorgente interiore delle proprie scelte e della libertà.

Gran parte di noi stessi ci resta sconosciuta, non scoperta, non vissuta. È evidente che in tal modo è la dignità stessa dell'essere umano a non essere accolta e interpretata personalmente, ciascuno nella sua unicità. Per individui simili, nati solo biolo-

gicamente ma non umanamente formati, l'individualismo è l'ideologia compensativa, che serve a illuderli di essere sé stessi e di contare, legittimando l'egocentrismo, nel momento storico in cui, per lo strapotere dei sistemi organizzativi globali, il singolo in effetti non conta niente.

Poi è compromesso sistematicamente il rapporto con gli altri. Per l'io scisso, l'altro è solo uno che sta fuori e viene ovviamente dopo di me. È un competitore, un nemico, oppure un oggetto da sottomettere, o più semplicemente qualcuno che non vedo neppure. Il termine "altro" rimane sfocato e generico, è privo di nome proprio, di volto, di storia, di valore. Quindi l'alterità, spesso esaltata come categoria di garanzia del pluralismo, in realtà vale come estraneità. Ognuno è straniero per l'altro.

La terza relazione rovinata è quella con la natura, sentita come distante, del tutto esterna e lontana, non influente per il nostro essere. Tant'è vero che persino chi vuole proteggerla la chiama "ambiente". In tedesco si dice *Umwelt*: il mondo circostante, ciò che sta intorno. Così ci siamo convinti che l'uomo sia il quadro mentre la natura è soltanto una cornice, uno sfondo irrilevante. In verità noi siamo ontologicamente costituiti dall'appartenenza alla natura ed essa è trama essenziale del nostro essere. Non a caso tradizioni e sapienze che hanno un diverso codice genetico culturale chiamano la natura "madre" o "sorella", termini che intuitivamente dicono di un legame originario, prezioso e indissolubile.

C'è poi la relazione con Dio o con il divino. La nostra tradizione qui parla di "trascendenza", ossia di una realtà radicalmente e irrimediabilmente collocata altrove, segnata da una distanza massima rispetto alle nostre esistenze. Atei e credenti concordano di solito su questa idea di Dio, solo che gli uni la dichiarano vuota e gli altri la assumono come riferita a un'esistenza reale. Ma che si tratti di Dio o comunque della verità che dà senso alla vita, in ogni caso questa entità è immaginata così remota da finire per essere irrilevante e superflua per tutti. Non per niente, a parte le frange dei fanatici e tolti quanti vivono la fede in Dio come relazione di fondamentale prossimità, la questione del divino e della verità è scomparsa dalla visuale della cultura contemporanea.

Ma il vero e proprio paradigma dell'irrelazione è vissuto nel rapporto con i morti, con le persone care scomparse. Benché la relazione con queste persone sia essenziale per noi, benché il rapporto non finisca con il decesso di una delle sue parti, è frequente chiudersi nella credenza per cui chi è morto è finito, distrutto, quasi cancellato, cosicché il dialogo con questa persona non avrebbe alcun senso. Qui tutti sentono il potere della morte, archetipo e paradigma di ogni potere, come schiacciante. E sembra ovvio ritenere che la vita sia posta sotto il predominio inesorabile della morte.

Altra separazione fatale è la perdita di contatto con il senso della felicità. Nove adulti su dieci credono che essa sia illusoria e impossibile, al massimo la rimpiangono come l'età dell'oro dell'infanzia. Spesso si ripiega nel desiderare la "serenità", che è una specie di tregua precaria, una categoria da casa di riposo. Ma in tal modo vengono meno la passione di vivere e l'adesione alla bellezza della vita. Gli individui convinti di questa negazione dell'orizzonte più degno per l'esistenza sono più adattabili alle pretese del potere e scambiano volentieri la vita vera con la possibilità della mera sopravvivenza.

Da ultimo, la settima separazione è tra la *mia* vita e la vita universale. In realtà questa è la comunità dei viventi, è una relazione aperta e corale tendente alla comunione, però è molto più probabile che la vita venga intesa come una precaria proprietà biologica privata. Il sistema della privatizzazione della vita è un fattore fondamentale di misconoscimento del mondo vivente e dunque di ciò che chiamiamo "natura".

In sintesi, chi si orienta secondo questa mappa interiore non sa *vedere e sentire* la natura, tanto meno sa sentirsi partecipe del suo divenire. Quindi può considerarla o come irrilevante, oppure come un "capitale" da sfruttare. L'ideologia del tecnocapitalismo si basa sul vecchio codice culturale dell'Occidente e sull'interiorizzazione del sistema di separazione. Ecco perché, per superare questa ideologia tossica, occorre portarsi esistenzialmente, affettivamente e razionalmente oltre questo tipo di grammatica dell'essere al mondo.

4. *Scoprire la sintonia con la vita*

Bisogna comprendere che una autentica transizione epocale, che deve avere la profondità di una conversione di civiltà, deve far maturare alla gran parte dell'umanità una nuova modalità nell'abitare il mondo. L'antico codice cominciò a valere a partire da una scelta iniziale: al bivio tra la vita e il potere, l'uomo occidentale scelse il potere. Perché la vita incute angoscia non meno della morte; essa può essere fatica, sofferenza, perdita, assurdità, solitudine, disperazione, mancanza di ciò che risponde ai bisogni essenziali. Niente come la percezione della mancanza spinge a chiuderci e a cercare un mezzo risolutivo. Il potere sembrò promettere il mezzo e il modo efficace per governare la vita senza subirla.

La conversione di civiltà a cui penso consiste nell'ideale ritorno sino a quel bivio, avendo stavolta il coraggio di scegliere la vita, sentita e riconosciuta come comunità universale dei viventi. Solo l'adesione alla vita potrà permetterci di far valere le forme dell'efficacia biofila dismettendo atteggiamenti e comportamenti tipici di quella tendenza necrofila che per Erich Fromm è la più pericolosa perversione dell'umanità[4].

Quando utilizziamo la parola "ecologia", se non la riduciamo a un fatto tecnico o a un galateo di comportamenti rispettosi verso la natura, stiamo evocando, più o meno consapevolmente, la *sintonia con la vita*. E siccome quest'ultima non è affatto un oggetto, Raimon Panikkar preferiva parlare di "ecosofia" per sottolineare che dobbiamo evitare di sovrapporre il nostro sapere e i nostri criteri al sapere inerente alla natura stessa[5]. Semmai dobbiamo diventare disponibili a imparare da essa, unendo a questa umiltà da discepoli la responsabilità specifica dell'umanità, che è quella di custodire con coscienza e cura il mondo vivente.

[4] Cfr. Erich Fromm, *Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Holt, Rinehart & Wiston, 1973, tr. it. a cura di S. Stefani, *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori, 1992.

[5] Cfr. Raimon Panikkar, *Ecosofia: la saggezza della Terra*, Milano, Jaca Book, 2015.

Una volta abbracciata questa prospettiva può prendere forma un codice differente, articolato secondo i significati della relazione, e non dell'identità separata ed esclusiva, della cura, e non del potere, della condivisione, e non della proprietà, e del risanamento, invece che del sacrificio. Di solito nella letteratura filosofica e sociologica, soprattutto a partire da Husserl[6], il termine *Lebenswelt* viene inteso come la sfera ristretta delle relazioni e dei vissuti quotidiani di qualcuno, come il contesto particolare della sua esistenza. Ma non c'è ragione per limitarsi a questa accezione ristretta.

Più universalmente, il mondo della vita è la realtà naturale come prima dimora dell'umanità e di tutte le specie viventi. È la loro casa di comunità, nella quale ciascun vivente cerca una qualche corrispondenza o risonanza con gli altri[7]. Se assumiamo questa prospettiva, si sente che già il termine stesso di "natura", usato acriticamente, serve a confermare il dualismo per cui essa sarebbe l'insieme di tutto ciò che è intorno a noi e non è umano, di contro alla cultura e a ciò che noi siamo. Invece la natura è il darsi della vita come mondo, per cui l'umanità – con la cultura e le civiltà che elabora – sono radicate in essa.

Il primo passo per evitare il dualismo tra natura e cultura, così come quello tra scienze naturali e scienze umane, è fornita dal riconoscimento e dall'apprendimento dei principi fondamentali della vita universale, ossia delle correnti essenziali del suo divenire. Occorre quindi studiare l'ontologia della vita, cioè i tratti costitutivi del suo modo d'essere e di evolversi, come fondamento di consapevolezza per costruire una società biofila e non catastrofica.

Oltre alle leggi biochimiche e fisiche, la vita possiede le sue correnti esistenziali, che sono come le correnti del mare. Piante e animali sono immersi in esse, le seguono secondo modalità proprie. Gli esseri umani, invece, si trovano in una distanza che

[6] Cfr. Edmund Husserl, *Die Krise der europäische Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, in *Husserliana*, Den Haag, Nijhof, 1954 (ed. or. 1936), tr. it. a cura di Enrico Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 2015.

[7] Cfr. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, Suhrkamp, 2019.

lascia margine per aderire a queste correnti oppure per cercare di invertirle o di ignorarle, pagando però, in questo caso, il prezzo del malessere e della tendenza autodistruttiva che questa astrazione dalla vita stessa comporta. Non a caso la tradizione filosofica occidentale ha cercato in ogni epoca il senso *della* vita, ma raramente ha saputo riconoscere il senso *nella* vita.

Invece essa ha un suo ordine di senso, che si articola anzitutto nel principio della *relazione*: tutto ciò che vive esiste in un tessuto relazionale, mai in modo isolato. L'isolamento totale equivale alla morte. Un grande fraintendimento è stato quello di non riconoscere senso e valore come realtà inscritte nella presenza dei viventi. Gli uomini si sono convinti di dover inventare il valore, concependolo come una loro creazione arbitraria. Tale atteggiamento sottende, come sottolineava Pier Paolo Pasolini, un nichilismo per cui «ciò che è, *è insignificante*», mentre il riconoscimento del valore del mondo e di tutti gli esseri inizia accorgendosi di come «ciò che è insignificante, *è*»[8].

Questa consapevolezza ci accompagna a riconoscere la corrente del *dono*. Il termine, qui, non significa "regalo", significa presenza dotata di valore non arbitrario, non prodotto da noi, non fabbricato e non dovuto. Ogni presenza nel mondo e la vita stessa sono dono, cioè valore originale che chiede accoglienza, riconoscimento, cura, responsabilità. Nella gratuità del dono c'è lo spazio concettuale per vedere i valori concreti e viventi al di là delle logiche della produzione, della prestazione, della competizione, del calcolo, dell'arbitrio. Chi non si eleva al senso di gratuità dell'essere al mondo non può comprendere l'ordine di senso della vita. Ecco perché tutte le prospettive di economia alternative al capitalismo (dall'economia gandhiana alla finanza islamica, dall'economia di comunità a quella di comunione, dall'economia del bene comune a quella della liberazione, sino al pensiero della decrescita) hanno il loro fondamento spirituale e culturale nel paradigma del dono[9].

[8] Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1977, p. 245.

[9] In merito rimando al mio studio *Trasformare l'economia. Fonti culturali, modelli alternativi, prospettive politiche*, Milano, Franco Angeli Editore, 2014.

Evidente, del resto, è la corrente della *fragilità*. Ogni essere vivente non gode né di immunità alla sofferenza e al male, né di immortalità. Può essere ferito, trovarsi a vivere in condizioni ostili, e deve infine affrontare il passaggio della propria morte. Naturalmente la fragilità, nelle sue molteplici forme, non toglie nulla al valore di un essere, semmai ne esalta la preziosità, che richiede attenzione, cura, sollecitudine, tutela. La fragilità è l'espressione dell'unicità di ogni essere vivente e fa parte della sua bellezza.

D'altra parte, la vita procede secondo una costante corrente di *rinnovamento*, per cui, se ogni singolo essere sperimenta l'invecchiamento e il decadimento delle forze, la comunità dei viventi evolve mediante il susseguirsi delle generazioni. La vita si rinnova sempre e non lascia spazio all'eventualità di una morte assoluta. Quando si parla per luoghi comuni, per esempio in occasione di un funerale, si sente dire che "la morte fa parte della vita". È una mezza verità, nel senso che per un verso l'affermazione è appropriata e inconsapevolmente profonda e per altro verso è sbagliata. È sbagliata in quanto ogni esistenza non tende alla morte come se fosse il suo compimento e la sua riuscita. Tende semmai a una vita risolta, liberata, più armonica. Perciò ogni decesso è un'interruzione, non un adempimento. «Il nostro spazio – ha scritto Ernst Bloch – è sempre la vita o qualcosa di più, mai qualcosa di meno»[10]. Al tempo stesso l'affermazione è giusta se è intesa nel senso che la vita non dev'essere imprigionata entro dinamiche di morte, ma questa, per quanto traumatica, resta inscritta dentro il flusso della vita stessa.

Va infine ricordata la corrente del *paradosso*. Nella vita universale vale la capacità di tenere insieme tendenze divergenti, apparentemente contraddittorie eppure capaci di coesistere. La finitezza e l'apertura a ciò che la supera, la precarietà e la stabilità, il peso della quantità e la finezza della qualità, la tendenza all'autoaffermazione e la solidarietà convivono senza che possiamo rendere univoco o monocromatico il corso delle cose. Chi vuole omologare tutto secondo una logica di controllo e di

[10] Ernst Bloch, *Spuren*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, tr. it. a cura di Laura Boella, *Tracce*, Milano, Coliseum Edizioni, 1980, p. 39.

globalizzazione fa violenza al divenire della vita. Chi desidera comprenderne il senso deve accettare la dinamica del paradosso, cercando di abitarlo anziché di eliminarlo.

La logica di potere della tradizione prevalente ha rovesciato tutti i principi vitali prima ricordati. Al posto della relazione ha messo l'isolamento competitivo; al posto del dono ha instaurato il profitto, l'accumulazione e la privatizzazione del mondo; al posto della fragilità ha costruito i miti della potenza e alimentato il disprezzo per chiunque non sia all'altezza delle prestazioni richieste; al posto del rinnovamento ha fatto valere l'accelerazione nevrotica e l'innovazione come delega alienante che toglie la cura del futuro alla responsabilità umana e lo affida alle tecnologie; al posto del paradosso ha imposto l'univocità della logica del sistema considerando una contraddizione da eliminare oppure una vuota illusione ogni istanza di alternativa; al posto della creaturalità, comodamente archiviata come favoletta teologica, ha prodotto disumanizzazione e denaturalizzazione del mondo.

In una prospettiva di conversione della civiltà il punto non sta nel delineare una determinata concezione filosofica in forma accademica. Occorre semmai favorire il risveglio della coscienza collettiva, in modo che scopriamo il senso nella vita e impariamo – come persone, comunità e istituzioni – a dare forma a una civiltà biofila, che dovrà ridefinire profondamente stili di esistenza, modalità di organizzazione della società, politica, economia, educazione, informazione, uso della tecnologia. Solo il senso della comunione e della convivenza nonviolenta potrà ispirare un simile cammino.

Sulla base delle ragioni esposte sin qui, direi che una riflessione e un dialogo sul senso della catastrofe possono, da una parte, dare un quadro dello stato attuale del mondo e, dall'altro, chiarire che cosa sia e come possa essere attuata una conversione di civiltà. Mi limito a sottolineare che conversione, in tal senso, è anzitutto lasciarsi alle spalle la cultura del misconoscimento delle presenze di valore della vita. Inoltre, tale conversione comporta di uscire esistenzialmente dal sistema di separazione per elevarsi, invece, alla consapevolezza dei principi della vita universale. Queste svolte non saranno solo mentali e cognitive.

Naturalmente è indispensabile che si dia corso a una prassi di liberazione che realizzi le tipologie delle azioni più feconde per il futuro comune. Penso all'impegno volto a rianimare la coscienza delle persone, a educare, a praticare la giustizia risanatrice e riparativa in ogni ambito della società, a porre le condizioni della riconciliazione in tutti i rapporti spezzati.

Per capire che cosa fare da subito basta capire che la salvezza inizia quando smettiamo di essere auto-distruttivi e ci dedichiamo alla liberazione di coloro che sono trattenuti dentro situazioni di morte. Allora scopriamo che, qualunque sia la sua provenienza originaria, la vita è un dono che, di generazione in generazione, non muore.

Anton Giulio Mancino*

Il virus e la contabilità delle guerre mondiali

Lo spunto del presente intervento, in tema di "catastrofe necessaria", e di cui si vorrebbe anche in questa sede cartacea mantenere il tono colloquiale e aperto della circostanza convegnistica, evitando accuratamente di irrigidirlo in un corsetto intessuto di note e riferimenti bibliografici, proviene dall'ultimo affresco storico e morale di Gianni Amelio, in concorso alla Mostra di Venezia nel 2024: *Campo di battaglia*. Quindi dalla battuta del film, «Qui non muore nessuno», che passa di bocca paradossale da Stefano, il tenente medico militare, quasi un obiettore di coscienza ante-litteram, all'infermiera Anna, ormai indisposta a seguire il fantasma patriottico della guerra, che fieramente propugna il suo promesso sposo, Giulio, il capitano medico pronto a rispedire in trincea abili e soprattutto disabili, pena il plotone d'esecuzione; donde l'inquadratura frontale che mira tanto sul malcapitato di turno quanto sullo spettatore, inchiodandolo così alla sua responsabilità civile. Il triangolo dunque che tra amore e amicizia, pacifismo inconfessabile e culto insostenibile della vittoria Amelio disegna, attraverso l'intensità profusa da Alessandro Borghi, Federica Rosellini e Gabriel Montesi, ha i toni del dramma lirico che sposa il realismo e dimostra l'orrore della guerra anteponendo l'ospedale al fronte, il privato al pubblico, la coscienza alla propaganda. L'autore di *Campo di battaglia* giunge così a confrontarsi a testa alta con gli ormai classici sulla Grande guerra che hanno costellato e accompagnato come moniti e promemoria la storia del cinema, da David Wark Griffith

* Università di Macerata.

a George Wilhelm Pabst, da Lewis Milestone a Jean Renoir, da Charlie Chaplin a Stanley Kubrick, da Mario Monicelli a Joseph Losey, da Francesco Rosi a Bertrand Tavernier, da Steven Spielberg a Ermanno Olmi. E lo fa partendo dal romanzo *La sfida* di Carlo Patriarca (edito da Neri Pozza), per approdare sotto l'egida altrettanto d'autore di Marco Bellocchio che coproduce il film con Simone Gattoni, Beppe Caschetto, Bruno Benedetti mediante le sigle congiunte della Kavac Film, IBC Movie, One Art e Rai Cinema. Chiunque conosca profondamente l'intera opera di Amelio coglie immediatamente in questa parabola commovente e straziante a un tempo, di feriti e moribondi che provano a sfuggire a una morte pianificata da palazzi lindi e imponenti, l'intransigenza dello sguardo. L'ottica che infatti *Campo di battaglia* restituisce a chi è seduto in sala, chiamato a interrogarsi sul campo bellico unitamente al campo filmico, rifugge di proposito lo spettacolo bellico e insiste sull'antropologia sociale e la geografia umana dei combattenti o dei loro medici/carnefici. Cosicché il primo piano collettivo che concludeva *Lamerica* si trasforma e allarga nella prospettiva storico-politica di *Campo di battaglia* in cifra stilistica, ergo umanesimo applicato. Non c'è scampo nella rassegna di camici bianchi, pareti dove medicare significa per ordini dall'alto reindirizzare alla guerra, se non la consapevolezza di come i misfatti umani, gerarchizzati e di classe, le opere e soprattutto le omissioni sul piano scientifico e informativo in materia di salute pubblica, conoscano infine un solo banco di prova: il male collettivo e trasversale che colpisce indiscriminatamente nella micidiale e taciuta Febbre spagnola incipiente, in cui si allude senza infingimenti al recente ceppo del Coronavirus che ha ugualmente infierito su scala mondiale. Amelio con *Campo di battaglia* contrassegna così il suo film più ambizioso che, coniugando l'eccidio virale a quello disumano in battaglia, conferma il paradosso di cui sopra: quella che fu tragicamente chiamata la Grande guerra è stata tale finché, a decorrere dalla Seconda guerra mondiale, non ha subito una numerazione crudele e retrocessa a Prima guerra mondiale, incapace di insegnare alle generazioni future la lezione di una "grande" oscenità irripetibile.

Partire da Amelio, dal suo film genealogico su tutte le guerre, quindi la Grande/Prima per tragica eccellenza, consente l'utilizzo di un'altra sua opera fondamentale, *I ragazzi di via Panisperna*, uscito sia al cinema nel 1988 che trasmesso nel 1990 in televisione in due puntate, per confutare il senso unico di un campione d'incassi planetario recente, emblema inquietante del cinema contemporaneo cosiddetto d'autore: *Oppenheimer*, che uscendo a suon di applausi nel 2023, potrebbe diventare il manifesto atomico di una prossima guerra. Anche perché sembra allinearsi a un lontano diktat: quando cioè, per tutta la durata dell'occupazione statunitense del Giappone (1945-1952), vennero vietati dagli americani tutti i film che mostrassero in modo esplicito resoconti sui devastanti effetti delle due esplosioni atomiche e delle radiazioni, imponendo inoltre che, nelle sceneggiature, ci fossero legami sentimentali e inviti a perdonare l'esercito statunitense.

Spiace quindi doversi schierare contro *Oppenheimer*, e implicitamente contro il suo autore, Christopher Nolan, di certo uno dei più importanti creatori contemporanei di universi audiovisivi paralleli che innescano destini incrociati. Eppure resta l'impressione molto forte che questo film sia principalmente una cattiva azione, culturale e morale, e a maggior ragione estetica e narrativa, concepito com'è con un grado di consapevolezza assai elevata e quindi una responsabilità commisurata. L'industria hollywoodiana aveva già partorito in tempi ragionevolmente sospetti, correva l'anno 1952, *Il prezzo del dovere*, titolo assai più emblematico ma non conforme all'originale e vago *Above and Beyod*. Settant'anni fa aveva indecorosamente compiuto dunque quel misfatto con lo storytelling e il genere, inteso sia nell'accezione cinematografica che in quella di gender per un pubblico di riferimento, mediante la maschera del resoconto di una crisi coniugale. Conclusione: più che un film sullo sgancio di una bomba atomica veniva spacciato nei trailer come un dramma coniugale a sfondo bellico. Prima ancora, nel 1947, c'era già stato *La morte è discesa a Hiroshima* di Norman Taurog che almeno, anche con il titolo originale *The Beginning of the End*, parlava più chiaro delle conseguenze del primo ordigno testato sulla massa di civili ed esseri viventi del paese nemico in

guerra. E, ragionando da spettatori, aveva l'attenuante del quasi instant-movie, quindi una impostazione apocalittica, ammonitrice e semi-documentaristica in linea con lo stile tipico del noir statunitense dell'immediato dopoguerra. Ma è *Il prezzo del dovere*, proprio nell'accezione surrettizia del titolo italiano, il maggior modello di cui *Oppenheimer* ha ereditato, ottimizzato e capitalizzato meglio, in tutti i sensi, la disonestà intellettuale. Con l'aggravante dell'efficacia filmica fintamente tortuosa e complicata. La bomba e il suo "Prometeo", come viene evocato, è afflitto non tanto dal senso di colpa quanto dalle infide accuse di essere un fiancheggiatore dei comunisti. Quanto basta per offrire lo spunto a una materia avvincente e affabulante sul grande schermo che culmina nel crescendo dell'Operazione Manhattan, con annessi e connessi tra piano genesi scientifico-tecnologica e piano organizzativo-militare. Il tutto omettendo o riducendo subito dopo con una mossa drammaturgica ad hoc, appena qualche minuto convenzionale, l'impatto sulle persone fisiche della mirabile creazione atomica. Il personaggio dell'incompreso e vessato scienziato leader, nell'arco di tre ore di proiezione, giunto a quel punto non ha tempo di riflettere su quanto è accaduto e a cui ha contribuito con tenace determinazione, perché il racconto riprende il binario della persecuzione anticomunista che dal principio del film, nel proverbiale incastro spazio-temporale alla Nolan, lo sta assillando e mettendo sotto pressione. La struttura del film elude non per mancanza di tempo ma per scelta le conseguenze della distruzione massiccia di Hiroshima e Nagasaki nel 1945. D'altro canto, tutto torna: durante l'occupazione statunitense del Giappone, quindi dal 1945 al 1952, l'anno de *Il prezzo del dovere*, furono vietati dai vincitori tutti i film che mostrassero espliciti resoconti sui devastanti effetti delle due esplosioni atomiche e delle radiazioni, imponendo inoltre in questa campagna censoria che, nelle sceneggiature, ci fossero legami sentimentali e inviti a perdonare l'esercito degli Stati Uniti. Introiettando settant'anni dopo questo diktat, la trama digitale di Nolan, sfrutta la "vecchia maniera" del film *da* Guerra fredda (e non *contro* la Guerra fredda), sulla falsariga de *Il prezzo del dovere*; neanche fosse un film ugualmente realizzato sotto la presidenza Truman, cancella l'eccidio

nucleare con un colpo di spugna mimetizzato da racconto in forma di rebus o puzzle, quindi con piani temporali mescolati ad arte. Sgombra in pratica con disinvoltura il campo dalla questione centrale dei concreti "effetti collaterali" delle bombe, che il tribunale dei vincitori non ha processato. E sostituisce a quel tribunale della eventuale coscienza quello del sistema maccartista del tempo, senz'altro ignobile, ma che non può essere paragonato al lutto di centinaia di migliaia di vittime dell'era atomica popolata dai suoi tormentati "semidei" che oggigiorno converrebbe magari più temere che esaltare, tenendo in debito conto interi decenni intercorsi a costruire una visione pacifista e una cultura nonviolenta allargate. Da *Oppenheimer* non ci si aspettava niente di lontanamente paragonabile a *Hiroshima mon amour*, non sia mai, anche se in fatto di costruzione labirintica del racconto Alain Resnais resta un modello insuperabile e soprattutto sano. Sarebbe stato sufficiente, senza ledere le prerogative da blockbuster d'autore, un minimo di decenza e sensibilità per i morti anziché per i soli geni incompresi. E per di più premiati al termine di vicende giudiziarie successive, centellinate apposta per fuorviare lo spettatore dalle domande di fondo appropriate. E spingerlo piuttosto all'esasperazione melodrammatica con la stessa durata speciale del film, e di lì alla commozione e all'applauso liberatorio. Il finale riparatore in *Oppenheimer*, tanto quanto il conto alla rovescia fino alla "avvincente", ergo "vincente" riuscita del test di Los Alamos destano soltanto sconforto. Tira aria pesante di bieca e preoccupante propaganda in questo perfetto e conclamato, ma non ammirevole, anzi sgradevole e deprecabile esempio di film di *distrazione* di massa funzionale all'edificazione della brillante mente scientifica del progetto letale; quindi dei prototipi dell'arma di *distruzione* di massa più potente adoperata finora. Una volta un film del genere, o piuttosto *degenere* come questo, avrebbe suscitato proteste, rimostranze, indignazione. Oggi, complice l'assuefazione al primato assoluto della narrazione a oltranza, incasinata e/o seriale, scatta il consenso generalizzato, accompagnato da dissertazioni di contorno o pubblicitarie su questioni biografiche o scientifiche, narratologiche o mediali. L'autore di *Oppenheimer*, barando al gioco, se le merita e se le trascina dietro da sempre, prati-

cando l'arte della difficile comprensione di tracciati altrimenti troppo accessibili al grande pubblico, disponibile ad assecondarli piuttosto che a smontarli. Nolan si è speso specialmente sul versante fantascientifico, con le ormai collaudate durate eccezionali che hanno imposto anche il fattore tempo come argomento diretto dell'affabulazione; è riuscito a camuffare di presunta e ostentata scientificità, necessariamente criptica, semplici e all'occorrenza commoventi parabole d'amore: tra un padre e una figlia (*Interstellar*) o tra un uomo e una donna (*Inception* o soprattutto *Tenet*, variante del mito di Orfeo ed Euridice). Nel frattempo con *Dunkirk* ha spostato l'asse sulla storia, individuando come terreno sicuro la Seconda Guerra Mondiale e adottando come primo banco di prova il versante della pesante sconfitta, mitigata dal salvataggio in extremis dell'esercito britannico. Mescolando poi le carte e applicando la nuova manipolazione del tempo alla conclusione di quel conflitto mondiale, con *Oppenheimer* ha tirato una linea dritta: dall'ex risoluzione patriottica di *Dunkirk* del finale compiuta dai civili inglesi verso i loro compatrioti alla parallela "soluzione finale" americana sul fronte nemico, ai danni dei civili giapponesi. Cosicché quel passato bellico segnato dal rimorso e dal rimosso è stato tramutato propedeuticamente in successo del titanico protagonista dapprima frustrato da un'inchiesta anticomunista, poi premiato per la gioia di tutti gli spettatori neo-adepti del verbo nucleare. Questa vittoria cinematografica, affogata nel plauso degli incassi e degli Oscar immancabili, potrebbe però ipotecare il futuro, quindi prefigurare, giustificandola al cinema, l'impiego dell'atomica in un contesto preoccupante quale quello odierno di guerre mondiali a macchia di leopardo o totali prossime venture. Questo renderebbe il "successo" commerciale qualcosa di molto diverso da participio passato del verbo "succedere", suggerito da Carmelo Bene. Per una volta il pollice verso su *Oppenheimer* può contare su un'alternativa non percorribile ma già praticata, sul medesimo argomento: ben altro film era possibile, come – si accennava in precedenza – nel 1988 ha dimostrato, con ben altri obiettivi di complessità, analisi e consapevolezza audiovisiva, *I ragazzi di via Panisperna* di Gianni Amelio, sia nella versione cinematografica relativamente breve che in quella televisiva a

puntate, per tre ore in tutto proprio come *Oppenheimer*. Lo storytelling coerente di Amelio era indice di lunghezza e serialità problematiche, non di costruzione di un modello di consenso di massa come piace a Nolan alle prese con i suoi "ragazzi di Los Alamos", neanche fossero eroi del West. E che a lungo andare potrebbe giustificare, in campo, non più l'invenzione sincronica al servizio dell'intrattenimento digitale, bensì la loro applicazione terminale come servizio militare, sul campo.

Non è un caso, al femminile, che la semplicità stia stretta ad Amelio, anche nell'affrontare la tematica bellico-catastrofica. Guai per giunta ad adoperare il criterio della "semplicità" per classificare persone, circostanze e contesti. Laura in *I ragazzi di via Panisperna* rivendica per sé una legittima incompatibilità bilaterale: la semplicità e la complessità comunemente intese, quindi esemplificative, eccedono la sua misura non ponderabile che invece le appartiene di giovane donna sensibile ed estrosa, delicata e decisa. Se Enrico (Fermi) le chiede: «Per te cosa vuol dire semplice?», lei risponde per le rime: «Il contrario di complicato». La domanda dirimente: «E tu in quale categoria ti metti: tra i semplici o tra i complicati?», non sortisce che un rifiuto: «Nessuna delle due. Ce ne vuole una apposta per me». Il posizionamento convenzionale è estraneo al suo modo di vedere, pensare, comprendere.

I preliminari messi in campo e in circolo da Amelio trovano come banco di prova attuale le distanze oramai abissali che separano le risposte non semplici, rifiutate o addirittura respinte al mittente, dalle domande inveterate. Le sue hanno assunto in passato le sembianze de *I ragazzi di via Panisperna*, dove l'apertura intellettuale è alfine sovrana e spaventosa, intransigenza morale e libertà di dissenso. Oggi piuttosto, con la medesima, incandescente temperie storica da alba/tramonto di Guerra fredda e scoperte funeste da inconclusa era atomica, trionfa al botteghino e nei riconoscimenti internazionali raccolti a man bassa l'irresponsabile e imparagonabile *Oppenheimer* di Nolan. Trionfa la prosopopea finto-problematica dello storytelling invero brutale, diluito e condizionante, greve e prono alle ragioni dei vincitori: prova muscolare d'autore autoritario nello stile e nel racconto che si espone con una forza attinta anche

dalle tragiche nuove opzioni atomiche nell'aria, assecondate da una cinefilia acritica e amabilmente tossica. In assenza *allora* di risposte, cioè in modalità Amelio, lo "scomparire" o nascondersi alla vista di Enrico per Ettore era l'unica chance di sopravvivenza morale, da bambino e quindi scienziato o novello "piccolo Archimede" della situazione prebellica e a fronte del fascismo in auge. Mentre *ora* Nolan soccombe volente o "nolente" alla smania di riuscita a tutti i costi del suo prometeico "stranamore" in arte Oppenheimer, centellinando e scandendo con enfasi il lungo e ignobile crescendo "appassionante" per il test di Los Alamos, che prelude ma non mostra Hiroshima e Nagasaki, di conseguenza; ovviamente nella cornice della nuova infatuazione per i vincenti, all'occorrenza scienziati, condannati all'idiozia conclamata come il personaggio di Fermi inadatto alla nuova affabulazione da Oscar, o alla banale simpatia come l'Albert Einstein pacioccone. La morale della favola, aggiornata alla fissione dell'atomo, quindi all'età del consenso che arride a Nolan, inadatto all'Amelio stile e pensiero, è che i primi della classe si aggiudicano gli applausi, le lacrime e le medaglie kennediane decretate agli adulti. I premi per questi numeri "primi" che solo così possono "primeggiare" gaudenti vanno incontro al "successo" opaco e poco ambiguo: quello che per Carmelo Bene suonava inequivocabile come il «participio passato di "succedere"».

Nell'ottica dei "bambini" che Amelio persegue paziente in ogni suo film, per conto suo con i tempi che corrono e rincorrono il potere, è del resto impossibile prescindere dalla lezione de *I ragazzi di via Panisperna*. Il suo Ettore esprime sin dal cognome un vantaggio che scavalca l'età e i ruoli istituzionali: non si sente assolutamente "minore", ma sin dal cognome, emblematico, si comporta da giovane maestro del suo maestro Enrico. Ha meno anni di lui, quantunque senza complessi di inferiorità si erge dall'alto del suo magistero, perché "maggiore" (Majorana/*maior*) in fatto di sapienza matematica. «Lei è fresco di cattedra, vero?», lo rimprovera. E non aspettandosi neppure una risposta, rincara la dose: «Si vede. Un professore non dovrebbe mai fare gli esami in incognito. Corre il rischio di essere bocciato».

Detto meglio, con le parole "franche", stavolta dell'altro giovanissimo insegnante de *I ragazzi di via Panisperna*, "Franco" di nome e di fatto: «Più li conosco e più mi rendo conto che i fisici, i matematici, sono persone che hanno paura di crescere. Quello che accade fuori dai nostri laboratori non ci riguarda. Ci bastano i nostri giocattoli. Come i bambini. Ettore è il più adulto di tutti noi. Quante volte i suoi deliri si sono trasformati in scoperte? Poi magari le bruciava, ma alle soluzioni ci arrivava prima degli altri. […] Forse eravamo noi a non aver bisogno di lui. Ci ha fatto bene liberarcene. Per cose come queste si può anche volere morire». Cosicché nell'inquadratura seguente che inaugura la nuova scena la questione della razza fa da angoscioso contrappunto dell'ingaggio insostenibile del potere, foriero dello sterminio voluto da uomini/scienziati/bambini.

A Franco, combinando i sottotesti come fili non sparsi di un circuito avveduto, fa eco la constatazione di Alfred ne *Il piccolo Archimede* sul precoce talento cognitivo di Guido: «Perché stupirsi del genio di un bambino? Nelle settimane che seguirono alternai le lezioni di piano con lezioni di matematica. Più che lezioni erano accenni, dato che io mi limitavo a dargli suggerimenti, ad indicargli metodi e lasciavo al bambino la libertà di elaborare le idee particolari. Guido era contento di questi rudimenti di algebra come se gli avessi regalato un giocattolo. Più contento, forse, perché il giocattolo si sarebbe rotto o l'avrebbe annoiato, non restando sempre lo stesso. Mentre l'algebra continuava a fiorire e germogliare nel suo cervello».

E in *I ragazzi di via Panisperna* le conclusioni di Enrico confermano l'assunto del film precedente: «Ettore ripeteva spesso una frase di Newton. La conosceva a memoria: "Io non so come mi giudica il mondo. A me sembra di essere un bambino che gioca sulla riva del mare. Ed è contento quando trova un ciottolo più liscio degli altri, una conchiglia più bella delle altre, mentre il mare della verità resta inesplorato davanti a lui". […] Qualunque cosa accadrà è come se Ettore fosse dietro di noi che ci osserva e ci giudica».

Lo sguardo di Ettore immaginato da Enrico alle spalle coincide con quello che "ri-guarda" l'autore e lo spettatore senzienti e apparigliati. Nel film viene perciò associato a quello di En-

rico da una dissolvenza incrociata: l'introduzione del virtuale controcampo di Ettore con lo sguardo idealmente giudicante avviene sul ponte della nave. La condivisione del luogo preciso ed equivalente favorisce la visualizzazione del contrasto. La diversità nell'analogia sigla l'opposizione tra chi, ossia Enrico, occupa la porzione sinistra; e chi in quella destra, Ettore, gli ha dato torto. Da un lato c'è dunque sullo schermo trasformato in banco di prova l'adulto-bambino e padre putativo che se ne sta in luce, sa di non sapere e cerca di apprendere forzando il segreto dell'atomo; dall'altro, simmetrico e complementare, gli resiste il bambino-adulto e figlio putativo, al buio perché agli antipodi teme di sapere oltre. Quest'ultimo giovane "uomo che sapeva troppo", sparito nel nulla, come provvisoriamente l'introverso ragazzino rapito de *I velieri* nel 1982, assume l'identità inevitabilmente giovane della coscienza critica della Storia. Di fronte l'uno all'altro, Enrico ed Ettore, saldati appena dall'iniziale del nome proprio, dalla transizione e dal punto scelto del natante notturno, si ritrovano in momenti diversi a interpellare il mare insondabile di una verità profilata e preoccupante.

Non c'è da capire, ma accettare l'evidenza del problema, come suggerisce il frate amico di Ettore, il quale diffida di una scienza oscura, mostruosa in quanto contro-natura, e rilancia a Enrico la contropartita della morte quale evento naturale e non pauroso.

A conti fatti, lo sguardo nonviolento che rende la "catastrofe" ri-guardata con il senno di poi un ammaestramento per il futuro, nasce da questo pressante desiderio o "vizio cinematografico", per usare una felice espressione dello stesso Amelio, di comprendere, nella duplice accezione di capire e includere, possibilmente in inquadrature persistenti e accoglienti. La posta in "gioco", per niente giunto alla "fine", prevede che la macchina-cinema, quale che sia la maniera di manifestarsi, salvare l'altro come sé stesso, protegga a ogni ripresa gli inconfondibili bambini. Gli attori a loro volta, quando non sono bambini o non facciano i bambini-attori, interpretando la propria sventura, fanno i bambini della situazione, delicati e spericolati nel curarsi dei feriti e far sì che, vale la pena di ripetere: «Qui non muore nessuno». In *Campo di battaglia* l'auspicio, come accen-

nato precedentemente, si tramanda dall'ufficiale medico, ovvero l'adulto dall'espressione bambinesca e che come bambino sventato si comporta, interpretato da Alessandro Borghi, all'infermiera adulta, altrettanto innocente, quindi bambina, Federica Rossellini; e senza che tra loro vi sia stata alcuna relazione fisica o sessuale. Gli asessuati protagonisti di *Campo di battaglia*, primo film ufficiale di Amelio sulla "Grande" guerra, la madre sempre incinta delle successive guerre mondiali, non può scindersi né dalle globali riflessioni belliche de *Il primo uomo* nel 2001, né da quelle affidate senza intermediari ai minorenni di *Non è finita la pace, cioè la guerra* nel 1997.

Il ping-pong tra un'opera è l'altra è la norma permanente dopotutto in Amelio, lo studio di caso privilegiato in questo contributo: l'unica, che regola l'andirivieni spazio-temporale arbitrato dall'autore nella sua postazione di regia. I bambini trattati come grandi rimandano in continuazione a un'infanzia difficile e rimossa, autoreferenziale, genealogica ed edipica che impone la scelta letteraria, ergo profetica, di Aldous Huxley, quale sorgente de *Il piccolo Archimede* nel 1979 con la copia usata del romanzo *Il mondo nuovo* che passa di mano da Ettore a Enrico e da questi a Ettore, acquistata per poco su una bancarella. Il genio in erba dei personaggi al di qua e al di là della soglia della maggiore età che transitano da *Il piccolo Archimede* a *I ragazzi di via Panisperna* sono tutti "effetti speciali" nella disponibilità del multiverso di Amelio, inteso anche come divenire poetico del verso audiovisivo, tra rime e consonanze di ogni tipo, con buona pace degli Oppenheimer cinematografici di recente conio.

Matteo Marcheschi*

Vedere il tempo della catastrofe: anticipare e trattenere la distruzione nella Francia del XVIII secolo

La Francia del XVIII secolo costituisce un osservatorio privilegiato sui presupposti concettuali e filosofici della categoria di *catastrofe*. Nel francese dell'epoca è infatti in atto uno *scivolamento* semantico del termine *catastrophe* che segue e, in parte riproduce, una dinamica analoga avvenuta il secolo precedente nell'italiano[1]: è attorno alla metà del '700, infatti, che *catastrophe* passa da un significato prioritariamente teatrale al suo senso contemporaneo di «événement brutal – molto spesso naturale – qui bouleverse le cours des choses, en provoquant souvent la mort et/ou la destruction»[2]. È osservando dall'interno tale processo di trasformazione del significato di *catastrofe* e sottolineando i modi nei quali la dimensione teatrale e quella naturale interagiscono che, nella pagine seguenti, tenterò di fare emergere le strutture portanti e la posta in gioco concettuale che ancora oggi regola, spesso inconsapevolmente, l'uso di *catastrofe*.

1. Un rapido sguardo alle occorrenze di catastrophe nell'Encyclopédie, vero e proprio termometro intellettuale dell'epoca[3], permette di rilevare le tracce di una certa oscilla-

* Università di Pisa.

1 Augisto Placanica, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Roma, Donzelli, pp. 76-81.

2 Cfr. CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/catastrophe#:~:text=CATASTROPHER%2C%20verbe%20trans.-,CATASTROPHE%2C%20subst,f%C3%A9m.&text=1.,mort%20et%2Fou%20la%20destruction> [ultima consultazione 26/11/2025].

3 Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Colin, 1962, p. 504.

zione semantica[4]: nonostante che nella maggior parte degli articoli (ad es., Acte; Catastase; Chant; Péripétie; Poème lyrique) nei quali il termine compare esso abbia ancora un significato tecnico-drammaturgico, in alcune voci, dedicate alla storia della terra e alle trasformazioni geologiche (Déluge; Fossile) o ai terremoti (Lisbonne; Sicile; Tremblemens de Terre), si insinua il nuovo significato. Ancora altri articoli utilizzano catastrophe nel senso di «une fin malheureuse»: tale significato, registrato anche dal Dictionnaire de l'Académie française del 1718, è una trasposizione figurata del senso teatrale del termine, sulla quale tornerò alla fine di questo paragrafo.

Nonostante la variabilità degli usi di *catastrophe* incidentalmente rilevati dall'*Encyclopédie*, nell'unico articolo dell'opera esplicitamente dedicato alla catastrofe non vi è traccia di tali oscillazioni: alla voce *Catastrophe*, l'abbé de Mallet definisce infatti *catastrofe* in una chiave unicamente drammaturgica. La tendenza conservativa di tale contributo segnala la priorità teatrale tanto nell'uso – *catastrophe* è, ancora a metà secolo, un termine prioritariamente tecnico –, quanto nell'elaborazione concettuale del significato della categoria: per comprendere il fenomeno di ridefinizione settecentesca di *catastrophe* è, pertanto, dal teatro che occorre partire.

Catastrophe, spiega Mallet, indica «le changement ou la révolution qui arrive à la fin de l'action d'un poëme dramatique, & qui la termine»[5]: essa è il corrispettivo della 'peripezia' aristotelica, alla quale si sovrappone, pur con qualche distinzione di dettaglio, ampiamente[6]. La catastrofe, dunque, è l'evento che

[4] Sui significati di *catastrofe* nel francese del XVIII secolo si veda Michel O'Dea, *Le mot «catastrophe»*, in Anne-Marie Mercier Faivre, Chantal Thomas (éd. par), *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtiment divin au désastre naturel*, Genève, Droz, pp. 35-48.

[5] Edme-François Mallet, *Catastrophe*, in Denis Diderot, Jean Le Rond D'Alembert (publ. par), *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 28 voll., Paris, Le Breton-Briasson-David-Durand, 1751-1772, vol. II (1752), p. 752b.

[6] Per Mallet, la peripezia è una forma di catastrofe complicata, propria del teatro, mentre la catastrofe semplice caratterizza, generalmente, il poema epico (*ibidem*). All'articolo, anonimo, *Péripétie* si legge invece che «la *peripétie* est la même chose que la catastrophe, à-moins qu'on ne dise que celle-ci dépend de l'autre, comme un effet dépend de sa cause ou de son occasion» (ivi, vol. XII (1765), p. 373a). Sulla storia

muta definitamente il segno dell'andamento di una vicenda e lo inclina verso il suo scioglimento (*dénouement*), violento o meno. In questa prospettiva, nota Mallet, essa deve «être probable & nécessaire»[7]. Queste due caratteristiche essenziali della catastrofe vanno assieme e non sono semplicemente giustapposte: la possibilità deve, cioè, risolversi in necessità. Se la possibilità, infatti, è una sorta di garanzia della *continuità* dei personaggi e delle vicende, i cui mutamenti, per quanto grandi possano essere, devono nascere comunque dalla logica interna che li muove – «il faut qu'il [il possibile, N.d.R.] résulte de tous les effets précédens; qu'il naisse du fonds même du sujet» –, la necessità è il principio che fa sì che trasformazioni continue diano un esito *discontinuo* – «la *catastrophe*, pour être nécessaire, ne doit jamais laisser les personnages introduits dans les mêmes sentimens, mais les faire passer à des sentimens contraires; comme de l'amour à la haine, de la colere à la clémence, *&c.*»[8]. La catastrofe descrive dunque una *parabola evolutiva* specifica: raggiunta una certa *soglia* di *crisi*, i personaggi e le vicende non sono più altro da sé per accidente – non sono variazioni modali su uno stesso tema che li fa, ad esempio, ora calmi ora invece inquieti e poi ancora calmi –, ma sono divenuti *coerentemente* (continuità-possibilità) e *definitivamente* (discontinuità-necessità) altro.

Tutto ciò consente di riflettere sui presupposti della categoria teatrale di catastrofe. a) In primo luogo, essa si configura come un *certo modo* di *organizzare narrativamente* i fatti[9]: lo schema diegetico della tragedia – protasi, epitasi, catastasi, catastrofe – non considera gli accadimenti del reale come una congerie di eventi discontinui gli uni rispetto agli altri, ma come una rete di azioni e reazioni, che si causano e si determinano reciprocamente. La catastrofe è, cioè, parte costitutiva di un *telaio narrativo* attribuito agli eventi che conferisce loro un certo *ordine*.

dell'elaborazione greca della categoria teatrale di catastrofe e sui suoi rapporti con la peripezia si veda Placanica, *Storia dell'inquietudine*, cit., pp. 69-93.

[7] Mallet, *Catastrophe*, cit., p. 752b.

[8] *Ibidem*.

[9] Cfr. Jessica Stacey, *Narrative, Catastrophe and Historicity in Eighteenth-Century French Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, 2022.

Quest'ultimo non nasce, però, da un'esigenza interna ai fatti stessi, ma dallo sguardo di un *osservatore* che li coglie a *distanza* e nel loro *complesso*, ricostruendone il senso generale e i nessi particolari. b) In secondo luogo, tale ordine narrativo poggia su una specifico *telaio temporale*: la catastrofe, in quanto possibile e necessaria, imprime ai fatti un andamento *irreversibile*. Questo significa che ciò che accade riconfigura la totalità di ciò che è accaduto, impedendo ogni ritorno a equilibri precedenti ed escludendo una miriadi di futuri, un tempo, possibili. Detto altrimenti, il presente in ogni istante è ciò che, nella continuità degli accadimenti, dispone il passato in sempre nuove costellazioni di eventi tra loro discontinue.

Sono questi due presupposti a guidare l'estensione figurata del termine *catastrophe* in senso biografico segnalata dal *Dictionnaire de l'Académie française* del 1718: se si può parlare, nel caso dei singoli individui, di una catastrofe in quanto «fin malheureuse» è perché la vita di ognuno, come una vicenda teatrale, può essere unificata narrativamente e pensata attraverso un telaio temporale che riconosce nel presente il prodotto irreversibile degli eventi passati. A ben vedere, tale primo *scivolamento semantico* costituisce il modello di ogni altra estensione del senso di *catastrophe* in epoca moderna: è seguendo il filo di alcune trasformazioni del telaio narrativo e temporale descritto che emergeranno allora le traiettorie concettuali della riflessione settecentesca francese sulla catastrofe.

2. Una delle prime occorrenze, in francese, di *catastrophe* nel suo senso contemporaneo è generalmente riconosciuta in un passo delle *Lettres persanes* di Montesquieu[10]. Nella lettera CVIII, che Rhédi scrive a Usbek a proposito della *dépopulation* – tema che è al centro anche del XXIII libro del *De l'esprit de lois* –, si legge, proprio in riferimento alla generale diminuzione degli abitanti del globo: «Voilà, mon cher Usbek, la plus terrible Catastrophe qui soit jamais arrivée dans le monde; mais à peine

[10] Cfr. O'Dea, *Le mot «catastrophe»*, cit., p. 35. Si veda anche C. Volpilhac-Auger, *Les deus-infinis. Montesquieu, historien des catastrophes*, in Mercier Faivre, Thomas (éd. par), *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle*, cit., pp. 119-130.

s'en est-on apperçu, parce qu'elle est arrivée insensiblement; & dans le cours d'un grand nombre de Siècles: ce qui marque un vice intérieur; un venin secret & caché; une maladie de langueur, qui afflige la Nature humaine»[11]. Se è qui che si deve ricercare l'atto di nascita di *catastrophe* nel suo senso settecentesco, non si può evitare di sottolineare come si tratti di un atto di nascita paradossale: la catastrofe descritta da Usbek non si configura, infatti, come un «évènement brutal», ma come un fenomeno quasi *invisibile* che si produce *insensibilmente*.

Il paradosso è, del resto, acuito dalla lettera successiva, nella quale Usbek accenna ad alcune cause *fisiche* (*causes physiques*) che, nel quadro di una teoria della corruzione della terra e dei *changements du globe*[12], possono aver contribuito allo spopolamento: è in questo contesto che Montesquieu introduce l'idea che esistano tanto delle «Catastrophes particulières […], qui ont détruit des Villes, & des Royaumes entiers», quanto delle catastrofi «generales», come le epidemie di peste o di sifilide, «qui ont mis bien de fois le Genre Humain à deux doits de sa perte»[13]. Catastrofe, le parole di Usbek lo confermano, sembra stare qui per distruzione[14]: lo mostra anche il caso-limite del Diluvio universale – catastrofe avvenuta, e non trattenuta[15] –, che Montesquieu naturalizza, non diversamente da Mirabeau e da Boulanger[16], facendone l'espressione di una frequente, e quasi

[11] Montesquieu, *Lettres persanes*, in *Œuvres complètes de Montesquieu*, 22 voll. previsti, éd. par Jean Ehrard, Catherine Volpilhac-Auger, 2004-in corso, Oxford, Voltaire Foundation-Istituto italiano per gli studi filosofici, vol. I, CVIII, pp. 433-434. Anche nel *De l'esprit des lois* la *dépopulation* è colta come un fenomeno che agisce «insensiblement» (Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 2 voll., éd. par Victor Goldschmidt, Paris, Flammarion, vol. III, §XIX, p. 118) ed è causato «par un vice intérieur et un mauvais gouvernement» (ivi, vol. II, §XXVIII, p. 133).

[12] Cfr. Montesquieu, *Lettres persanes*, cit., vol. I, CIX, pp. 435-438.

[13] Ivi, CIX, p. 436.

[14] Tale significato, secondo O'Dea, deriverebbe dalla lettura di Montesquieu della *Telluris theoria sacra* di Thomas Burnet (cfr. *Le mot «catastrophe»* cit., pp. 40-48).

[15] Sulla catastrofe trattenuta, cfr. §4. Si veda anche Matteo Marcheschi, *Retenir la catastrophe: la ruine et le temps enchevêtrés de l'histoire (1755-1788)*, in Matteo Marcheschi, Tommaso Parducci (a cura di), *La catastrophe retenue. Le XVIIIe siècle et la mesure de l'inattendu*, Pisa, Ets, 2025, pp. 111-132.

[16] Maria Susana Seguin, *Temporalité naturelle, temporalité historique: le déluge universel au XVIIIe siècle*, in Marcheschi, Parducci (a cura di), *La catastrophe*

integrale, distruzione del genere umano che riattiverebbe poi la sua storia a partire dai pochi sopravvissuti all'evento tragico[17]. Ora, nella lettera CIX, tanto le catastrofi generali, quanto quelle particolari sono, invariabilmente, tutt'altro che invisibili e insensibili: al contrario esse si impongono all'evidenza dello sguardo per la loro forza distruttiva. In questo quadro, come si spiega che possa esistere una catastrofe insensibile? Che origine e funzione ha il, quantomeno apparente, paradosso che sembra delinearsi tra la lettera CVIII e la lettera CIX e che agisce fin dalla prima, probabile e significativa, occorrenza francese di *catastrophe* in un senso moderno?

Per tentare di rispondere a tali questioni, occorre mostrare quali siano i modi specifici e gli effetti dell'uso di *catastrophe insensible* nel testo di Montesquieu, tornando alle lettere sullo spopolamento. Fin dalle prime righe della lettera CVIII, Rhédi sposta il punto di vista sulle vicende del mondo, attraverso lo sguardo mediato degli «Historiens anciens et modernes»: «je compare tous les tems: j'ai du plaisir à *les voir passer*, pour ainsi dire, devant moi; & *j'arrête* surtout mon esprit à ces grands changemens qui ont rendu les âges si différens des âges, & la terre si peu semblable à elle-même»[18]. Come a *teatro*, Rhédi mette a distanza i fatti della storia, così da poterli osservare nei loro rapporti reciproci e nel loro dispiegarsi in quanto processo: è da questa comparazione in atto che egli scopre come «il y a, à peine, sur la terre la cinquantieme partie des hommes qui y étaient du tems de César»[19].

Analogamente, dopo aver portato a visibilità il fenomeno della *dépopulation*, le lettere successive ne esibiscono le cause «morales»[20]: la poligamia dei maomettani (CX), la proibizione cattolica del divorzio e la corrispettiva esaltazione di una virtù vuota e inutile come la continenza (CXII-CXIII), la tratta degli

retenue, cit., pp. 56-57.

17 Montesquieu fa del Diluvio esplicitamente una catastrofe nelle sue *Pensées*, éd. par Louis Desgraves, Paris, Laffont, § 206, p. 241. Sul valore filosofico del diluvio universale nel XVIII secolo si veda, M.S. Seguin, *Science et religion dans la pensée française du XVIIIe siècle: le mythe du déluge universel*, Paris, Champion, 2001.

18 Montesquieu, *Lettres persanes*, cit., vol. I, CVIII, p. 431; corsivi miei.

19 Ivi, p. 433.

20 Ivi, CIX, p. 438.

schiavi tra Africa e Americhe (CXIV), la disuguaglianza che vige in quasi tutti i sistemi politici (CXVIII) sono alcune delle ragioni che contribuiscono a diffondere e a mantenere quel «venin secret e cachet» che mina alla base l'umanità. È vista da questa prospettiva che la *dépopulation* non appare come una necessità della storia, ma come l'effetto delle opinioni, delle *mœurs* e della politica.

L'uso di «catastrofe insensibile» nelle *Lettres persanes* si colloca dunque nel contesto di una vera e propria *dialettica* tra *visibile* e *invisibile*: ciò che non si vede – in questo caso, la *dépopulation* e le sue cause –, non è ciò che assolutamente invisibile, ma ciò che ancora non è stato *reso visibile*. In questo senso, una catastrofe è insensibile non perché non possa essere di per sé percepita – il paradosso non è assoluto –, ma perché, in virtù di ragioni prospettiche che nascono dalla sua stessa natura, non viene, date certe condizioni, percepita. La catastrofe si colloca, detto altrimenti, *al confine* tra l'invisibilità e la visibilità, costituendosi come un *dispositivo ottico* capace di trasformare l'una nell'altra: in questa chiave, nessun fatto è, di per sé, una catastrofe, ma *la catastrofe è un certo modo di osservare i fatti*. Se, dunque, l'espressione «catastrophe insensible» risulta paradossale è perché essa permette di osservare *come dall'interno* il processo di cambiamento di segno che trasforma, attraverso la catastrofe stessa, l'invisibile in visibile e l'insensibile in sensibile: il paradosso sta tutto in un'inversione di polarità in atto che è, per Montesquieu, la precondizione per ogni intervento politico che voglia, come si legge nel *De l'esprit des lois*, «remédier à la dépopulation»[21].

Fin dalla sua prima occorrenza in francese, *catastrophe*, dunque, non pone il problema della distruzione improvvisa o dell'evento drammatico collettivo: la catastrofe si presenta invece come *un dispositivo concettuale* capace di *rendere visibili* i fenomeni distruttivi e le loro cause[22]. La catastrofe rimane, cioè,

[21] Montesquieu, *De l'esprit des lois*, cit., vol. II, XXVIII, p. 133.

[22] In un articolo recente, Catherine Volpilhac-Auger ha sostenuto che l'espressione «catastrophe insensible» debba essere letta come «une hyperbole destinée à frapper le correspondant d'Usbek, et surtout le lecteur»: non ci si troverebbe, qui, di fronte a un'estensione dell'uso di *catastrophe* nel senso contemporaneo di accadimento

un evento teatrale che presuppone uno spettatore che, a distanza, osserva i fenomeni.

3. Il terremoto di Lisbona del 1755 costituisce una sorta di catalizzatore che accelera, senza causarla direttamente, la diffusione del nuovo significato di *catastrophe*[23]: come ha notato Michel O'Dea, sulla scorta degli studi di Anne Saada e di Jean Sgard, giornali e gazzette, che del sisma lusitano fanno il primo grande evento dell'opinione pubblica europea, contribuiscono «incidemment à rendre le mot courant dans un nouveau sens»[24].

Tale processo di ridefinizione può essere osservato, in maniera esemplare, in una tragedia, intitolata *Le Tremblement de terre de Lisbonne*, edita nel 1755 con il finto luogo di stampa Lisbona e firmata da un certo Maître André, *perruquier*, che è una delle molte maschere finzionali del "voltairomane" Jean-Henri Marchand[25]. Tutto l'interesse del testo sta nell'offrire un peculiare punto di vista sul passaggio di *catastrophe* dal suo uso teatrale a un uso prioritariamente riferito a eventi improvvisi e distruttivi che coinvolgono una collettività. La catastrofe teatrale – la vicenda che annoda i fili dell'evento in maniera pos-

violento e calamitoso, ma solo di «un emploi paradoxal» di un termine già abbinato alle rivoluzioni del globo dalla *Telluris theoria sacra* di Thomas Burnet. L'uso inconsueto di 'catastrofe' per definire un fenomeno insensibile proprio a fianco di un uso già stabilito – quanto meno in un testo chiave per la riflessione geologica settecentesca – avrebbe consentito a Montesquieu di generare un «effet de surprise», così da «mettre en lumière ce que personne n'a vu, ou n'a voulu voir». (Catherine Volpilhac-Auger, *La catastrophe insensible*, in Marcheschi, Parducci (a cura di), *La catastrophe retenue*, cit., pp. 77-92). A mio avviso occorre però sottolineare come l'efficacia strumentale di *catastrophe* si radichi in un più radicale processo di ridefinizione concettuale della categoria in questione.

23 Sul terremoto di Lisbona e i suoi effetti sulla categoria di catastrofe, così come per un più compiuto sguardo sulla bibliografia sul tema, rimando al mio M. Marcheschi, *Storie naturali delle rovine. Forme e oggetti del tempo nella Francia dei* Philosophes *(1755-1812)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 35-81.

24 O'Dea, *Le mot «catastrophe»*, cit., p. 44.

25 Cfr. Maitre André [Jean-Henri Marchand], *Le Tremblement de Terre de Lisbonne*, Lisbonne, De l'Imprimerie du Public, 1755. Su Marchand si veda A.-S. Barrovecchio, *À propos de Voltaire, de maître André et du* Tremblement de terre de Lisbonne: *histoire d'une supercherie tragique de l'avocat Jean-Henri Marchand*, in Theodore E.D. Braun, John B. Radner (ed. by), *The Lisbon Earthquake of 1755. Representations and Reactions*, Oxford, Voltaire Foundation, pp. 156-172.

sibile e necessaria e li conduce al loro esito – si sovrappone qui, infatti, alla catastrofe naturale: è il terremoto di Lisbona che risolve le vicende dell'amore, contrastato dalle rispettive famiglie, tra due giovani. Con la pièce di Marchand si è, cioè, quasi all'interno del processo di *presa di forma* che, come in uno stampo, conduce, *per contatto*, al passaggio tra due strati di significato di *catastrophe*[26]. *Le Tremblement de terre de Lisbonne* permette, così, di mostrare gli scarti morfologici – di somiglianza delle strutture di senso – che permettono di osservare un evento *come* una catastrofe, trasferendo il modello teatrale alle vicende della storia naturale e collettiva. Quello che si verifica nel XVIII secolo – il testo di Marchand lo testimonia con un certa evidenza – non è infatti una semplice modificazione discontinua del senso di *catastrophe* ma, come già accennato, un vero e proprio *scivolamento semantico*, che, quasi per attrito, porta con sé, da un ambito all'altro, forme temporali e narrative.

Tutto ciò ha due conseguenze principali, delle quali si è già trovata traccia tra Montesquieu e l'*Encyclopédie*. a) In primo luogo, anche se nell'uso odierno si è assottigliata la distanza tra il fatto descritto e il dispositivo che lo descrive, la catastrofe non è un evento ma un modo di osservare e di rappresentare gli eventi[27]. È in questa chiave che si può leggere la decisione di Voltaire, che al terremoto di Lisbona dedica il celebre *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756), di non utilizzare mai il termine *catastrophe* per descrivere accadimenti naturali, fatta eccezione per una occorrenza di *catastrofe* nella versione italiana del suo *Saggio intorno ai cambiamenti avvenuti sul globo della Terra* (1746). Come ha recentemente mostrato Elena Giorza, rifiutan-

[26] Utilizzo qui le categorie, estendendole dai processi tecnici a quelli concettuali, di Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 249. Sul tema del passaggio per contatto, si veda Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008; tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, tr. it. a cura di C. Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 25-47.

[27] Sulla catastrofe come rappresentazione, si veda Chiara Savettieri, *La catastrofe e le sue rappresentazioni: considerazioni sul terremoto di Lisbona del 1755*, in Ead. (a cura di), *La «Catastrofe» dal Settecento all'Età contemporanea. Immagini, temi ed usi*, Pisa, Ets, 2023, pp. 41-61.

dosi di definire i fenomeni naturali come delle catastrofi, Voltaire tenta di impedire lo scivolamento semantico del termine e dei suoi presupposti, che conducono a osservare il mondo come se fosse uno spettacolo teatrale[28]. È la posizione dei «tranquilles spectateurs» del *Poème*, che partecipano agli eventi a distanza cercando di attribuire loro un senso, a essere rigettata dal filosofo[29].

b) In secondo luogo, osservare un evento come una catastrofe significa assegnargli uno specifico telaio temporale che è quello dell'irreversibilità delle vicende teatrali e della biografia umana. È ciò che avviene, nel caso della natura, a margine di Lisbona: il sisma del 1755 contribuisce – non causalmente, ma esemplarmente – ad affiancare e, in alcuni casi, a sostituire al paradigma ciclico delle stagioni quello lineare delle catastrofi, che rendono impossibile ogni ritorno al passato. Tale dinamica è ben esemplificata dall'evoluzione interna che subisce il modello di storia naturale di Buffon. Se il naturalista, nel 1749 – prima di Lisbona – dedica il secondo discorso dell'*Histoire naturelle générale et particulière* a una storia della Terra che va «nulle part»[30] e si risolve in una teoria, descrivendo un movimento ciclico fatto di sommersioni ed emersioni ricorrenti della terraferma, egli, dopo Lisbona, ne *Les Époques de la nature* del 1778, ritorna sui presupposti della temporalità della Terra, inclinandoli in un senso biografico e irreversibile. La storia del mondo non va allora più *nulle part* e ogni istante nega se stessa e le sue condizioni di possibilità, conducendo il pianeta verso una inevitabile morte termica.

In definitiva, a Lisbona la catastrofe non solo si conferma, come nelle pagine delle *Lettres persanes*, un dispositivo ottico, ma, in aggiunta a ciò, mostra anche quale sia l'oggetto sul quale

28 Cfr. Elena Giorza, *«Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris»: du désastre naturel à la catastrophe avec spectateurs*, in Marcheschi, Parducci (a cura di), *La catastrophe retenue*, cit., pp. 93-110.

29 Sulla ambiguità di questo rifiuto e sulla posizione, comunque spettatoriale, che Voltaire attribuisce al pubblico che osserva e partecipa emotivamente e moralmente agli eventi tragici, si veda Andrea Tagliapietra, *Il lettore e lo spettatore. Filosofia di due metafore dell'esistenza*, Roma, Donzelli, 2024, pp. 215-280.

30 Jacques Roger, *Buffon. Un philosophe au Jardin du Roi*, Paris, Fayard, pp. 528-558.

si esercita la sua azione di restituzione di visibilità: è il tempo con le sue strutture che emerge attraverso lo sguardo orientato dalla catastrofe.

4. Nel celebre dibattito epistolare tra Voltaire e Rousseau che segue la pubblicazione del *Poème sur le désastre de Lisbonne*[31], il filosofo ginevrino invita a osservare il terremoto di Lisbona non come un accadimento del tutto inatteso e imprevedibile, ma come l'esito di una stratificazione temporale delle scelte morali umane. Se, infatti, l'innescarsi di un fenomeno sismico è, agli occhi di Rousseau, inatteso, non lo è il processo che lo rende distruttivo: un terremoto che scoppi in un deserto provoca poco danno «aux animaux, et Sauvages qui habitent épars ces lieux retirés, et qui ne craignent ni la chute des toits, ni l'embrasement des maisons». È invece la decisione, tutta umana, di riunire in un solo luogo «vingt mille maisons de six à sept étages» a esasperare il male fisico, trasformandolo in un disastro per i «messieurs des villes»[32].

In queste righe, Rousseau compie un *gesto intellettuale inaugurale*: egli, implicitamente, osserva i fenomeni attraverso la categoria di catastrofe, così da *rendere visibili* i processi temporali che attraversano, in senso distruttivo, il presente, producendo il futuro nelle maglie dell'oggi. È proprio ricorrendo alla catastrofe che si può, allora, trattenere la catastrofe stessa, ritardandola, rinviandola o, ancora, affievolendone gli effetti.

È in questa prospettiva che prenderò, brevemente, in esame due usi emblematici settecenteschi del catastrofico, mostrando come differenti declinazione della catastrofe costituiscano strumenti per diminuire l'imprevedibilità dell'inatteso e del futuro: mi concentrerò, in un primo momento, sulla catastrofe finzionalmente anticipata di Louis-Sébastien Mercier, per passare poi

[31] Cfr. Andrea Tagliapietra, *La catastrofe e la filosofia*, in Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant, *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, a cura di Andrea Tagliapietra, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. IX-XXXIX.

[32] *J.-J. Rousseau à F.M.A. Voltaire, 18 août 1756*, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. XVIII: Lettres. Tome 1: 1728-1758*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2012, pp. 360-361.

alla catastrofe come chiave di analisi della politica e dei suoi presupposti in Nicolas-Antoine Boulanger.

Il *Tableau de Paris* (1781-1788) di Mercier (1740-1814), nel quale, attraversando come un *promeneur* la città[33], il filosofo cerca di restituirne, attraverso la scrittura, la vitalità fisiologica, è un immenso esercizio della *profondità temporale* dello sguardo[34]. Nelle vie di Parigi, Mercier non vede la superficie del presente, ma l'intreccio di temporalità passate e future che costituiscono la materia dell'oggi. Il filosofo è infatti un peculiare tipo di *trouveur*, termine che indica il mestiere di colui che l'indomani di una festa pubblica percorre le strade per cercare gli oggetti di valore che sono stati perduti. Nell'esercizio artigianale e ripetuto dello sguardo egli sviluppa un «coup-d'œil particulier» che gli permette di vedere «des deux côtes & presque derrière la tête»[35]: il filosofo-*trouveur* non coglie, tuttavia, tra i rifiuti ciò che rimane di valore ma scorge nel presente ciò che *resta* del passato e del futuro, vale a dire ciò che ancora è non integrato e pertanto non ancora temporalmente disinnescato ed esaurito.

È così che, nel quieto presente della Parigi del Settecento, Mercier intravede l'incombere di una distruzione futura, che si prepara lentamente e inesorabilmente nell'oggi: la capitale gli appare infatti come una città vorace, costruita con la materia estratta dal sottosuolo sul quale poggia – «Et l'on boit, et l'on mange, et l'on dort dans les édifices qui reposent sur cette croûte incertaine»[36]. Cimiteri e ospedali, collocati tra le abitazioni, avvelenano, inoltre, le arie e le acque della città, mentre la concentrazione demografica parigina svuota le campagne e inghiotte

[33] «*J'ai tant couru pour faire le* Tableau de Paris*, que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes*» (Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, 2 voll., éd. par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, vol. II, p. 1309). Su Mercier *promeneur*, cfr. Laurent Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2007.

[34] Cfr. Marcheschi, *Storie naturali delle rovine*, cit., pp. 199-208. Si veda anche Jean-Rémi Mantion, *L'œil: modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier*, in Jean-Claude Bonnet (éd. par), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1988, pp. 153-198; Geneviève Boucher, *Écrire le temps. Les tableaux urbains de Louis Sébastien Mercier*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.

[35] Mercier, *Le Tableau de Paris*, cit., vol. II, p. 651.

[36] Ivi, vol. I, p. 461.

tutte le risorse del regno. Nel tempo non integrato nel presente si prepara, dunque, una distruzione *insensibile*: come per Montesquieu, anche per Mercier, compito del filosofo è *rendere visibili* i processi che minano il domani nell'oggi attraverso la catastrofe, così da poter agire su di essi. A tal fine, nel capitolo *Supposition* che ne segue uno significativamente intitolato *Que deviendra Paris?*, Mercier propone di appiccare volontariamente il fuoco a Parigi – Versailles compresa – e distruggere la città. Si tratta qui di *anticipare finzionalmente la catastrofe*, vale a dire di accelerare la storia, facendo di un futuro che deve accadere un futuro che è già accaduto. In questo contesto, se la catastrofe al *futuro anteriore* è una profezia, lo è in un senso peculiare: essa non è una proiezione dell'oggi sul domani, ma il tentativo di rendere visibile ciò nell'oggi prepara insensibilmente il domani attraverso il futuro, anticipandone l'esito. La catastrofe trasforma qui, agendo sui nessi che tengono assieme le dimensioni temporali, il non ancora visibile in visibile: anticipare la catastrofe significa, pertanto, avere la possibilità di *trattenere* la catastrofe, agendo politicamente sulle storture del presente che il futuro evidenzia. «Pleurer d'avance sur cette superbe ville»[37] permette così di evitare di piangervi, ben più dolorosamente, domani: dalla distruzione reale come quella di Lisbona o finzionalmente anticipata come quella di Parigi nascono, alle volte, dei grandi benefici. «Que savons-nous – si domanda Mercier proprio a proposito del sisma del 1755 – sur ce qui sort du sein des désastres? Que savons-nous?»[38].

All'uso di Mercier della catastrofe, che si situa in continuità con Rousseau e le sue convinzioni, si affianca quello, storico-politico, di Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759), enciclopedista materialista, prossimo a Diderot e a d'Holbach, e ingegnere dei ponti e delle strade del regno di Luigi XV[39]. Boulanger è il primo autore che, nell'*Encyclopédie*, all'articolo *Déluge*, utilizza in senso contemporaneo il termine *catastrophe*, delineando, a partire dal racconto biblico e dalle corrispondenti vicende mi-

[37] Ivi, vol. I, p. 984.

[38] Ivi, vol. I, p. 985.

[39] Su Boulanger, si veda P. Sandrin, *Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759) ou avant nous le déluge*, Oxford, Voltaire Foundation, 1986.

tiche delle civiltà del bacino del mediterraneo, una storia della natura fatta di «fractures & […] ruptures»[40]. Nell'indagine filosofica di Boulanger, che acquisisce la sua rilevanza con la pubblicazione, postuma, delle *Recherches sur l'origine du despotisme oriental* (1761) e de *L'Antiquité dévoilée par ses usages* (1766), la catastrofe costituisce il punto di saldatura tra storia umana e storia naturale. Come mostrano tracce geologiche e memorie mitologiche, la storia delle civiltà è cominciata da una catastrofe: all'origine della storia si situano alluvioni e diluvi che hanno distrutto la maggior parte del genere umano, fatte salve, secondo un modello recuperato da *Le leggi* di Platone, quelle poche comunità di pastori che vivevano sulle più alte vette dei monti[41]. La paura provocata dalla catastrofe originaria imprime allora delle vere e proprie impronte (*empreintes*) fisiche sui sopravvissuti, inclinando la tonalità del loro rapporto con il mondo nelle forme di una *memoria fisica del terrore*. Ciò significa che, agli occhi di Boulanger, l'uomo delle origini non è «un Sauvage, un être métaphysique, ou cette créature crée parfaite & qui s'est corrompue»[42], ma un *uomo antiquato*, carico di memorie e di precomprensioni, di tabù e di aspettative che si depositano insensibilmente nel suo rapporto con il tempo – con il passato in quanto memoria e con il futuro in quanto attesa –: le società umane, e con esse la religione e la politica, non nascono a partire da una antropologia incorrotta, che valuta astrattamente la convenienza di un'alleanza con gli altri esseri umani, ma si radicano nella contingenza delle paure di una umanità fin da subito storica. In questo quadro, religione e politica, nella loro alleanza, hanno, inizialmente, il compito di preservare, mitigandola e mettendola a distanza, la memoria della catastrofe

[40] Nicolas-Antoine Boulanger, *Déluge*, in Diderot, D'Alembert (publ. par), *Encyclopédie*, cit., vol. IV (1754), p. 801a.

[41] Id., *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1766, p. 374; pp. 386-390. Cfr. Platone, *Le leggi*, a cura di Franco Ferrari, Milano, BUR, 677a-677d, pp. 239-241.

[42] Nicolas-Antoine Boulanger, *Recherches sur l'origine du despotisme oriental*, s.l., s.e., 1761, pp. 36-37. Sulla concezione della temporalità delle origini in Boulanger cfr. Matteo Marcheschi, *Boulanger e il tempo delle origini*, «Noctua», 2, 2024, pp. 321-345.

originaria, consentendo all'umanità di riattivare, nell'oggi, un rapporto di fiducia con il possibile e l'inatteso – con il domani. È così che per Boulanger, nella catastrofe, religione e politica, intese tanto nella loro benefica funzione originaria, quanto nelle storture del dispotismo e dell'intolleranza, rivelano la loro verità: esse sono modi del *controllo* del *tempo percepito*, che agiscono sul presente stesso attraverso la *forma* del *telaio temporale*, limitando il possibile dell'oggi nell'atto che inclina e definisce i confini della memoria del passato e dell'anticipazione del futuro[43].

Rimettere la catastrofe al centro della comprensione dei fenomeni politici significa, pertanto, fare emergere l'origine, tutta storica, delle stratificazioni del rapporto umano con il tempo, denaturalizzando ogni volontà di legittimare, al di fuori della contingenza del tempo stesso, ogni tentativo di controllarne le strutture. È così che è solo attraverso il dispositivo ottico della catastrofe che l'essere umano, per Boulanger, diviene un animale politico, capace di riappropriarsi consapevolmente del tempo che egli è e, con esso, del proprio presente, trattenendo o rinviando, nella catastrofe intellettuale, la catastrofe reale che si prepara, insensibilmente, nella barbarie del pensiero.

[43] Sulla centralità dell'esperienza passionale del tempo nella modernità, cfr. Giovanni Paoletti, *Passioni del tempo. Origine della religione e utilità della storia da Hobbes a Hume*, Roma, Carocci, 2023. Sulla tensione tra memoria del passato e anticipazione del futuro si veda il classico Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979; tr. it. di Anna Marietti Solmi, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, Clueb, 2007.

Silvia Neri*

Il declino dell'arte contemporanea. L'opera d'arte, il mercato e la nozione di arte in pericolo

1. *Introduzione*

L'arte contemporanea si trova oggi al centro di una trasformazione profonda e problematica, che coinvolge sia la sua struttura interna sia il suo ruolo nella società e nel mercato globale.

In un'epoca segnata da incertezze e da una crescente attenzione ai concetti di "catastrofe" e "catastrofismo" nelle riflessioni intellettuali, politiche e filosofiche, diventa urgente interrogarsi su quello che può essere definito il declino dell'arte contemporanea. Tale declino non si esaurisce in una semplice crisi di mercato, ma si configura come una più ampia perdita di centralità culturale, autonomia creativa e funzione critica dell'arte stessa.

Il presente contributo si propone di analizzare criticamente le cause e le manifestazioni di questo declino, ponendo particolare attenzione all'influenza esercitata dal mercato dell'arte. Negli ultimi anni, infatti, il mercato dell'arte contemporanea ha registrato una significativa contrazione sia in termini di valore che di fatturato, come attestato dai principali report internazionali: nel 2024, il valore globale delle vendite è diminuito del 12%, con un calo particolarmente marcato nel segmento delle opere recenti e nelle vendite delle gallerie e delle case d'asta[1]. Parallelamente, il tradizionale modello delle gallerie d'arte appare

* Université Paris 8.

[1] Elisa Carollo, *Segnali di speranza dal Report Art Basel/ UBS*, 14 aprile 2025 in Collezione da Tiffany, on-line: <https://collezionedatiffany.com/segnali-di-speranza-dal-report-art-basel-ubs/> [ultima consultazione 13/11/2025].

sempre più fragile, travolto dalla pressione delle mega-gallerie internazionali, dalla proliferazione delle vendite online e dalla perdita di una clientela media e appassionata, che storicamente aveva garantito la vitalità del sistema.

Questa situazione ha profonde ripercussioni sugli artisti, che si trovano costretti ad assumere il ruolo di imprenditori di se stessi, a promuovere la propria immagine e a conformarsi alle aspettative del mercato, spesso a scapito della ricerca estetica e della sperimentazione formale. In questo contesto, la nozione stessa di arte rischia di essere ridotta a mera merce estetica, svuotata della sua funzione emancipatrice e critica.

La mia analisi si sviluppa a partire dal concetto di "sistema dell'arte", così come delineato da Francesco Poli, e si articola in tre punti fondamentali: la struttura e le dinamiche interne del sistema dell'arte contemporanea; la trasformazione dell'opera in prodotto economico; il paradosso di un mercato che, pur ampliando la base degli acquirenti, sembra impoverire la qualità e il significato della produzione artistica. La riflessione si conclude con una discussione sulla nozione di "arte in pericolo", ovvero sulla perdita della funzione originaria dell'arte come spazio di libertà, critica e innovazione, a favore di una crescente mercificazione e omologazione alle logiche del consumo culturale globale[2].

2. *Il sistema dell'arte: struttura, attori e dinamiche operative*

Il concetto di "sistema dell'arte" costituisce una chiave interpretativa fondamentale per comprendere la complessità del mondo artistico contemporaneo. Con questa espressione si intende l'insieme articolato di relazioni, processi e attori che interagiscono per dare vita al mondo dell'arte, dalla creazione delle opere fino alla loro fruizione, passando per la produzione, la distribuzione, la promozione e la conservazione. Il sistema dell'arte è caratterizzato da una struttura gerarchica e da una serie di regole, spesso non scritte, che determinano il valore e il successo

[2] Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

di un'opera, influenzando profondamente le traiettorie creative degli artisti e le dinamiche di legittimazione culturale.

Questo ecosistema multidimensionale comprende artisti, critici, curatori, galleristi, mercanti, collezionisti, musei, istituzioni culturali e il pubblico, tutti coinvolti in un intreccio di ruoli e competenze che si sovrappongono e si influenzano reciprocamente. Ogni attore svolge una funzione specifica: l'artista crea, il critico interpreta e riflette, il gallerista espone, il mercante vende, il collezionista conserva, il museo storicizza, i media celebrano e il pubblico contempla[3]. Questa visione è stata formalizzata negli anni Settanta dal critico Lawrence Alloway, che definì il sistema dell'arte come un insieme che include opere originali e riproduzioni, critica e storiografia, gallerie, musei e collezioni private[4]. Achille Bonito Oliva ha poi ampliato il concetto, descrivendo il sistema come una "catena di Sant'Antonio" in cui ogni attore partecipa in modo interdipendente al processo creativo e alla circolazione dell'arte[5]. Successivamente, il critico ha aggiunto «l'esistenza stessa di un sistema crea il concetto di *superarte*, segnando il passaggio dell'arte da un'identità solo linguistica ad un'identità culturale»[6].

Nel corso del tempo, il sistema dell'arte si è evoluto e arricchito di nuove figure e dinamiche, adattandosi ai cambiamenti sociali, economici e tecnologici. Oggi, la determinazione del valore di un'opera non dipende esclusivamente dal suo pregio estetico o storico, ma è il risultato di una negoziazione collettiva tra i diversi attori del sistema, che attraverso strategie di promozione, narrazioni critiche e scelte di mercato contribuiscono a definire cosa sia arte e quali opere meritino visibilità e rico-

[3] Silvia Evangelisti, *Il sistema dell'arte contemporanea*, dispensa del corso "Avanguardie storiche e neoavanguardie", Università di Bologna, anno accademico 2013-2014, p. 9.

[4] Lawrence Alloway, *Network: The Art World Described as a System*, «Artforum International» XI, 1972, 1, September, pp. 28-32.

[5] «Una catena di Sant'Antonio, in cui l'artista crea, il critico riflette, il gallerista espone, il mercante vende, il collezionista tesaurizza, il museo storicizza, i media celebrano, il pubblico contempla: questa la più ampia cornice nel quale, da sempre, nasce e si evolve il processo creativo», cit. in Evangelisti, *Il sistema dell'arte contemporanea* cit., p. 9.

[6] Valentina Tanni, Massimiliano Tonelli, *Sistema dell'arte reloaded, intervista a Achille Bonito Oliva*, «Exibart.onpaper» 5, 29, marzo-aprile 2006, p. 26.

noscimento. Comprendere il funzionamento di questo sistema è dunque essenziale per analizzare le dinamiche che regolano il mondo dell'arte contemporanea e per cogliere le ragioni profonde delle sue trasformazioni.

All'interno di questo sistema complesso, gli artisti rappresentano il punto di origine del processo creativo, ma la loro posizione è fortemente condizionata dalle dinamiche di legittimazione e promozione operate dagli altri soggetti coinvolti. Critici e curatori assumono il ruolo di mediatori culturali, selezionando, interpretando e contestualizzando le opere, contribuendo in modo determinante alla costruzione del valore simbolico e culturale dell'arte. Galleristi e mercanti d'arte agiscono come intermediari commerciali, promuovendo gli artisti, organizzando mostre e gestendo le transazioni economiche, influenzando così la domanda e l'offerta nel mercato. Collezionisti, sia privati che istituzionali, esercitano un'influenza significativa sulla formazione del gusto e sulla valorizzazione economica delle opere attraverso le loro scelte di acquisizione e conservazione. Musei e istituzioni culturali rappresentano i luoghi di esposizione, conservazione e storicizzazione dell'arte, svolgendo una funzione cruciale nella legittimazione e nella diffusione pubblica delle opere. Infine, il pubblico costituisce il destinatario finale del prodotto artistico, la cui partecipazione e reazione contribuiscono alla consacrazione o alla marginalizzazione delle opere e degli artisti.

Negli ultimi decenni, il sistema dell'arte ha visto l'ingresso di nuovi attori, quali piattaforme digitali, case d'asta online, advisor e fondazioni private, che hanno ulteriormente ampliato la rete delle relazioni e modificato le modalità di accesso, promozione e acquisto delle opere. Tali sviluppi hanno reso il sistema ancora più dinamico, ma anche più competitivo e selettivo.

Il funzionamento del sistema dell'arte è regolato da una serie di meccanismi, spesso informali e non codificati, che riguardano la produzione e la distribuzione delle opere, la formazione del gusto collettivo, la determinazione del valore simbolico ed economico e la gestione delle dinamiche di mercato. In particolare, la costruzione del valore di un'opera non dipende esclusivamente dalla sua qualità intrinseca, ma è il risultato di un processo di negoziazione tra i diversi attori, che coinvolge strategie di

promozione, narrazioni critiche e dinamiche di esclusione e inclusione.

Possiamo quindi concludere che il sistema dell'arte si presenta come una struttura complessa e stratificata, in cui il valore e il significato dell'opera sono il prodotto di una fitta rete di relazioni sociali, economiche e culturali. La comprensione delle sue dinamiche interne è imprescindibile per analizzare criticamente le evoluzioni dell'arte contemporanea e il suo rapporto con la società.

3. *L'opera d'arte tra aura e riproducibilità: prospettive teoriche e trasformazioni contemporanee*

La riflessione sull'aura dell'opera d'arte, introdotta da Walter Benjamin nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936)[7], rappresenta uno dei nodi teorici più rilevanti per comprendere le trasformazioni dell'arte nell'età contemporanea. Benjamin individua nell'aura la qualità unica e irripetibile che caratterizza l'opera d'arte autentica, radicata nella sua presenza storica, nella sua singolarità materiale e nel suo legame con la tradizione e il contesto originario di creazione. L'aura, dunque, si manifesta nella distanza che separa l'opera dal fruitore, conferendole sacralità e mistero che ne garantiscono la funzione rituale e la profondità dell'esperienza estetica.

Tuttavia, la rivoluzione della riproducibilità tecnica, dalla fotografia al cinema, ha prodotto, secondo Benjamin, una radicale trasformazione dell'opera d'arte. La possibilità di moltiplicare indefinitamente le immagini e di renderle accessibili a un pubblico di massa comporta da un lato una democratizzazione della fruizione artistica, ma, dall'altro, determina una perdita dell'aura: l'opera perde la sua unicità e la sua presenza storica, diventando oggetto di consumo e di esperienza collettiva. In questo processo, l'esperienza estetica rischia di ridursi a una fruizione

[7] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

superficiale e seriale, impoverendo il rapporto tra spettatore e opera e favorendo la mercificazione dell'arte.

Quasi un secolo fa, Benjamin mette inoltre in guardia contro il rischio che l'arte, privata della sua aura, venga piegata a fini di propaganda e di manipolazione politica. In assenza di quella distanza critica che caratterizzava l'opera tradizionale, l'arte può essere facilmente utilizzata come strumento di consenso e di controllo sociale, perdendo la sua funzione emancipatrice e trasformativa. La sfida, secondo il filosofo tedesco, consiste nel recuperare autenticità e significato nell'arte anche nell'epoca della riproducibilità tecnica, interrogandosi sul potere dell'arte di suscitare emozioni profonde e di promuovere cambiamenti sociali.

Oggi, nel contesto dell'arte contemporanea, la questione dell'aura e della riproducibilità si intreccia con nuove forme di relazione tra opera, artista e pubblico. Nicolas Bourriaud, con il concetto di "estetica relazionale" propone una visione dell'arte come spazio di interazione sociale, in cui il pubblico non si limita a osservare passivamente, ma partecipa attivamente alla costruzione del significato dell'opera[8]. In questa prospettiva, l'opera d'arte non è più un oggetto autonomo e concluso, ma un processo aperto, una piattaforma di scambio e di esperienza collettiva che sfida le convenzioni tradizionali della fruizione artistica.

L'evoluzione dell'estetica negli anni Sessanta e Settanta, con la nascita dell'arte concettuale e delle pratiche performative, ha ulteriormente messo in discussione la centralità della forma e dell'unicità materiale dell'opera, privilegiando il contenuto, l'idea e il processo rispetto all'oggetto artistico tradizionale. In questo contesto, l'opera diventa spesso veicolo di messaggi politici, sociali o economici, accentuando la tensione tra autonomia dell'arte e condizioni storiche e sociali in cui essa si sviluppa. Come osserva Theodor W. Adorno in *Estetica e dialettica*, «l'opera d'arte è il prodotto di una tensione irrisolvibile tra l'autonomia dell'arte e le condizioni sociali che la determinano»[9].

[8] Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.
[9] Theodor W. Adorno, *Estetica e dialettica*, Torino, Einaudi, 1970.

In sintesi, la riflessione sull'aura e sulla riproducibilità dell'opera d'arte rimane centrale per comprendere le sfide dell'arte contemporanea, divisa tra la ricerca di autenticità e la necessità di confrontarsi con le nuove logiche della produzione, della circolazione e della fruizione nell'epoca della tecnica e della globalizzazione.

4. *Il paradosso del mercato dell'arte*

Nel contesto contemporaneo, il mercato dell'arte ha assunto un ruolo sempre più pervasivo nella definizione delle dinamiche produttive e simboliche del sistema artistico. L'influenza crescente delle logiche di mercato si manifesta principalmente nella pressione esercitata sugli artisti affinché realizzino opere facilmente commerciabili e immediatamente riconoscibili, in linea con le tendenze dominanti e le aspettative di collezionisti, galleristi e piattaforme digitali. Questa tendenza si è accentuata con la diffusione dei social media, che hanno introdotto nuove modalità di fruizione dell'arte, basate sulla rapidità della condivisione, sull'impatto visivo immediato e sulla capacità di attrarre l'attenzione in un contesto di sovrabbondanza di immagini e informazioni[10].

In tale scenario, l'opera d'arte tende progressivamente a perdere profondità concettuale e sperimentazione formale, privilegiando invece la spettacolarità, la riproducibilità e la facilità di consumo. La logica della visibilità e della viralità, imposta dalle piattaforme digitali e dalle strategie di marketing, favorisce la produzione di opere che rispondono a criteri di immediatezza e intrattenimento, spesso a scapito della complessità semantica e della ricerca estetica. Questo fenomeno ha portato a una progressiva omologazione stilistica e tematica, con la conseguente marginalizzazione delle pratiche artistiche più sperimentali, critiche o concettuali, che faticano a trovare spazio e riconoscimento nei circuiti commerciali[11].

[10] Olav Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005.

[11] La questione era già stata tematizzata da Andy Warhol, che fece della sovrap-

Parallelamente, la scomparsa di standard estetici condivisi, caratteristica dell'individualismo moderno e postmoderno, ha contribuito a rendere la bellezza un concetto sempre più relativo e soggettivo. In assenza di canoni universalmente riconosciuti, l'arte contemporanea si è spesso trasformata in uno strumento di critica sociale e politica, sacrificando l'estetica tradizionale in favore del messaggio, della denuncia o della provocazione. Molti artisti, consapevoli delle dinamiche del mercato e della necessità di distinguersi in un panorama saturo, scelgono deliberatamente un'estetica "anti-estetica", privilegiando l'autenticità, la rottura e la trasgressione rispetto alla ricerca di una bellezza universale o condivisa[12].

Tale paradosso si traduce in una situazione ambivalente: da un lato, il mercato dell'arte contribuisce a sostenere la produzione artistica, offrendo visibilità e risorse economiche; dall'altro, rischia di impoverire il tessuto culturale, spingendo verso una standardizzazione dei linguaggi e una riduzione della funzione critica e innovativa dell'arte. In questo senso, il mercato si configura come un dispositivo che, pur ampliando la base degli acquirenti e democratizzando l'accesso all'arte, tende a privilegiare la quantità e la commerciabilità rispetto alla qualità e al valore culturale delle opere. Il rischio, già evidenziato da diversi studiosi, è quello di una progressiva mercificazione dell'arte, in cui il successo è determinato più dalla capacità di adattarsi alle logiche del mercato che dalla forza espressiva, concettuale o sperimentale dell'opera stessa[13].

posizione tra arte e produzione seriale un programma estetico esplicito: cfr. Andy Warhol, *La filosofia di Andy Warhol (Da A a B e ritorno)*, Milano, Bompiani, 1975; Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA), MIT Press, 1996, pp. 127-136, che analizza la figura warholiana come snodo tra serialità pop e logiche di mercificazione.

12 Arthur Danto, *Dopo la fine dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

13 Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit.

5. *La crisi dell'autenticità: la nozione di arte in pericolo tra mercificazione e declino culturale*

Giungendo alla questione centrale di questo contributo, si impone una riflessione sulla problematica della nozione di "arte in pericolo". Tale concetto si riferisce a una condizione in cui l'arte rischia di perdere la propria essenza originaria, il suo valore estetico e il suo contenuto simbolico, riducendosi a mero bene di scambio. Come sottolinea Adorno, l'industria culturale perpetua la degradazione dell'individuo a strumento di scambio, evidenziando come il valore dell'opera d'arte sia sempre più determinato dalle logiche di mercato piuttosto che da criteri estetici o culturali[14].

La crisi dell'autenticità artistica alimenta un circolo vizioso: un pubblico sempre meno in grado di cogliere i contenuti profondi contribuisce alla produzione e alla legittimazione di un'arte superficiale, che a sua volta impoverisce ulteriormente le capacità critiche della società. L'arte in pericolo, pertanto, non rappresenta solamente una crisi dell'industria culturale, ma si configura come il sintomo di una più ampia decadenza intellettuale e morale della società contemporanea. La trasformazione dell'arte in una merce, anziché in un mezzo di esplorazione e riflessione, costituisce una sfida alla coscienza collettiva e una minaccia alla capacità della cultura di evolversi e di affrontare le complessità dell'esistenza umana.

Il valore dell'opera d'arte, sempre più determinato dalle logiche di mercato, diventa così il sintomo di una crisi che investe non solo l'arte, ma l'intero tessuto culturale e sociale contemporaneo. L'arte, privata della sua capacità di esprimere significati profondi, diventa un prodotto di consumo, concepito per soddisfare le richieste di un mercato che ne sfrutta il potenziale economico piuttosto che il valore intellettuale. In questa prospettiva, l'arte si trasforma in un bene di prestigio, da possedere e accumulare, perdendo la sua funzione originaria di strumento di riflessione e indagine sull'esistenza umana.

[14] Adorno, *Estetica e dialettica*, cit.

Questa mercificazione influenza anche il processo creativo, inducendo gli artisti a orientarsi verso opere che rispondano alle tendenze del mercato, piuttosto che a un'urgenza autentica di esplorazione estetica o sociale. Invece di incoraggiare tematiche controverse o complesse, l'arte contemporanea viene spesso ridotta a forme più facili e commerciabili, funzionali alle dinamiche economiche e al gusto di gallerie e collezionisti. Il risultato è un progressivo impoverimento culturale, che non solo priva il pubblico di occasioni di crescita e autoriflessione, ma compromette anche la capacità della società di apprezzare il valore intellettuale e simbolico delle opere.

La crisi dell'autenticità artistica si riflette negativamente sulla percezione del valore dell'arte stessa. Sempre più spesso, il prezzo attribuito a un'opera diventa l'unico criterio di giudizio, relegando l'esperienza artistica a un ruolo secondario. Le grandi fiere d'arte e le aste milionarie trasformano l'arte in un bene di lusso, accessibile a pochi e disconnesso dalla vita quotidiana e dai problemi collettivi. Questa dinamica riduce il potere dell'arte di stimolare il pensiero critico e di contribuire al progresso culturale, lasciando un vuoto nel discorso pubblico e un impoverimento nella sensibilità estetica collettiva.

6. *Un caso emblematico:* Comedian *di Maurizio Cattelan e la spettacolarizzazione del mercato dell'arte*

Per illustrare in modo concreto la problematica della mercificazione e della spettacolarizzazione dell'arte contemporanea, è opportuno soffermarsi su un esempio emblematico che ha recentemente catalizzato l'attenzione del pubblico e della critica internazionale: il caso dell'opera *Comedian* di Maurizio Cattelan. Tale episodio, divenuto oggetto di un acceso dibattito mediatico e teorico, ha messo in discussione valori, certezze e paradigmi consolidati, evidenziando le contraddizioni e le derive del sistema dell'arte contemporanea.

L'opera, presentata per la prima volta nel 2019 presso la galleria Perrotin durante Art Basel Miami Beach, consiste in una semplice banana fissata a una parete con del nastro adesivo. Nonostante l'apparente banalità del gesto artistico, *Comedian* è stata

venduta per 120.000 dollari e, successivamente, nel 2024, è stata acquistata per 6,24 milioni di dollari dall'imprenditore sino-americano Justin Sun tramite una vendita di Sotheby's[15]. Questo evento ha suscitato reazioni contrastanti e ha sollevato interrogativi profondi non solo sulla natura dell'arte, ma anche sulle logiche che ne regolano il valore nel mercato contemporaneo.

Come osserva il giornalista Luca Ciarrocca nel suo articolo pubblicato su *Il Fatto Quotidiano*, la vicenda rappresenta «uno schiaffo alla miseria», un eccesso scandaloso che riflette l'immoralità di pratiche speculative in un mondo segnato da disuguaglianze, guerre e povertà[16]. L'acquisto dell'opera, seguito dall'annuncio dell'intenzione di consumare la banana, è stato interpretato come una celebrazione del narcisismo e della superficialità, nonché come un sintomo del declino morale e intellettuale della nostra epoca.

Dal punto di vista teorico, *Comedian* si inserisce nel solco delle provocazioni storiche dei *ready-made* duchampiani e delle opere concettuali di Piero Manzoni, ma porta all'estremo la logica della mercificazione. L'opera di Cattelan non possiede valore estetico intrinseco né una particolare complessità formale; la sua importanza deriva esclusivamente dal certificato di autenticità, dal nome dell'artista e dal contesto elitario in cui viene esposta. In questo modo, l'opera diventa il simbolo del trionfo della razionalità strumentale, in cui il valore dell'arte è determinato dalla capacità di generare profitto e status, piuttosto che dalla funzione culturale o critica[17].

Il fenomeno mediatico che ha accompagnato *Comedian* (culminato nell'episodio del "mangiare la banana" da parte di un performer) ha ulteriormente spostato l'attenzione dall'opera in sé al suo contesto di fruizione e alla spettacolarizzazione che ne

[15] Cristina Masturzo, *Sotheby's ha venduto la banana di Cattelan per oltre 6 milioni di dollari (sì, ma in criptovaluta)*, «Artribune», 21/11/2024, on-line: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/2024/11/sothebys-new-york-record-banana-cattelan/> [ultima consultazione 13/11/2025].

[16] Luca Ciarrocca, *Uno schiaffo alla miseria*, «*Il Fatto Quotidiano*», 27/11/2024, on-line: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/11/27/banana-cattelan-sei-milioni-schiaffo-miseria/7781439/> [ultima consultazione 13/11/2025].

[17] Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1947.

è derivata[18]. Questo processo ha trasformato l'arte in un evento effimero e superficiale, alienando sia l'artista, che diventa complice delle logiche di mercato, sia il pubblico, ridotto a spettatore passivo di un gioco intellettuale privo di reale profondità critica.

L'opera di Cattelan non è priva di ambiguità: la sua natura effimera e banale può essere letta anche come una critica implicita al sistema stesso, una riflessione autocritica sul ruolo dell'arte nella società contemporanea. Come i *ready-made* di Duchamp, *Comedian* sfida il concetto tradizionale di arte, portando all'estremo la logica della mercificazione e rivelandone le contraddizioni.

Nonostante questa possibile lettura critica, l'opera non riesce a emanciparsi dal paradosso che intende denunciare: essa diventa parte integrante delle logiche di mercato e spettacolo che vorrebbe mettere in discussione. Secondo la celebre analisi di Walter Benjamin, nell'epoca della riproducibilità tecnica l'arte perde la sua aura; nel caso di *Comedian*, il valore dell'opera non risiede nell'oggetto in sé, ma nel contesto che la legittima, riducendo l'arte a un simbolo vuoto, privo di significato condiviso[19].

In sintesi, il caso *Comedian* non si limita a essere una provocazione contro le logiche del mercato dell'arte, ma si configura come un simbolo della crisi dell'arte contemporanea. La banana di Cattelan espone in modo brillante e paradossale l'incapacità dell'arte di sottrarsi alle dinamiche del capitalismo, diventando, al contempo, un prodotto dell'industria culturale e un commento pungente su di essa. Questo doppio ruolo evidenzia la sfida fondamentale per l'arte del XXI secolo: mantenere una funzione critica ed emancipativa in una società che sembra assorbirla completamente nelle sue logiche di mercato.

[18] *Endless Sunday. Maurizio Cattelan and the Centre Pompidou Collection* al Centre Pompidou-Metz (fino al 25 gennaio 2027) è stata rubata da un visitatore non identificato. Il museo ha sporto denuncia contro ignoti, precisando che il valore dell'opera risiede nel certificato di autenticità e nel protocollo di presentazione piuttosto che nell'elemento deperibile, prontamente sostituito. Cfr. The Art Newspaper, 1° giugno 2026, online: <https://www.theartnewspaper.com/2026/06/01/gone-bananas-cattelans-comedian-stolen-from-centre-pompidou-metz-exhibition>.

[19] Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

Thomas Perier*

«History isn't there yet» – penser le désastre depuis la forêt dans *Eureka* de Lisandro Alonso (2023) et *First Cow* de Kelly Reichardt (2019)

A l'heure où la disparition des forêts du monde menace l'habitabilité de notre planète, les cinéastes Kelly Reichardt et Lisandro Alonso se ressaisissent d'une histoire des forêts américaines et de leurs peuplements qui rappelle que la catastrophe écologique qui nous guette s'origine dans les catastrophes cosmocides et coloniales du passé. Dans *First Cow* (2019), Kelly Reichardt s'intéresse à l'élaboration, dans l'Oregon de la conquête de l'ouest, d'une occupation coloniale de la terre, excluante et destructrice vis-à-vis des autres, des animaux et de la forêt, ainsi que d'un contre-modèle d'hospitalité incarné par les deux personnages principaux. De son côté, Lisandro Alonso inscrit une partie du récit d'*Eureka* (2023) dans la forêt amazonienne des années 70, où il raconte le quotidien d'une communauté indigène, ainsi que le déracinement d'un villageois contraint de prendre la route de l'exil. Celui-ci est alors confronté à des forces coloniales et économiques qui empiètent sur la forêt. Il s'agira ici d'explorer les implications politiques et esthétiques de ce recentrement d'une pensée cinématographique de la catastrophe au sein de forêts du passé.

* Université de Poitiers.

Penser la catastrophe ou rêver d'apocalypse?

Dans une séquence d'*Eureka* apparaissant comme une pause dans le récit, un gros plan s'attarde sur le visage paisible d'un homme qui s'endort dans un hamac, bercé par le bruit des insectes. Un lent fondu enchaîné mêle cette image à celle d'une voiture de police lancée sur une route forestière. La superposition des deux images laisse penser que le montage nous fait basculer dans le rêve du personnage. Dans un long travelling arrière, on ne voit que les phares éblouissants du véhicule perçant l'obscurité de la nuit. Alors que la voiture trace ses méandres à travers la forêt, on entend la voix du président brésilien qui s'échappe de la radio et recouvre les chants des insectes. Son discours évoque l'augmentation des prix du pétrole, les crises à venir, l'inflation en hausse. En bref, il s'agit d'un discours annonçant des temps de catastrophe. Dans un plan filmé à hauteur de taille, le policier s'arrête ensuite devant une voie ferrée et regarde longuement passer un train de fret. Son fracas métallique écrase les bruits de la forêt endormie. Une fois le train passé, le montage nous ramène soudainement à l'entrée d'une hutte de laquelle sort, en plein jour, l'homme que nous avons vu s'endormir plus tôt. Cet interlude nocturne correspondrait alors bien à son rêve. Or, ce rêve d'un policier arpentant la forêt, d'un train blessant la vibration sensible du vivant forestier, et de marchandises acheminées à travers l'immensité amazonienne, pour un habitant indigène de la forêt brésilienne des années 70, n'est-ce pas un rêve de catastrophe?

Dans l'une des premières séquences de *First Cow*, Kelly Reichardt filme la rive de la rivière Columbia comme un carrefour commercial où se croisent des femmes indigènes vendant des glands sur la plage et des hommes blancs qui discutent ou débarquent des tonneaux des bateaux de transport de marchandises. Sur l'eau, un bac transporte deux hommes et une vache. Quelques gros plans montrent l'étonnement des femmes à la vue de cet animal. Puis, un travelling latéral suit le cheminement fluvial de l'embarcation et de la bête, restituant son imperturbable calme. L'air de guitare acoustique doux et lumineux qui accompagne la séquence appuie l'aspect pittoresque de cette

image qui, pourtant, décrit l'implantation par les pionniers d'un animal non endémique dans un territoire qu'ils explorent et colonisent. Un plan large, qui saisit ensemble toutes les activités économiques et quotidiennes du lieu, filme le débarquement de cette «première vache» à l'ouest du continent américain. Lorsqu'elle descend sur le court ponton qui s'étend dans l'eau, le plan se déplace alors à son rythme et la durée de la prise de vue s'adosse au temps qu'elle prend à traverser le campement installé sur la berge. Toutes les activités s'arrêtent et l'animal concentre toutes les attentions. Dans ce plan, Kelly Reichardt capte à la fois les pratiques façonnant ce site commercial, entre les habitudes indigènes et les réappropriations coloniales, ainsi que le bouleversement discret que constitue l'arrivée de cette vache. Or, là encore, son importation ne symbolise-t-elle pas le geste catastrophique qui consiste à faire fi de tout ce qui habite et construit ce territoire, au profit de l'inscription d'un mode de vie occidental?

Le point de départ de cette réflexion repose en effet sur l'idée que filmer ce train et cette vache représenterait pour les cinéastes autant de manières de filmer le «rapport au monde dont nous voulons occulter la nature essentiellement catastrophique»[1] qui creuse notre présent, et dont on trouverait des racines dans certains gestes d'appropriation et d'habitation des terres forestières. Ces deux œuvres seraient ainsi traversées par la menace d'une catastrophe coloniale, politique et écologique, qui gagne du terrain sur la forêt. A ce sujet, il apparaît primordial d'interroger ce qu'on entend par catastrophe et de distinguer les films en question du «film-catastrophe» hollywoodien, car ces deux cinéastes cherchent à proposer, non pas seulement une autre représentation cinématographique de la catastrophe, mais aussi une autre pensée politique du désastre.

Dans un article qu'ils consacrent à la pensée écologique à l'œuvre dans le cinéma-catastrophe hollywoodien, Gabriel Bortzmeyer, Frédéric Ducarme, et Joanne Clavel rappellent que ces films sont communément pensés comme «l'expression d'une

[1] Annie Le Brun, *Perspective dépravée: entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Paris, Ed. du Sandre, 2011, p. 13.

prise de conscience environnementale et le signe d'une révolution des mœurs à venir»[2]. Or, face à cela, les auteurs s'attachent à mettre au jour un « rapport ambigu d'Hollywood à la crise écologique»[3]. L'étude des films – ceux de Roland Emmerich en tête – contredit l'idée selon laquelle ces «*blockbusters* aux airs d'apocalypse»[4], qui imaginent la catastrophe comme une fin de l'histoire, seraient un moyen efficace pour la penser et s'en prémunir. Au lieu de les faire siennes, ces film «recodent, réorientent les perspectives réelles, attestées par la communauté scientifique»[5], par un ensemble de déplacements scénaristiques et figuratifs. L'invasion alien soudaine ou la météorite spectaculaire remplacent la *slow violence* propre au « phénomène continu, lent, rampant»[6] du désastre écologique, elles déresponsabilisent l'humain et inversent les rapports de violence en ce que les destructions figurées montrent que «ce n'est pas l'habitat humain qui abîme l'espace qu'il s'approprie, mais les éléments naturels qui ravagent les constructions humaines»[7]. Pour les auteurs, le film-catastrophe hollywoodien n'est qu'un miroir déformant de la crise qui, au lieu de l'interroger et de nous questionner, «n'offre que des divertissements en forme de diversions»[8].

Plutôt que de prendre au sérieux la catastrophe en cours, ces films ne font que reprendre «l'imaginaire de la fin propre au nucléaire»[9]. Or, celui-ci est lui-même infusé d'une eschatologie chrétienne qui, comme le développe Hicham-Stéphane Afeissa dans un ouvrage consacré à la généalogie des discours écologiques contemporains, travaille en fond la pensée écologique[10]. Effondrements et destructions spectaculaires, scénarios de dangers et de menaces fulgurantes dont la linéarité s'ancre dans une

2 Frédéric Ducarme, Gabriel Bortzmeyer, Joanne Clavel, *Chapitre 16. Hollywood, miroir déformant de l'écologie*, in *Le souci de la nature*, CNRS Éditions, 2023, p. 219.
3 Ivi, p. 219.
4 Ivi, p. 220.
5 Ivi, p. 226.
6 Ivi, p. 225.
7 Ivi, p. 227.
8 Ivi, p. 225.
9 Ivi, p. 223.
10 Hicham-Stéphane Afeissa, *La fin du monde et de l'humanité: essai de généalogie du discours écologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

structure narrative eschatologique: les auteurs décrivent, sans le nommer explicitement, la substitution progressive d'un imaginaire catastrophique pour un imaginaire apocalyptique, bien au-delà des productions hollywoodiennes. En effet, un certain nombre d'études et de monographies témoignent d'une fécondité de l'imagination apocalyptique dans les fictions contemporaines[11]. Or, il y a une pensée esthétique et politique singulière dans ces productions américaines, une pensée de l'histoire en particulier. Les films cités par Bortzmeyer, Ducarne et Clavel répondent à une esthétique spectaculaire et des schémas narratifs linéaires, fondés sur les actions extraordinaires de héros choisis, et dont la trajectoire concourra à sauver l'humanité. Nourries d'un imaginaire apocalyptique, ces formes narratives glorifient l'héroïsme guerrier et l'industrie militaire américaine, valorisent l'autorité nécessaire d'un *leader* dans des temps extrêmes, et témoignent d'une orientation clairement "technophile". L'apocalyptisme neutralise toute pensée critique de l'histoire – comment en est-on arrivé là? – et toute pensée de l'alternative – comment faire autrement? –, au profit d'une réhabilitation de l'idéal technique et économique du capitalisme occidental et de l'idée de progrès qui le sous-tend. Fantasmer l'apocalypse qui viendrait mettre fin à ce progrès ne fait que le renforcer par la mise en scène de son inévitable triomphe.

S'interrogeant sur ce qu'elle nomme une «rétraction»[12] ou une «censure»[13] de «l'imaginaire catastrophique»[14], Annie Le Brun rappelait ainsi dans *Perspective dépravée* que cet imaginaire «s'était laissé réduire à ne plus figurer que des accidents

[11] Christian Chelebourg, *Les écofictions: mythologies de la fin du monde,* Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012. Voir aussi: Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013; Jean-Paul Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

[12] Le Brun, *Perspective dépravée*, cit., p. 54.

[13] Ivi, p. 56.

[14] Ivi, p. 54.

dont la gravité spectaculaire aura essentiellement été prétexte à glorifier une technique définitivement salvatrice»[15]. Le terme «accidents» est ici central car il dessine bien un horizon politique et historique: réduire la catastrophe à l'expression d'un «risque maximum»[16] et sa figuration à «l'extrapolation d'une situation-limite»[17]. Autrement dit, la catastrophe est pensée selon la logique économique de l'assurance, contribuant à la priver de «la portée imaginaire qu'elle a toujours eue»[18], et à la reléguer à un risque futur contre lequel il faudrait s'assurer, une fin du monde qui occulte les causes véritables de la catastrophe. L'imagination apocalyptique américaine chercherait à redonner sens au monde par une pensée linéaire du progrès et une valorisation de l'héroïsme, de l'autorité et du *leader* comme sources d'inspiration et de conduite dans des temps extrêmes. Or, Annie Le Brun rappelle que «le sentiment de la catastrophe naît là, de cet horizon bouleversé, à partir du moment où cet ébranlement sans précédent […] fait surgir, catastrophique, la question du sens»[19]. Ce qu'elle nomme catastrophe n'est ainsi pas un effondrement prévisible contre lequel s'armer, mais «un évènement qui est à la fois une rupture et un changement de sens et qui, de ce fait, peut aussi bien être un commencement qu'une fin»[20] . Quels imaginaires catastrophiques traduisent alors les films de Lisandro Alonso et de Kelly Reichardt? Quels désastres penser depuis les périodes passés qui ont vu naître les catastrophes actuelles, et les mondes forestiers sur lesquels ont empiété des forces coloniales, défigurant par là même les manières d'y habiter? En quoi ces deux films convoquent-ils la question du sens, et relèvent-ils d'un imaginaire qui ne se confond pas dans la figuration d'un effondrement apocalyptique?

15 Ivi, p. 13.
16 Ivi, p. 58.
17 Ivi, pp. 55-56.
18 Ivi, p. 56.
19 Ivi, p. 37.
20 Ivi, p. 26.

Ruines de cabane

Le récit de *First Cow* se déploie en partie au sein d'une petite colonie de pionniers américains, implantée au cœur d'une dense forêt de l'Oregon au début du XIXe siècle. Là où les premières séquences du film étaient pleines des bruits naturels – insectes, oiseaux, bruissement de feuilles et rivières murmurantes – et des foisonnements végétaux de cette forêt automnale, les premières images de la colonie, quant à elles, insistent sur l'absence de toute présence autre qu'humaine. D'un point de vue sonore, on entend surtout les sons anthropisés et agressifs d'une toux rauque, d'un violon strident, de chaînes et de haches, ainsi que le cri d'un cochon mené à l'abattoir. Visuellement, ces images sont dominées par le gris de la boue, et la figuration de bâtisses tout aussi précaires et délabrées que les corps des colons enguenillés et comme dépourvus de vitalité. Au cours du film, la caméra de Kelly Reichardt revient à plusieurs reprises dans cet espace colonial, pour en montrer les divers recoins, tous aussi miséreux les uns que les autres.

Dès lors que la caméra se pose dans la colonie, la forêt est renvoyée dans le fond de l'image, comme une extériorité menaçante. De même, les populations indigènes sont reléguées à l'orée de la colonie, sauf pour en faire des serviteurs ou pour contracter avec elles des accords d'échanges en leur défaveur. Enfin, l'implantation d'une vache transportée depuis l'est pour abreuver le chef de la colonie en lait symbolise une volonté de reproduire, dans cet espace aux confins du monde, la même configuration sociale et spatiale qui régissait le monde qu'ils ont quitté pour explorer celui-ci. La colonie apparaît ainsi comme un espace inhospitalier. Elle ne fait aucune place à ce qui est déjà là, ni à ceux qui sont déjà là. C'est un espace de l'immonde où les colons laissent libre cours à une sorte d'appétit vorace qui "dénature" la forêt dans laquelle ils construisent leur maison, et renoncent à «faire monde» avec ce qui configurait le lieu malgré et avant leur présence. Ils s'abandonnent ainsi à un élan «cosmophage»[21] qui s'apparente à une négation de la volonté d'ha-

[21] Frédéric Neyrat, *Le cinéma éco-apocalyptique: Anthropocène, cosmophagie,*

biter. Cette notion d'habiter est, comme le rappelle Matthias Rollot, une idée hautement polysémique, dont il donne, parmi d'autres, ces définitions qui semblent à propos ici:

> Habiter c'est configurer un monde, tout en étant particulièrement configuré par lui; habiter c'est construire l'espace familier en relation étroite avec l'étrangeté qui nous entoure […]; habiter c'est être aux prises avec des libertés à saisir et des relations d'appartenance dont nous ne sommes pas entièrement libres de nous défaire[22].

De la même manière, Chris Younès rappelle que l'habitation a une portée éthique qui impose de «ménager la demeure terrestre»[23] et de prendre en compte «l'horizon du commun et du prendre soin des milieux»[24]. Elle décrit ici cet art du ménagement que Thierry Paquot invitera plus récemment à penser sous le signe de la «topophilie», d'une amitié et d'un attachement affectif voué aux lieux[25], ce à quoi les hommes de *First Cow* privilégient l'appropriation et la dévoration. Au-delà de simplement y renoncer, donc, ils semblent refuser d'habiter ces terres forestières de l'ouest: arasant le monde avant de s'y installer, ils rejettent l'hospitalité, c'est-à-dire le fait d'accueillir ainsi que d'être accueilli.

A l'inverse, les personnages principaux, Cookie et King-Lu, habitent l'une de ces cabanes «co-construites par le saccage et par les gestes qui sont opposés au saccage»[26], que décrit Marielle Macé. La possibilité pour les personnages de s'encabaner repose sur la nécessité de se lier aux bois qui les accueillent. Il faut ainsi traverser toute une portion de forêt pour rejoindre ce lieu de vie, ramasser, en chemin, le petit gibier piégé plus tôt, et cueillir des myrtilles sauvages. Au cours du film, leur cabane est systématiquement filmée depuis l'intérieur, de sorte que ses portes et fenêtres s'apparentent à des surcadrages. Dans plu-

anthropophagie, «Communications», 96, 2015, pp. 67-79.

22 Mathias Rollot, *Critique de l'habitabilité*, Paris, Libre & solidaire, 2017, p. 61.

23 Chris Younès, *La maison de l'impossible*, «MEI. Médiation et Information», 27, 2008, p. 45.

24 Chris Younès, *Le partage des lieux*, «Sigila», 34, 2014, p. 45.

25 Thierry Paquot, *L'amour des lieux: topophilie, topophobie, topocide*, Paris, Presses universitaires de France, 2025.

26 Marielle Macé, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 52.

sieurs séquences où les personnages s'affairent à la tenue de leur foyer, on peut voir, dans un même plan, King-Lu à l'extérieur coupant du bois, et Cookie à l'intérieur passant le balai, par exemple. Ces ouvertures autorisent ainsi une présence du dedans dans le dehors, et créent des circulations entre les deux. La cabane et son environnement forestier font ainsi partie d'un même lieu habité.

Or, ce foyer forestier de Cookie et King-Lu se trouve menacé au long du film. Pour s'enrichir, les deux compagnons décident de voler le lait de la vache du chef, pour en faire des beignets qu'ils revendent le lendemain sur le marché. Leur larcin nocturne finit cependant par être découvert et ils sont contraints de fuir. Leurs routes se séparent alors et ils passent plusieurs nuits isolés. Ce n'est que sur les ruines de leur cabane, mise à sac par les hommes de main du chef, qu'ils se retrouvent. Ils s'enfoncent alors dans la forêt, où ils finiront par s'endormir, et mourir, côte à côte. Ce que les colons ont institué dans leur campement, ils le reproduisent ici car cette cabane représente pour eux une résistance à la logique d'expansion coloniale, le maintien d'une forme d'hospitalité, et l'affirmation d'une volonté de se tenir dans et de tenir à un lieu en l'habitant.

La fin du rêve

Eureka raconte les vies d'indigènes d'Amérique à partir de trois récits situés dans des temps et lieux différents: le *far west* américain du XIXe siècle, une réserve indienne dans les Etats-Unis contemporains et, enfin, l'Amazonie des années 70. Dans cette dernière partie, Lisandro Alonso filme le quotidien d'un village dont les journées sont rythmées par des moments collectifs. Par des plans larges, la caméra de Lisandro Alonso montre des hommes et des femmes assis, se racontant les rêves qu'ils ont fait la veille. La durée des prises de vues fixes insiste sur le cercle que composent les corps, rassemblés autour de ces récits. Puis, en des plans plus rapprochés, il filme attentivement les prises de parole ainsi que les visages à l'écoute. Quel que soit l'angle, la mise en scène de ces moments vise à rendre compte de la circulation de la parole au sein de l'espace circulaire de la communauté.

A chaque prise de parole, le montage navigue entre différents espaces de la forêt (un sous-bois, une rivière). Le récit est alors pris en charge en voix-off, sans que ce qui se déroule dans les images en deviennent, pour autant, une simple illustration du rêve. Au contraire, ces images circulent entre des éléments rêvés et des évènements réels. Dans la manière dont ils arpentent, pratiquent et racontent leur lieu de vie forestier, les villageois de Lisandro Alonso s'appuient sur leurs songes. Il ne faut ainsi pas prendre la mise en image du rêve pour une clef d'interprétation. Le cinéaste semble chercher davantage à rendre compte de la manière dont l'habitation de la forêt repose sur une porosité et une circulation entre le rêve et le réel, une liminalité qui «nous invite à demeurer [dwell] un moment entre deux mondes, dans la possibilité de concilier des visions du monde qui ont culturellement été configurées comme irréconciliables»[27]: soit le rêve, soit le réel. C'est ce même terme, «dwell», que Bénédicte Meillon utilise dans *Dwellings of enchantment* pour qualifier des manières enchantées d'habiter qui tissent tout un ensemble de liens, d'attachements, et de relations entre les humains qui habitent un lieu, les non humains qui le peuplent aussi, et le lieu lui-même[28]. A ce titre, non seulement la liminalité entre rêve et réalité correspond-elle à une forme d'enchantement, mais le contenu même des récits de rêve témoigne bien d'un attachement au village et sa nature forestière environnante: d'aucuns racontent des périples hors de ce lieu, le sentiment d'exil et la nécessité de rentrer chez soi, d'autres le récit mythologique d'une enfant perdue, survivant dans et grâce à la forêt, d'autres encore des scènes de cueillette. En bref, les récits de leurs rêves sont mis en image par des vues de la forêt, et les rêves en eux-mêmes ne correspondent pas à une plongée dans les profondeurs de l'inconscient ou à un envol dans les hauteurs de l'imagination, mais à l'expression d'un ancrage, d'un attachement et d'une relation à la forêt qu'habitent les personnages.

[27] Bénédicte Meillon, *Ecopoetics of reenchantment: liminal realism and poetic echoes of the Earth*, Rowman&Littlefield, Lanham, 2022, pp. 131-132. [Traduction personnelle].

[28] Bénédicte Meillon (éd.), *Dwellings of Enchantment: Writing and Reenchanting the Earth*, Ecocritical Theory and Practice, Lanham, Lexington Books, 2021.

Une jalousie amoureuse, révélée par d'autres récits de rêve, entraîne le personnage principal, qui n'est pas nommé, à tuer l'un de ses camarades. Il doit s'exiler, faire éclater le cercle de la communauté en quittant le village, et laisser derrière lui cette habitation enchantée. A cet aspect circulaire qui prévaut jusqu'alors, son exil oppose une fuite et un chemin qui, même s'ils n'ont pas de destination, tracent la forme d'une route correspondant, pour le personnage, à une désorientation. On peut ici y voir l'expression d'une perte de son lieu d'existence, en se rapportant à ce que dit Benoît Goetz de la notion de lieu:

> Le lieu est un espace sensé, c'est-à-dire approprié à nos sens […], mais aussi un espace orienté et un espace d'orientation, […] et enfin un espace qui donne lieu au sens […]. Il a été construit non seulement en vue, mais à partir de l'habitation. Un lieu est un espace habité ou habitable, c'est l'*habiter* qui le définit[29].

Le lieu est ici défini comme une manière de donner sens à l'espace en l'habitant. Que ce soit en termes d'orientation ou d'attachement, l'espace forestier devient lieu, dans *Eureka*, par le truchement du rêve. L'exil du personnage menace la possibilité d'habiter la forêt notamment car il menace la possibilité d'y rêver. Plus tard dans sa fuite, il s'arrête au bord d'un petit cours d'eau dans lequel des hommes cherchent de l'or pour le compte d'un colon blanc pour qui il se met à travailler également. C'est là un autre lieu de vie collective. Pour autant, lors d'un plan fixe qui montre les travailleurs en train de manger ensemble le soir, on peut mesurer ce qui distingue cet espace collectif du lieu de communauté mis en scène plus tôt. Cette image témoigne d'un éclatement et d'une atomisation: les corps ne se font pas face et la parole ne circule plus. La séquence laisse par ailleurs apparaître des jalousies liées à qui possède le plus d'or. On peut ainsi voir le personnage dans un sommeil agité, agrippant le petit sachet qui pend à son cou dans lequel il range son or. Le sommeil n'est plus propice au rêve, mais à l'inquiétude.

[29] Benoît Goetz, *La dislocation: architecture et philosophie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2018, p. 29.

Les forces coloniales et extractivistes que rencontre le personnage dans sa fuite alimentent ainsi son éveil et son désenchantement, mettant en écho la catastrophe individuelle de l'exil, et ces emprises catastrophiques du territoire. On pense alors, rétrospectivement, aux récits racontés dans le village qui contenaient des éléments annonciateurs de cette catastrophe: le rêve du train, évoqué plus haut, mais aussi la mention d'un exil pour aller travailler dans le nord, ainsi que la présence surprenante d'une cannette de pepsi flottant dans une rivière filmée à l'occasion d'un autre récit de rêve. Tous ces éléments, discrètement égrenés, confèrent le sentiment englobant qu'une catastrophe invisible est en cours.

Ce qu'il y a ici de catastrophique – ainsi que dans *First Cow* –, c'est cette perte du lieu compris comme «espace sensé», correspondant à ce qu'identifie Jean-Luc Nancy lorsqu'il évoque « un franchissement des limites […] de l'existence et du monde où [l'humanité] existe, c'est-à-dire où elle peut se risquer à esquisser, à amorcer du sens»[30]. Cette question du sens est réinvestie par Lisandro Alonso et Kelly Reichardt au sein d'une pensée critique de l'histoire qui met en scène à la fois des manières de donner sens à l'espace et de donner sens à une existence par le truchement d'un rapport à l'espace, ainsi que des forces d'emprise, d'appropriation et d'exploitation qui ruinent les espaces forestiers et les manières de les habiter.

Les forêts de l'histoire

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule «Angelus Novus». Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. […] Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'évènements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que

[30] Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes: (après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012, p. 27.

jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[31].

Walter Benjamin, *IXe thèse sur l'histoire*

Eureka et *First Cow* présentent des formes de discontinuité temporelle, des remontées dans le passé qui agissent comme un vent soufflant contre la tempête. L'ouverture du film de Kelly Reichardt le place sous le signe d'une démarche archéologique. A l'époque contemporaine, dans une forêt silencieuse, clairsemée et dénudée, une femme se promène avec son chien. Celui-ci fouille dans le sol et semble trouver quelque chose. La femme continue son labeur jusqu'à dévoiler les squelettes de deux personnes allongées côte à côte. Le montage du film va ensuite prendre en charge ces gestes de fouille archéologique en faisant revivre ce passé fossilisé. Par un simple cut, nous sommes plongés dans la même forêt, deux cents ans plus tôt, foisonnante de bruits, de végétaux, de champignons et d'animaux. Ce qui suit est alors l'histoire des deux hommes dont on vient de voir le squelette, dans cet espace forestier dont on vient de constater la ruine.

Dans *Eureka*, le passage de la deuxième à la troisième partie s'apparente aussi à une remontée dans le passé, répondant cette fois-ci aux principes poétiques et oniriques de la métamorphose et du voyage. A l'époque contemporaine, dans une réserve indienne aux Etats-Unis, une jeune indigène, Sadie, rend visite à son grand-père pour qu'il l'aide à entreprendre un voyage spirituel vers ses ancêtres. Un plan la montre assise sur un canapé, buvant une infusion qu'il lui a préparé. Suit une image de son grand-père, à l'extérieur, qui entame une prière chantée. Un plan large filme ensuite un jabiru d'Amérique – grand échassier d'Amérique du Sud et Centrale – qui prend son envol depuis le toit de la maison. Enfin, un dernier plan montre de nouveau le canapé. Sadie n'y est plus, mais restent sa tasse vide et des plumes, laissant croire à une métamorphose de la jeune femme en cet oiseau majestueux. Le montage suit alors l'envol de l'oiseau et nous amène dans l'Amazonie des années 70. Dans la

[31] Walter Benjamin, *Oeuvres*, tr. par Maurice de Gandillac, Collection Folio 372-374, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.

suite du film, il sera présent à l'image dans divers moments du récit.

Tel l'ange de l'histoire de Benjamin, l'oiseau de Lisandro Alonso pose un regard inquiet, impuissant et critique sur une partie de l'histoire amazonienne, là où les acteurs de cette histoire (colons, chercheurs d'or, propriétaires terriens, etc.) n'y voient qu'un progrès et une expansion bénéfiques. Le parallèle avec l'ange benjaminien n'est pas aussi clair chez Kelly Reichardt, mais son film convoque une pensée similaire de l'histoire, de la catastrophe et du progrès. Alors qu'ils cheminent dans la forêt pour rejoindre leur cabane, King-Lu dit à Cookie «history isn't there yet, it's coming but we got there early this time». Or, ce que nous montrent l'ouverture et la suite du film, c'est que l'histoire – avec sa suite de catastrophes – finira par les rattraper.

Filmer le désastre depuis la forêt, c'est d'abord s'opposer à une mise en scène spectaculaire de la catastrophe comme effondrement apocalyptique. Dans le même temps, c'est cesser de la penser comme une fin du monde anticipable, mais la replacer dans un passé qui pointe notre présent du doigt. Les films prévoient alors des ruptures temporelles qui contreviennent à la marche continue et inlassable d'une catastrophe qu'Orietta Ombrosi, commentant Benjamin, définit comme une «répétition du même récit, de la même violence, de la même insignifiance attribuée aux victimes [...]»[32]. Face à ce désastre en continu, le lieu de vie de ces personnages enforestés invite à penser depuis la marge, à faire retour sur une histoire des «sans noms»[33] et des «oubliés»[34]. La souplesse temporelle qu'autorise le récit cinématographique permet aux cinéastes de prendre en charge la volonté de l'ange de l'histoire de «s'attarder» dans un lieu pour y «réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé», incarné ici par la cabane de *First Cow et le village d'Eureka*.

Comme l'exprime Orietta Ombrosi, «l'essentiel donc n'est pas de connaître la *fin* de l'histoire, mais de relever à chaque

[32] Orietta Ombrosi, *La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin*, «Archives de philosophie», 69, 2006, p. 273.

[33] Ivi, p. 273.

[34] *Ibidem*.

fois une interruption. A chaque fois, dire un nom, nommer quelqu'un»[35]. Penser la catastrophe ne revient pas à spéculer sur la fin de l'histoire, mais revenir dans le passé, y nommer des ruptures, et restaurer des lieux dans lesquels se sédimentent des contre-histoires. C'est sans doute en ce sens-là que la forêt est apparue à Kelly Reichardt et Lisandro Alonso comme un lieu critique depuis lequel rappeler au présent ces oubliés. Dans leurs forêts du passé, des gestes s'inventent, au moment même où l'histoire s'enferme dans sa marche catastrophique, qui ouvrent et entrevoient, sous la canopée, la possibilité d'une utopie.

[35] Ivi, p. 274.

Tatiana Petrovich Njegosh*

Schiavitù e catastrofe in *Kindred* (1979) di Octavia Butler

Kindred è il quarto romanzo di Octavia Estelle Butler (1947-2006). Butler ha aperto la strada alle scrittrici afroamericane contemporanee di fantascienza e la maggior parte della sua produzione è classificata come fantascienza, ma i romanzi e racconti della scrittrice afroamericana appartengono di fatto a più generi. Narrato in prima persona da una narratrice-protagonista, *Kindred* è un'opera letteraria che mescola sapientemente generi contemporanei come la fantascienza, la *slave narrative*, la *neo-slave narrative*, e il *fantasy*.

Pubblicato nel 1979 dalla casa editrice Doubleday, a differenza del discreto successo dei primi tre romanzi, *Kindred* ottiene un grande riscontro, sia di pubblico, sia di critica, diventando subito un best seller. Tradotto nel tempo in molte lingue, nel 2017 il romanzo è stato adattato in forma di graphic novel e nel 2022 come serie televisiva.

Il termine *neo-slave narrative* è stato coniato nel 1987 da Bernard Bell (che introduce il genere della neoslave narrative in *The Afro-American Novel and Its Tradition*), e si riferisce, nella formulazione di Bell, a narrazioni contemporanee che, in stretto legame con il genere settecentesco e ottocentesco delle *slave narrative*, raccontano il percorso compiuto dalle persone in schiavitù *from bondage to freedom*. Nella successiva definizione di Ashraf Rushdy, la *neo-slave narrative* si qualifica come genere in connessione intertestuale e dialettica con la *slave narrative* nonché in relazione con il presente. Le *neo-slave narrative* sono «contemporary novels that assume the form, adopt the

* Università di Macerata.

conventions, and take on the first-person voice of the antebellum *slave narrative*» che nascono nel contesto dei cambiamenti politici, sociali e culturali degli anni Sessanta e Settanta generati dal Black Power e dal Black Arts Movement[1]. Come sottolineato ancora da Rushdy, il genere nasce dalla consapevolezza razziale di una prospettiva contemporanea che mette in dialogo il passato con il presente e mostra gli effetti duraturi della *chattel slavery* (la forma di schiavitù che riduce legalmente gli esseri umani a proprietà) sugli afroamericani della contemporaneità[2].

La giustapposizione di passato, presente e futuro che caratterizza la *neo-slave narrative* prende la forma, in *Kindred*, di un improvviso collasso della distanza tra passato (presente) e futuro attraverso lo stratagemma del viaggio nel tempo che si rivela tanto catastrofico quanto, anche, tragicamente necessario.

Come ha sostenuto Marlene D. Allen, Butler concettualizza il movimento del tempo nelle sue opere in senso ciclico, spiraliforme, o, per riprendere la metafora con cui il narratore nel romanzo *Invisible Man* (1952) dello scrittore afroamericano Ralph Ellison evoca la storia e la propria esperienza del tempo, come un «boomerang»[3]. Secondo Allen il ritorno forzato nel passato in *Kindred* e l'immagine del boomerang coniata da Ellison denotano «the violent nature of the spiraling of history, especially for African Americans and other minority groups. This conception of time and history reflects an Afrocentric notion that the pain of racism and sexism of the past are ever-present and continue to affect the psyche of African Americans today»[4].

La critica a una concezione lineare del tempo è del resto una caratteristica delle *neo-slave narrative* e, più in generale, dell'afrofuturismo[5], un movimento più che un genere, cui, secondo molta critica, Butler appartiene a pieno titolo. L'afrofuturismo

[1] Ashraf Rushdy, *The Neo-slave Narrative: Studies in the Social Logic of a Literary Form*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 3.

[2] Id., *Remembering Generations: Race and Family in Contemporary African American Fiction*, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, 2001, p. 33.

[3] Marlene D. Allen, *Octavia Butler's "Parable Novels" and the "Boomerang" of African American History*, «Callaloo», 32, 4, Winter 2009, p. 1354.

[4] *Ibidem*.

[5] Matthew Mullins, *Octavia E. Butler's* Kindred *as a Prototype of HistoFuturism*, «African American Review», 57, 3, 2024, p. 331.

evoca scenari fittizi che mettono in discussione la concettualizzazione del tempo quale fenomeno lineare basato sull'idea del futuro come «inevitable site of progress» «cut loose from the past» contestando un modello evolutivo che non dà conto delle condizioni storico-materiali responsabili delle disparità tra gruppi sociali nel presente[6].

Il 9 giugno 1976, nel giorno del suo ventiseiesimo compleanno, Dana Franklin, una giovane donna afroamericana e scrittrice esordiente che vive in California con il marito, Kevin, affermato scrittore bianco, compie il suo primo viaggio involontario nel passato, e dalla Los Angeles della metà degli anni Settanta si ritrova nel Maryland schiavista del primo decennio dell'Ottocento. Dana è destinata a materializzarsi nel Maryland pre-bellico ogni volta che la vita di Rufus Weylin, il capostipite della sua famiglia, bianco e schiavista, è in pericolo. Analogamente, può tornare nel futuro soltanto e ogni volta che la sua stessa vita è in pericolo.

La morte di Rufus si configura come un evento dalle conseguenze potenzialmente catastrofiche, e da una catastrofe nascono le origini della linea familiare dei Franklin. Come Dana scopre con orrore, il suo compito è mantenere in vita il proprio antenato bianco affinché questi possa un giorno stuprare e ridurre in schiavitù Alice, una giovane donna nera libera, assicurando così la nascita di Hagar, madre della madre di Dana, e la salvezza di una genealogia fondata dalla violenza della schiavitù.

Hagar nasce in seguito a uno stupro razziale, una pratica diffusa, durante la schiavitù, soprattutto dopo l'abolizione della Tratta Atlantica negli Stati Uniti (1807, ratificata l'anno successivo), cui gli schiavisti ricorrono sia per affermare il dominio assoluto sui corpi delle schiave attraverso un sistema di potere e controllo, sia perché grazie alle leggi fondate sulla dottrina legale del *partus sequitur ventrem* (adottata in Virginia nel 1662 e poi in buona parte delle colonie nordamericane e poi in tutti gli stati schiavisti) la prole segue la condizione materna, incrementando così i profitti degli schiavisti e sottolineando come la

[6] Ivi, p. 323.

schiavitù sia un'istituzione capitalista, tutt'altro che anti-economica, dagli enormi profitti.

In apertura del primo capitolo del romanzo, intitolato *The River*, la narratrice-protagonista dell'opera confessa che, nonostante il primo viaggio forzato nel tempo sia avvenuto il 9 giugno 1976, «the trouble began long before June 9, 1976»[7]. Secondo A. Timothy Spaulding, l'incipit del primo capitolo del romanzo suggerisce che a causare la catastrofe del collasso spazio-temporale del presente e del futuro nel passato, «the disruption in linear time», siano stati gli eventi antecedenti con cui Dana è costretta a confrontarsi nei suoi viaggi forzati a ritroso nel tempo, nello specifico «the events that established her own ancestry»[8]. È cioè lo stupro razziale, fenomeno caratteristico della schiavitù e che Spaulding definisce «the crisis of her [Dana's] ancestry», a causare «Dana's physical confrontation with slavery»[9].

Come ha scritto Valerie Smith, sullo sfondo profondamente significativo del bicentenario della Dichiarazione di Indipendenza statunitense, *Kindred* ruota attorno a una scoperta traumatica dalle conseguenze catastrofiche sia per il personaggio di Dana sia per chi legge, per un lettore nero e per un lettore bianco (si veda su questo anche Spaulding più sotto). La rivelazione dei legami di sangue, fino ad allora ignoti, che si intersecano nella famiglia di Dana stravolge l'identità individuale, sociale e fisica della protagonista e narratrice del romanzo, riscrive pubblicamente la storia ufficiale della "nascita della nazione" smentendo la narrazione ufficiale, celebratoria ed eccezionalista della libertà statunitense e, tramite il collasso del futuro nel passato, rivela la sopravvivenza, nella seconda metà del Novecento, a più di cento anni dall'abolizione della schiavitù, delle relazioni di potere e violenza, razziali e sessuali, consolidatesi attraverso decenni di riduzione a merce delle persone nere nelle colonie nordamericane e poi negli Stati Uniti:

[7] Octavia E. Butler, *Kindred*, New York, Headline, 2018, p. 5.

[8] A. Thimothy Spaulding, *Reforming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*, Columbus (OH), The Ohio State University Press, 2005, pp. 48-49.

[9] *Ibidem*.

Set in the context of the bicentennial of US independence, *Kindred* underscores the extent to which American national consciousness depends upon the violation of black women. The fact that Dana confronts her own identity as the product of a coercive relationship between Rufus and Hagar [sic!] highlights the interdependence of constructions of black and white identities. Finally, during the scenes when Kevin accompanies Dana back to Maryland, they confront the history of white supremacy and racial exploitation that underlies the 'color-blind' surface of their post-Civil Rights Era interracial marriage. For their own safety, Kevin has to "pass" as Dana's Master, and he falls into that role all too easily. This experience thus suggests the proximity and connection between slavery and contemporary racial relations[10].

Lo spostamento, come anticipato, non è meramente temporale, ma anche spaziale, dalla Los Angeles del 1976 al Maryland del 1815 (la prima data che veniamo a sapere), dalla California al Sud degli Stati Uniti. Secondo Spaulding, «the erasure of the boundaries between time and space» «has damaging and lasting effects», sia per Dana, la protagonista del romanzo, sia, sul piano narrativo, per il lettore[11]. Il tempo della narrazione, nonché il tempo in cui il passato irrompe nel presente, l'anno è il 1976, indica, come sottolinea Spaulding, una data cruciale: il bicentenario della Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti. La scelta getta un'ombra sul progresso della nazione, rivela la «volatility of the present» e l'influenza della schiavitù nel determinare le relazioni di potere nel razzismo sistemico del presente, anche a causa del fallimento delle politiche radicali del nazionalismo nero:

As such, the novel casts the bicentennial in an ironic light, emphasizing historical realities of slavery in the midst of the nation's celebration of two hundred years of independence. The conflation of time allows Butler to inform both mainstream America and advocates of black nationalism that the legacy of slavery still marks the nation's history and manifests itself in the physical and psychological wounds of the present. The juxtaposition of America's two-hundredth birthday and the racial struggle grounded in the civil rights and Black Power movements allows the novel to occupy

10 Valerie Smith, *Neo-slave Narratives*, in Audrey Fisch (ed. by), *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 2007, p. 172.

11 Spaulding, *Reforming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*, cit., pp. 43-44.

multiple social and historical contexts, at once evoking a critique of the patriotism of main-stream America and the radicalism of black nationalism [...][12].

Nel corso del secondo viaggio involontario nel passato, Dana viene a sapere da Rufus di trovarsi nello stato del Maryland, vicino Baltimore, nella piantagione dello schiavista Tom Weylin, e che l'anno è il 1815. Il cognome di Rufus scatena nella memoria di Dana un'eco familiare che si risolve in un'esperienza profondamente perturbante. Rufus Weylin, riflette Dana, è probabilmente il proprio «several times great grandfather»[13]. Il ricordo di Rufus Weylin è stato mantenuto in vita nella famiglia perché il nome dell'uomo è inscritto nella Bibbia, comprata da Hagar e ancora conservata dallo zio di Dana, per tenervi «[the] family records»[14].

Dana sa che Hagar, «Grandmother Hagar», è nata nel 1831 da un certo «Rufus Weylin» e da una donna di cui non ricorda bene il cognome, «Alice Green-something Weylin»[15]. Quel che Dana non sa, perché il "dettaglio" viene significativamente omesso nella trasmissione della memoria familiare, è il fatto che Rufus fosse bianco[16] e padrone di schiavi.

Il matrimonio interrazziale di Dana e Kevin sembra alludere, come sopra sottolineato da Valerie Smith, a una felice risoluzione della questione razziale e del razzismo statunitensi. Immemore del passato familiare e nazionale, della storia violenta della schiavitù e cieca di fronte al razzismo contemporaneo, Dana si chiede candidamente perché il fatto che Rufus fosse bianco non sia stato mai menzionato nella sua famiglia, non riuscendo inizialmente a darsi altra risposta se non che, probabilmente, nessuno fosse a conoscenza della cosa[17]. Inconsapevole dei violenti legami di sangue che fondano la storia silenziata della sua famiglia e della nazione, Dana è richiamata nel passato per espe-

12 Ivi, p. 46.
13 Butler, *Kindred*, cit., p. 23.
14 *Ibidem*.
15 *Ibidem*.
16 Ivi, p. 24.
17 *Ibidem*.

rire direttamente, sul proprio corpo di donna nera, la realtà del sistema schiavile e per riconoscerne gli effetti nel futuro.

All'inizio degli anni Settanta la versione storiografica dominante e la vulgata pubblicamente diffusa nel discorso e nella memoria pubblici sulla *peculiar institution* sono ancora quelle derivate dal *Plantation myth* o *Plantation legend*. Tra gli storici della prima metà del Ventesimo secolo, Ulrich B. Phillips, autore di *American Negro Slavery* (1918), è stato a lungo l'autorità dominante sulla schiavitù degli afroamericani. Il lavoro di Phillips celebra il *Plantation myth* razzista caratteristico della propaganda sudista, la leggenda della schiavitù come istituzione benevola, civilizzatrice e anti-economica, il relitto di un passato romantico e felice.

Eugene D. Genovese, uno degli storici più importanti della sua generazione, il più importante storico della schiavitù nel Sud prebellico e autore di *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made* (1972), dimostra invece all'inizio degli anni Settanta come la schiavitù sia stata un'istituzione che ha sfruttato e disumanizzato gli schiavi, portando alla luce le forme di resistenza degli schiavi all'interno di una relazione violenta e totalizzante.

Ancora più tardo è il lavoro di scavo storiografico sulla condizione specifica delle donne nere schiave e sullo sfruttamento del corpo nero schiavo sia per il lavoro di produzione sia per il lavoro riproduttivo. Nel 1981 l'intellettuale, attivista antirazzista e femminista Angela Y. Davis lamentava l'assenza di un lavoro storiografico serio sulla donna nera schiava che desse conto dell'oppressione e sfruttamento messo in atto dalla schiavitù sulla base della "razza"[18] e del sesso. Lo studio della storica Nell Irvin Painter su Sojourner Truth, schiava, poi predicatrice itinerante abolizionista ed emancipazionista per i diritti delle donne nere (ex) schiave, intitolato Sojourner Truth: *A Life, a Symbol*, viene pubblicato nel 1997.

[18] Uso il termine razza tra virgolette per dare conto sia del fatto che la razza è una categoria socio-culturale naturalizzata sia per sottolinearne lo status ambivalente, di categoria che rimanda a un oggetto che non esiste (la razza come categoria biologica) e a un fenomeno che invece esiste, il razzismo. All'epoca la razza era in ogni caso categoria giuridica e scientifica.

Oltre ai limiti e ai vuoti dell'archivio storiografico della schiavitù, la necessità di un catastrofico ritorno al passato è dettata anche dalle dinamiche di memorializzazione pubbliche della schiavitù che censurano e silenziano l'esistenza stessa della *peculiar institution*. A metà degli anni Settanta Butler si reca presso il Mount Vernon Memorial, dove si trova la piantagione di schiavi di George Washington, per documentarsi e raccogliere materiale di prima mano per la scrittura di *Kindred*. Come la scrittrice sottolinea in un'intervista del 1991, i processi di memorializzazione connessi alla figura sacra del primo presidente degli Stati Uniti cercano di cancellare le tracce della schiavitù dallo spazio e dalla memoria pubblici: «Anyway, I went down to Washington, D.C. and took a Grayline bus tour of Mount Vernon and that was as close as I could get to a plantation. Back then they had not rebuilt the slave cabins and the tour guide did not refer to slaves but to "servants" and there was all this very carefully orchestrated dancing around the fact that it had been a slave plantation»[19].

Nell'epilogo di *Kindred*, Dana e Kevin si recano a Baltimore, e poi a Easton, dove sorgeva la piantagione dei Weylin, per trovare le tracce del passato violento esperito nei viaggi a ritroso nel tempo. Il paesaggio è fortemente mutato, costellato di «Burger King and Holiday Inn and Texaco and schools with black kids and white kids together»[20]. Nonostante il riferimento alle classi scolastiche integrate, decretate con la sentenza della Corte Suprema Brown v. Board of Education (1954), che stabiliva l'incostituzionalità della Segregazione razziale nelle scuole pubbliche, il presente non pare radicalmente cambiato dal punto di vista sociale e razziale. Alla vista di Dana e Kevin le persone più anziane sollevano lo sguardo, fissano più volte la coppia interrazziale che sfida il divieto della *miscegenation* e allo stesso tempo, con l'immagine di una donna nera e di un uomo bianco, rievoca la realtà censurata dello stupro razziale: «and older people who looked at Kevin and me, then looked again»[21]. La sentenza della Corte

[19] Randall Kenan, *An Interview with Octavia E. Butler*, «Callaloo», 14, 2, Spring, 1991, p. 496.

[20] Butler, *Kindred*, cit., p. 293.

[21] *Ibidem*.

Suprema che stabilisce l'incostituzionalità del divieto delle unioni interrazziali, Loving v. Virginia, viene emanata 13 anni dopo la decisione Brown v. Board of Education, nel 1967, ma soltanto nel 2000 lo stato dell'Alabama abolirà le leggi che vietavano il matrimonio interrazziale.

Il collasso del presente nel passato e la sopravvivenza del secondo nel primo caratterizzano il Maryland attuale e significativamente, in quel paesaggio, del passato schiavile non rimane in piedi più niente che sia visibile. Nel loro viaggio alla ricerca dei segni del passato, Dana e Kevin non trovano nulla: non c'è traccia né della casa né della tomba di Rufus. Complice anche un incendio appiccato per proteggere Dana dalle conseguenze della sua ultima azione nel passato, la narratrice e protagonista sottolinea come tutto sia stato ridotto in polvere e come il paesaggio sia costellato da vuoti e assenze: «But Rufus's house was gone. As nearly as we could tell, its site was now covered by a broad field of corn. The house was dust, like Rufus»[22].

Un motivo ulteriore che rende il terribile e doloroso viaggio di Dana nel passato della schiavitù inevitabile è la necessità di contrastare, con una conoscenza "diretta", l'effetto che le assenze, i vuoti, i silenziamenti, le censure e le distorsioni della schiavitù nella storia e nella memoria della nazione producono non tanto e non solo nella maggioranza bianca della nazione, ma anche nella consapevolezza razziale e nella resistenza culturale e politica afroamericane.

Nel corso dei viaggi che è costretta a compiere nel passato, Dana, orgogliosa della propria nerezza, dimostra una certa conoscenza della schiavitù e sicuramente ciò che la giovane donna afroamericana sa non coincide con la rappresentazione dell'istituzione nel contesto della *Plantation legend*. Tuttavia, della schiavitù Dana possiede conoscenze e informazioni limitate, parziali, che sono state guadagnate con letture sparse e tramite la narrazione che prende piede all'inizio degli anni Settanta nella cultura di massa attraverso la televisione[23].

[22] *Ibidem*.
[23] Butler, *Kindred*, cit., p. 11.

Come ancora sottolineato da Butler nell'intervista del 1991, la creazione del personaggio ambivalente di Dana, così come più in generale il collasso del presente nel passato nel romanzo, derivano dall'urgenza di confrontare gli aspetti silenziati o distorti della schiavitù attraverso una prospettiva afroamericana, all'interno della comunità afroamericana. Il romanzo, dice Butler nell'intervista ricordando la propria esperienza personale e generazionale, sottolineando il proprio coinvolgimento estetico e politico nel concepimento e nella scrittura della *neo-slave narrative*, nasce come reazione alla postura di superiorità e disprezzo mostrati nei confronti dei propri genitori e antenati da parte delle giovani generazioni nere nel corso degli anni Sessanta e Settanta: «*Kindred* was a kind of reaction to some of the things going on in the sixties when people were feeling ashamed of, or more strongly, angry with their parents for not having improved things faster, and I wanted to take a person from today and send that person back to slavery»[24].

Nel prologo del romanzo, ambientato in uno spazio-tempo successivo agli innumerevoli viaggi a ritroso nel tempo, Dana svela che l'ultimo spostamento forzato nel passato è stato anche l'ultimo: «I lost an arm on my last trip home. My left arm.

And I lost about a year of my life and much of the comfort and security I had not valued until it was gone»[25]. *Ex post*, la protagonista e narratrice sottolinea come il movimento temporale e spaziale le abbia causato una tripla perdita: il braccio sinistro, un anno della propria vita, e ciò che fino ad allora aveva dato per scontato, la propria tranquillità e sicurezza.

Come sostenuto da Anna Scacchi, la «menomazione» della protagonista e narratrice dell'opera è «l'evidenza fisica della sua perdita dell'innocenza amnestica con cui guardava al passato, pensando di sapere ciò che invece ignora e giudicando le generazioni precedenti colpevoli di sottomissione: «"I never realized how easily people could be trained to accept slavery"», esclama

[24] Kenan, *An Interview with Octavia E. Butler*, cit., p. 496.
[25] Butler, *Kindred*, cit., p. 1.

Dana dopo aver visto un gruppo di bambini neri, nella piantagione di Weylin, giocare alla vendita degli schiavi[26].

Il comportamento iniziale di Dana verso gli schiavi e le schiave che incontra nel passato sottolinea sia la limitata conoscenza della schiavitù di una giovane intellettuale nera degli anni Settanta, sia, di riflesso, quelli che extraletterariamente erano i pregiudizi tipici dell'avanguardia nera statunitense degli anni Sessanta e Settanta nei confronti degli *house slaves*, gli schiavi domestici. Ciò che Dana pensa di Sarah, la cuoca della famiglia Weylin, rispecchia esattamente quei pregiudizi.

Sarah è inizialmente definita con disprezzo da Dana «female Uncle-Tom» e «Mammy»[27] a causa dell'apparente sottomissione alla schiavitù che fa della donna una figura priva di umanità, forzandola nei tratti delle caricature razziste che il suprematismo bianco ha imposto per riscrivere e cancellare la responsabilità della violenza razzista e sessista della *peculiar institution*.

Quando Sarah finalmente parla, la sua voce rivela le forme di ribellione femminili e materne alla schiavitù che la storia e la memoria non hanno (ancora) potuto o voluto vedere e trasmettere. La sottomissione di Sarah è una maschera, un velo che la donna ha dovuto indossare per proteggere l'unica figlia che le è rimasta, dopo che la padrona, Margaret Weylin, ha venduto tutti gli altri suoi figli per comprare «"new furniture, new china dishes, fancy things you see in the house now"», alla ricerca di un livello di «qualità» che, come Sarah sottolinea, con voce dura e carica di disprezzo, per la "padrona", che definisce «"white-trash Margaret"», non era mai abbastanza[28].

Nel dare voce alle donne nere schiave e nell'immaginare forme di resistenza alla schiavitù che non fossero quelle maschili, ampiamente documentate dalle *slave narrative* scritte da autori neri, schiavi o ex schiavi, improntate alla fuga in solitaria verso Nord o al confronto violento con il padrone o il sorvegliante, *Kindred* riempie con l'immaginazione letteraria le lacune dell'archivio storico e i silenzi della memoria sulla schiavitù. L'inse-

[26] Butler, *Kindred*, cit., p. 108.
[27] Butler, *Kindred*, cit., p. 90.
[28] Ivi, p. 100.

gnamento che proviene dalle donne nere schiave del passato, in un momento in cui le *slave narrative* scritte da donne, come per esempio *Incidents in the Life of A Slave Girl: Written By Herself* (1861), di Harriet A. Jacobs, ancora non sono state riscoperte e ripubblicate, è indispensabile in virtù degli effetti nel futuro e nel presente all'interno della storia, nonché per le profonde implicazioni ideologiche e politiche extraletterarie. Come sottolineato ancora da Scacchi, «*Kindred* non solo mette in luce l'incapacità delle avanguardie politiche degli anni Sessanta e Settanta, come il Black Power, di apprezzare forme di resistenza alternative all'azione diretta, ma soprattutto denuncia la loro paradossale cooptazione, nonostante la lucida analisi di Malcolm X, nel mito americano del nuovo inizio»[29].

I ripetuti viaggi di Dana in *Kindred* mettono in discussione la retorica del (necessario) taglio con le origini, quella cesura tra Vecchio e Nuovo Mondo fondativa della nazione richiamata nel mito del viaggio transatlantico e dello sbarco della Mayflower a Plymouth Rock. In un discorso pronunciato il 29 marzo del 1964, Malcolm X aveva rigettato il mito americano del nuovo inizio, sottolineando con forza come gli afroamericani, a differenza dei Padri Pellegrini, fossero stati "rapiti" dall'Africa e trasportati con la violenza nel Nord America: «Our forefathers weren't the Pilgrims. We didn't land on Plymouth rock, the rock was landed on us»[30]. Nonostante la serrata critica di Malcolm X, il mito del nuovo inizio permea anche la retorica del Black Power Movement e, come ricorda Scacchi, in un'intervista del 1997 Butler fa risalire la «genesi» di *Kindred* al disprezzo, vergogna e rabbia nei confronti delle generazioni afroamericane precedenti provate da un compagno di college vicino al Black Power Movement:

> When I got into college […] the Black Power Movement was really under-way with the young people, and I heard some remarks from a young man who was the same age I was but who had apparently never made

[29] Anna Scacchi, *Madri, figlie e antenate:* Kindred *di Octavia Butler*, in Davide Susanetti, Nuala Distilo (a cura di), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma, Carocci, 2013, p. 319.

[30] Malcolm X, *It shall be the ballot or the bullet*, 29 marzo 1964, <http://www.vlib.us/amdocs/texts/malcolmx0364.html> [ultima consultazione 25/11/2025].

the connection with what his parents did to keep him alive. He was still blaming them for their humility and their acceptance of disgusting behavior on the part of employers and other people. He said, «I'd like to kill all these old people who have been holding us back for so long. But I can't because I'd have to start with my own parents». When he said us he meant black people, and when he said old people he meant older black people. That was actually the germ of the idea for *Kindred*. I've carried that comment with me for thirty years. He felt so strongly ashamed of what the older generation had to do, without really putting it into the context of being necessary for not only their lives but his as well[31].

Anni dopo, in un'intervista del 2004, Butler finalmente inserisce anche sé stessa, bambina, nel contesto delle giovani, giovanissime generazioni nere che avevano provato vergogna e odio verso i propri genitori, nel suo caso la madre, e verso chi li aveva preceduti:

I got to see [my mother] not hearing insults and going in back doors, and even though I was a little kid, I realized it was humiliating. I knew some-thing was wrong, it was unpleasant, it was bad. I remember saying to her a little later, at seven or eight, «I'll never do what you do, what you do is terrible». And she just got this sad look on her face and didn't say anything. I think it was the look and the memory of the indignities she endured. I just remembered that and wanted to convey that people who underwent all this were not cowards, were not people who were just too pathetic to protect themselves, but were heroes because they were using what they had to help their kids get a little further[32].

All'evento catastrofico che causa la rottura dello scorrere lineare del tempo e il collasso del futuro nel passato, lo stupro razziale di Alice da parte di Rufus, *Kindred* contrappone in chiusura ciò che genera la possibilità di Dana di ritornare nel futuro dal passato. Mutilata, Dana si ritrova nella propria casa di Los Angeles, il braccio imprigionato nelle mura domestiche, dopo aver ucciso Rufus. Come sottolineato da Butler, la schiavitù è un'esperienza che causa la perdita di interezza, completezza e integrità, fisiche e psichiche: «I couldn't really let her [Dana]

31 Charles Rowell, *An Interview with Octavia E. Butler*, «Callaloo», Vol. 20, No. 1, 1997, p. 51.

32 Joshunda Saunders, *A Brief Conversation with Octavia E. Butler*, *Medium*, 2004, <https://joshunda.medium.com/an-interview-with-octavia-butler-2004-8933300df98a> [ultima consultazione 25/11/2025].

come all the way back. I couldn't let her return to what she was, I couldn't let her come back whole and that, I think, really symbolizes her not coming back whole. Antebellum slavery didn't leave people quite whole»[33].

L'uccisione di Rufus, l'evento catastrofico che determina il ritorno definitivo di Dana, menomata nel presente, distrugge la relazione di potere tra padrone e schiava, riscrivendo così il passato. Quando Dana si rende conto che Rufus vuole che lei prenda il posto di Alice, che si era suicidata perché l'uomo le aveva fatto credere di aver venduto i figli avuti insieme in seguito allo stupro razziale, quando cioè capisce che Rufus sta per violentarla, decide di ucciderlo.

Il viaggio necessario e traumatico nel passato ha portato Dana a conoscere, e accettare, alcuni dei complessi e violenti legami di sangue che hanno fondato la sua famiglia e la nazione: alcuni, ma non tutti: «I could feel the knife in my hand, still slippery with perspiration. A slave was a slave. Anything could be done to her. And Rufus was Rufus – erratic, alternately generous and vicious. I could accept him as my ancestor, my younger brother, my friend, but not as my master, and not as my lover»[34].

[33] Kenan, *An Interview with Octavia E. Butler*, cit., 1991, p. 30.
[34] Butler, *Kindred*, cit., p. 291.

Simona Pollicino*

«Entrar nel buio» dell'«abîme haineux». Prefigurazioni della fine in Eugenio Montale e Pierre Jean Jouve

Hanno detto hanno scritto
che ci mancò la fede.
Forse ne abbiamo avuto
un surrogato.
La fede è un'altra. Così fu
detto ma
non è detto che il detto sia
sicuro.
Forse sarebbe bastata quella
della Catastrofe,
ma non per te che uscivi per
ritornarvi
dal grembo degli Dèi.

(E. Montale, *Morgana*, 1977)

Et toujours à travers le vent
Et toujours au seuil de l'orage
Et toujours le crime comptant
Le ciel pur est inaltérable

(P. J. Jouve, *Hymne*, 1947)

Un inedito "dialogo" intreccia il destino di due grandi poeti europei del Novecento, Eugenio Montale e Pierre Jean Jouve, attorno al topos della catastrofe e attraverso il filtro della traduzione. A unirli è un rapporto distante e riservato, fondato su una reciproca consapevolezza e sporadici incontri pubblici,

* Università «Roma Tre».

rapidamente incrinato da una accesa controversia in merito alla traduzione di alcune poesie di Montale ad opera di Jouve[1].

Dopo aver rinnegato la sua produzione giovanile, influenzata dal simbolismo e dall'unanimismo, Jouve intraprende un percorso di rinnovamento poetico, mediato dalla moglie psichiatra Blanche Reverchon, che si sviluppa attraverso l'incontro con il cristianesimo e la psicanalisi. Caratterizzata dall'alternarsi di misticismo ed erotismo, «l'impulsion de l'éros et l'impulsion de la mort», questa nuova poetica, già annunciata nei versi di *Les noces* (1928), raggiunge il suo apice nella visione catastrofica della raccolta *Kyrie* (1938) e trova una prima formulazione concettuale nel saggio «Incoscient, spiritualité et catastrophe»[2]. Il dualismo tra caduta e salvezza, incarnato da «un tel monstre de Désir alternant avec un bourreau si implacable», si conferma un tema centrale nella produzione narrativa di Jouve, mentre le opere poetiche successive sembrano abbandonare il pessimismo più marcato per aprirsi a una ricerca di equilibrio interiore. Attraversando l'intera sua opera, conservano intatta la loro forza «les mots et les phrases, parfois pris au gel d'une énigmatique transparence, parfois libérés, violents et rudes, font naître un chant traversé de misère et de jubilation, de soleils et de nuits, tel qu'il devient porteur d'une superbe leçon de liberté»[3].

La percezione della catastrofe nazionale si rivela per Jouve una potente fonte di ispirazione poetica. Attraverso la rappresentazione della Francia in guerra, la sua opera assume un si-

[1] Cfr. Wanda Rupolo, *«L'affaire Montale». Entretien avec André Orsini* e *Sur «L'Affaire Montale» ou genèse et avatars de l'adaptation de poèmes d'Eugenio Montale par Pierre Jean Jouve*, in *Pierre Jean Jouve et l'Italie. Une rencontre passionnée*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 27-38 e pp. 91-120. In una lettera di Montale all'Istituto italiano di cultura di Parigi a proposito delle traduzioni di Jouve non incluse nell'edizione Gallimard a cura di Patrice Dyerval Angelini, si legge: «È da escludersi in modo assoluto che sia io che P. Angelini non tenessimo in alta considerazione i testi di Jouve. Personalmente ringrazio il poeta per l'alto onore che mi ha fatto dando una veste nuova e assai originale a quelle mie poesie». Ivi, pp. 119-120.

[2] Pierre Jean Jouve, *Incoscient, spiritualité et catastrophe*, avant-propos à *Sueur de sang*, *Œuvre*, édition établie par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, t. I, 1987, pp. 195-200. Tutti i riferimenti alle opere di Jouve, ove non altrimenti specificato, provengono da questa edizione.

[3] Wanda Rupolo, *L'Italie de Pierre Jean Jouve. Entretien avec Christiane Blot-Labarrère*, in *Pierre Jean Jouve et l'Italie. Une rencontre passionnée*, cit., p. 74.

gnificato escatologico, offendo un contributo importante alla riflessione sul destino umano:

> Que la Poésie s'avance donc "dans l'absurde" comme ils disent!
> Tout cet édifice assez merveilleux est d'ailleurs traversé par un autre mouvement de l'inconscient, que nous apprenons à lire comme tel, qui se nomme la catastrophe. Comme si nous étions, relativement à l'âme humaine, dans un de ces bouleversements primaires qui doivent toucher l'aspect de toutes choses, détruire le bien avec le mal, effacer l'homme dans le même temps où elle l'instruit. La catastrophe la pire des civilisations est à cette heure possible parce qu'elle tient dans l'homme, mystérieuse agissante, rationalisée, enfin d'autant plus menaçante que l'homme sait qu'elle répond à une pulsion de la mort déposée en lui. […] La société se ressouvient de ce qu'elle était au temps de saint Jean ou à l'an mille: elle attend, elle espère la fin[4].

La sensibilità di Jouve, maturata nel contesto drammatico dei due conflitti mondiali, segna profondamente la sua visione della storia e dell'esistenza. La dimensione tragica che attraversa la sua poesia si alimenta della potenza evocativa delle immagini bibliche, radicate nella sua formazione religiosa. Il legame con la tradizione cattolica, cui Jouve rimane fedele, si declina in una spiritualità di matrice giansenista, che pone al centro il tema ricorrente del potere di Satana e della decadenza dell'uomo. In questa prospettiva, l'attesa dell'aldilà trova legittimazione nell'immagine della resurrezione, che diviene emblema di un ritorno ai valori fondamentali di giustizia, purezza e forza. Di fronte all'angoscia della morte, acuita dalla tragedia collettiva della guerra, Jouve trasfigura il dolore in parola poetica, intrecciando il tempo storico con l'esperienza individuale. Le sue poesie, seppur radicate nella realtà tangibile, si aprono a dimensioni più ampie e ambivalenti, sospese tra il quotidiano e l'universale, il corpo e lo spirito. Ne scaturisce una scrittura complessa, permeata da una religiosità inquieta, da un sensualismo profondo e da una riflessione intellettuale intrisa di contraddizioni[5]. Nella

[4] Jouve, *Incoscient, spiritualité et catastrophe*, cit., p. 199.

[5] Con fine acume critico, Jean Starobinski mette in luce questo aspetto nella sua prefazione all'edizione per Mercure de France: «La poésie s'obstine dans le déni de la mort, tout en prenant appui sur celle-ci. […] Comment mieux dire que la poésie, quand bien même elle souhaite engendrer une vie seconde, a besoin de s'allier à la puissance adverse pour atteindre la beauté? L'œuvre poétique (c'est la

visione jouviana, la luce non rappresenta il bene assoluto, ma assume significato solo in rapporto all'oscurità, suo opposto e emblema del male. Il poeta non cerca la luce nelle tenebre, bensì un'ombra nella luce stessa, suggerendo che la poesia debba nascere da una non-luce capace di rivelare la verità nella sua forma più paradossale e perturbante:

> Le poète représente, dans la catastrophe et contre elle, ce qui est plus permanent et sacré que toute action politique. Seul le dépasse, en perfection de gravité, l'homme qui met sa vie dans la balance, et se bat. […] Le véritable poète. Celui des "choses essentielles", qui met en jeu les forces de l'âme et en fait un acte éternel, s'est toujours trouvé en face de l'événement par le même acte où il se trouvait en face de son temps. […] il y a une correspondance profonde, dans le caractère de l'événement, entre certaines formes de l'épreuve, et la finalité d'inspiration d'un poète particulier. Alors le poète doit dire, il doit parler; il le doit, car il est seul à pouvoir le faire en une matière durable, peut-être éternelle […] il est seul chargé de ranimer les graves instincts d'amour, contre les séduisants instincts de mort[6].

Fin du monde

Le poète a toujours
Au cœur d'immenses murs
Couverts de signes
Quand les villes partout
Voient crouler leur amour
Sans toi dispensateur

De déserts. Il verra
S'effacer tous les signes
Tu ne veux à ces murs

conviction de Jouve) naît de s'être retrempée dans l'excès et dans l'indétermination du désir archaïque, d'avoir subi ensuite la privation, l'intervention du non, lesquels, lui conférant sa forme, inscrivent en elle la loi de la mort et la font remonter "jusqu'au sein bleu froid de la lumière"». Jean Starobinski, «Le feu de la chair et la blancheur du ciel». Cfr. Jouve, *Œuvre*, cit., p. XLV.

6 Pierre Jean Jouve, *Poésie et catastrophe*, avant-propos à Pierre Emmanuel, *La colombe*, Fribourg, Éditions de la librairie de l'Université de Fribourg, 1943, p. 16. La funzione del poeta è mirabilmente racchiusa in questi versi: «Ah! Le poète écrit pour le vide des cieux / Pur bleu que l'hiver ne parvient plus à voir! il écrit / dans la conjuration des silences de neige / Des étouffements de fêtes fallacieuses! Et dans le / manqué, et dans la matité, chacune de ses lignes est comme s'il n'était pas (et son fin personnage, habillé aux lumières, / est comme s'il n'était pas), / Et seul dans la conjuration secrète et admirable, / regardez-le plaider pour ses amours bizarres / Quand nul n'osa pour lui le courage d'amour: […]». Cfr. *Langue*, p. 882.

Que la légère odeur
Du vide et la douleur
Qui sépare à jamais
Être néant et signe[7].

Sebbene l'ispirazione biblica percorra l'intera produzione poetica, è nella raccolta *Kyrie* che essa trova la sua espressione più intensa: per rappresentare le forze demoniache, il poeta si richiama in modo esplicito all'Apocalisse di San Giovanni, rielaborandone immagini e formule. L'intreccio tra testo sacro e testo poetico emerge con particolare forza nella sezione *Les Quatre cavaliers*, dove Jouve insiste sulla persistenza del male nelle nazioni attraverso le immagini della «bête en anté-Christ»[8] e del «visage défiguré de la terre»[9]. I rari riferimenti alla contemporaneità, disseminati sotto forma di allusioni nella trama apocalittica, si inseriscono come elementi dissonanti, introducendo tratti anacronistici che alterano la coerenza del mito[10]. L'attesa escatologica che grava sulla coscienza umana, cifra distintiva della modernità, si riflette nella catastrofe in atto, assumendo un valore paradigmatico del nostro tempo:

Catastrophe

Que deux yeux étonnants plongent dans l'étendue
Que les demeures de larmes soient fraîches
Que le tonnerre s'avance en riant chantant
C'est l'heure où l'homme est nu où les puissances meurent
Entendez-vous ce travail obscur de la terre
Ces fortes mains de femme avec des ongles blancs
Les voyez-vous qui déchirent la peau du ciel?[11]

***

[7] Jouve, *Hymne*, p. 639.
[8] Jouve, *Kyrie*, p. 401.
[9] Ivi, p. 404.
[10] Cfr. Hedia Abdelkefi, *Le mal d'apocalypse dans la poésie de Pierre Jean Jouve*, in Gérard Peylet (éd.), *La fin des temps II*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, pp. 363-377.
[11] Jouve, *Matière céleste*, p. 334. Emblematica è anche la prima strofa della poesia: «Dans un tourbillon projeté de haine de scandale et de mort / Dans une renaissance de monstres cruels / Dans un étonnement de chairs décolorées / Dans un ruisseau de faux sang partagé par les roitelets / Sous une goutte de désintégration du ciel». Cfr. *Génie*, p. 1155.

Âme fille du ciel –
Que serait-il ce peuple sans canons
Que serait-il l'esprit du Christ sans toute haine
Que serait un homme pur sans luxure
Le soleil sans pluie et la fortune sans misère
Que seraient ceux qui n'ont pas baisé les orages
Les tortures des nations
Prostitué leur cœur avec courage?
Nous derniers nous passons de la faute à l'émeraude
Et nous franchissons la cassure
Des liens aux non-liens de l'angoisse à l'azur
Toute grâce est cassure
Le péché noir creuse toujours l'abîme
Et notre grâce nuitamment suspend l'abîme.

***

Nous avons étonné par nos grandes souffrances
L'inclinaison des astres indifférents
Nous avons regardé le sang de la blessure
D'un œil externe et dur, nous avons clandestins
Baisé par la porte fausse de derrière,
Nous sommes devenus ces systèmes de fer
Qui errent sans lointain cavaliers à chenilles
Du dernier jugement, un vaste ennui funèbre
Nous porte à vos sabots de consommation
Cheval roux Cheval noir Cheval jaune Cheval blanc[12].

Nelle poesie di *Kyrie*, il legame tra amore e morte si dilata fino a investire l'intero scenario europeo segnato da una minaccia sempre più incombente. Jouve ricorre al linguaggio visionario dell'Apocalisse, che diventa uno strumento privilegiato per rappresentare la crisi della civiltà. La sua lettura drammatica della storia, dominata dal peso opprimente della materia, culmina nella denuncia dei regimi totalitari, visti come incarnazioni estreme del male, tanto nella dimensione storica quanto in quella metafisica. Il poeta interpreta il presente attraverso una lente escatologica, dove la catastrofe non è soltanto evento politico, ma rivelazione di una verità profonda sul destino umano. Nel rivolgersi al cavallo bianco, così il poeta condensa tutto il peso del dramma:

[12] Jouve, *Kyrie*, p. 402.

[…]
L'éternel a ton nom, ton sang brasse la gloire,
Tes jarrets sont remplis d'espérance: écrasant
L'ennemi de ton Dieu: les vastes villes noires
Aux avenues de haine et fornication
Tu piétines les innocents avec les coupables
De tes sabots nourris de bombes, la victoire
Est l'écume toujours chantante de tes seins blancs[13].

La *Vierge de Paris* è ispirata alla Resistenza e riflette la ferma opposizione di Jouve al nazismo e al regime di Vichy. In questa raccolta, le immagini della città di Parigi diventano il teatro di una rivelazione apocalittica, in cui si intrecciano visioni di distruzione e di possibile redenzione:

La messagère d'un amour futur
S'est avancée: elle ouvre un gouffre noir
De la très noire porte et elle entend
Venir et revenir les oiseaux destructeurs

L'ennemi est partout dans l'espace et le cœur
Quel âpre ennemi celui du voyageur,
Cette nuit, errant dont les pieds désespèrent
Du sol de la lumière et de la terre!

C'est dans l'effort de plus intime nuit
Que je concentre un pas limpide et m'affranchis
Dans l'horreur et vers les animaux très clairs[14].

***

Comme la guerre atroce enflamme en profondeur
L'immense matériel des villes et des chairs
En ce temps sur le sein douloureux de la mère
Je combattrai travail aveugle avec la mort

Car une seule guerre est guerre. Et j'atteindrai
Pour la gloire du noir demain, le sang secret,
Je blesserai la vanité et sa blessure
Je passerai les ponts en ruine de l'aurore,

Humilité; car éternel et sans mémoire
L'orgueil est demeuré atroce dans mon cœur[15].

[13] Ivi, p. 406.
[14] Jouve, *La Vierge de Paris*, pp. 505-506.
[15] Ivi, p. 560.

Questa visione va oltre la rappresentazione dello spazio, integrando una dimensione temporale ispirata ai miti escatologici che prefigura la «fin proche»[16] simbolicamente suggerita dall'immagine del gorgo. Il presente, descritto come «ce monde pervers des souillures», si sovrappone al passato, creando una temporalità distorta, in cui la crisi attuale risveglia memorie arcaiche e proietta un futuro segnato da un'imminente catastrofe:

Tout est dans le faire et le croire
Fin du monde et fin de mémoire
Vivre encore à ces derniers temps
Quelques siècles sont ces instants![17]

Incarnando il peccato originale, la figura femminile diventa emblema della catastrofe, che il poeta estende alla patria, raffigurata come un'entità ferita, sconvolta dal male e dalla corruzione:

Hélène

Que tu es belle maintenant que tu n'es plus
La poussière de la mort t'a déshabillée même de l'âme
Que tu es convoitée depuis que nous avons disparu
Les ondes les ondes remplissent le cœur du désert
La plus pâle des femmes
Il fait beau sur les crêtes d'eau de cette terre
Du paysage mort de faim
Qui borde la ville d'hier les malentendus
Il fait beau sur les cirques verts inattendus
Transformés en églises
Il fait beau sur le plateau désastreux nu et retourné
Parce que tu es si morte
Répandant des soleils par les traces de tes yeux
Et les ombres des grands arbres enracinés
Dans ta terrible Chevelure celle qui me faisait délirer[18].

***

Hélène, les yeux clos dans la ville de guerre
Au soir, d'une rue ranime la splendeur
Vers l'arbre fort du quai sous les frontons gris fer,

16 Jouve, *Kyrie*, p. 412; *Hymne*, p. 654; *Génie*, p. 1148.
17 Jouve, *Génie*, p. 1150.
18 Jouve, *Matière céleste*, p. 282.

Toi merveille des morts! et sors des catacombes
Pour sauver encore une fois la patrie
Pleine de larmes; car tu aimais et défendais
La ville aussi baignée de douceur que de gloire,
Mais préférant encor son entraille de terre[19].

Lo sguardo del poeta non si limita a una osservazione distaccata; la consapevolezza della fine si traduce in una visione della storia attraversata da un bagliore di speranza che affiora tenuamente «sur le fond du néant»:

L'espérance

Léger aérostat, ô divine Espérance…
Charles Meryon

I

Une masse de cœur, une armée de l'amour
Dans la fosse et la capitale de douleur!
L'Espérance n'a pas son œil de regard clair
D'un ciel de fleuve qu'elle pressent: mais l'histoire

De ses yeux c'est le vide immuable et contraire
C'est le vent c'est l'absence et que jamais son heure
Ne soit venue avec la poudre et le volcan
De révolution, le feu la flamme d'or!

Oh les pierres brûlées! Oh la mort, oh le nu
À tous les bras impossibles et les hanches formées
Oh, le non! Le martyre et l'envie et l'enjeu
Le pouvoir inconnu!

Elle n'a pas vécu, elle est plus tout entière
Tendue à l'amoureux sacrifice, ô besoin
Elle aime! Elle est en chair d'une substance amère
Elle aime et elle attend sans reconnaître rien[20].

Jouve ricorre alla metafora della catastrofe per esprimere il desiderio di incarnare l'ideale cristiano nella concretezza della storia. L'impeto nazionalista si fonde con una profonda tensione spirituale, e il poeta si pone insieme come "cantore" e coscienza vigile della patria:

[19] Jouve, *La Vierge de Paris*, p. 459.
[20] Jouve, *Hymne*, pp. 620-621.

Car pour être chargé de la puissance d'amour antagoniste à la mort, le poète doit transporter cette puissance dans tous les endroits où elle est attaquée et recevoir avec elle les coups. Quand tout est démolition et négation, l'affirmation traversera une vraie mort, sinon corporelle, du moins mentale: la mort à toute certitude, à la certitude seule nécessaire. Le poète dont je parle, admettant la fin de tout repos, et la sainteté d'un certain échec, engagera un pari avec l'inconnu sous toutes ses formes [...][21].

La poetica di Jouve accoglie la dimensione tragica dell'esistenza, cercando di riscattarla dall'angoscia attraverso il potere trasfigurante della poesia. Anche laddove si impone la vittoria del dolore, l'esperienza della catastrofe si tramuta in occasione di una rinnovata coscienza del destino umano, conferendo un senso alle sofferenze attraversate. In questa prospettiva, la poesia si rivela come un gesto di resistenza e di fede nei valori eterni.

In virtù dei legami intessuti con gli autori del suo tempo, Jouve può essere legittimamente considerato un "poeta europeo", la cui produzione si presta a una lettura in chiave comparatistica. Pur essendo conosciuto principalmente come poeta e romanziere, si è dedicato alla traduzione di autori quali Shakespeare, Ungaretti, Tagore, Kipling, San Francesco d'Assisi, Hölderlin, Santa Teresa d'Avila, Góngora e Montale. Le sue versioni, sempre in stretto dialogo con l'opera, testimoniano una straordinaria capacità di coniugare la forza evocativa dell'immagine con la musicalità del verso, avvicinandosi così a esprimere l'ineffabile. In questo modo, egli rinnova la parola poetica, offrendo la propria voce – un *chant désespéré* – a una scrittura che si spinge oltre i limiti del visibile e aprendosi a una dimensione visionaria e trascendente.

Nel 1961 Jouve traduce alcune poesie de *La Bufera e altro* per la rivista «Lettres», con la collaborazione dell'amico italianista André Orsini. Come ricorda Mario Luzi in un'intervista, la scoperta di Montale da parte sua avviene relativamente tardi, poiché fino ad allora si era interessato in particolare all'opera di Ungaretti[22]. Tra i testi tradotti figura anche la poesia eponima «La bufera», che Jouve scopre, su iniziativa di Gianfranco

[21] Jouve, *Apologie du poète*, p. 1204.

[22] Cfr. *Pierre Jean Jouve à Florence. Entretien avec Mario Luzi*, in Rupolo, *op.* cit., p. 23.

Contini, in una prima edizione clandestina stampata a Lugano del 1943. Le sue traduzioni di questa poesia come di «Verso Finisterre», «Incantesimo» e «Nel parco» saranno pubblicate insieme a «Corrispondenze» e «Barche sulla Marna», tratte da *Le occasioni*, nell'edizione milanese di Vanni Scheiwiller, curata da Orsini e Vigevani in occasione del settantesimo compleanno del poeta e impreziosita dalle incisioni del pittore Schneider. In questa edizione bilingue, il testo della poesia «Incantesimo» presenterà un vistoso errore che lo stesso Jouve non esiterà a definire un «désastre typographique»[23].

Per quanto distante da Montale per stile e inclinazioni estetiche, Jouve mostra un vivo interesse per la sua poesia, come pure per la complessità della visione apocalittica che attraversa l'intera opera e ne costituisce uno dei nuclei tematici fondamentali. Senza mai scivolare in un pessimismo sistematico, Montale conserva uno sguardo lucido e disincantato sull'uomo e sulla Storia, offrendo una visione profondamente segnata dall'esperienza traumatica delle due guerre. Anche quando il dubbio non si tramuta in disperazione definitiva, permane una consapevolezza amara della fragilità umana e del senso tragico dell'esistenza. La prima parte della produzione montaliana, da *Ossi di seppia* a *La bufera*[24], è caratterizzata da una costante tensione verso un "miracolo" che possa squarciare il velo dell'apparenza, aprendo alla possibilità di un'esperienza rivelatrice al di là del visibile. Quel "punto morto del mondo" – nodo di crisi, frattura nello spazio-tempo – è il luogo in cui l'evento salvifico potrebbe manifestarsi. All'interno di questo orizzonte, assumendo la funzione di mediatrice tra visibile e invisibile, la donna diventa il fulcro del discorso poetico montaliano. È la sola in grado di oltrepassare la soglia e di farvi ritorno: le sue epifanie dischiudono verità nascoste, ma al tempo stesso preannunciano rovina e distruzione. La donna assume così un ruolo ambivalente, in cui convivono la speranza e la fine, divenendo al contempo annuncio di catastrofe e segno di rinascita. Su questo sfondo si

[23] Cfr. *Eugenio Montale traduit par Pierre Jean Jouve*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966 e Wanda Rupolo, *Sur «L'Affaire Montale…»*, cit., p. 110.

[24] Cfr. Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

staglia l'immaginario apocalittico di Montale, teso e sublime, dove guerre, tirannie, disastri collettivi e dolori privati si compongono in un tempo frammentato, allusivo e sfuggente. È in questa visione, osserva Contini, che si manifesta una speranza sottile, mai del tutto negata, ma sempre messa alla prova dalla precarietà dell'esistenza[25].

Quanto al titolo della raccolta, è lo stesso Montale a darne una spiegazione:

> Il titolo Finisterre è usato nel senso più largo e ambiguo (la guerra reale e cosmica). La Bufera è la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti. I suoni di cristallo: la grandine. Il luogo è imprecisabile, ma lontano da me. Marmo manna e distruzione sono le componenti di un carattere: se tu le spieghi, ammazzi la poesia. Più che l'amore NON è riduttivo. Lo schianto etc.: immagini di guerra. 'Come quando': separazione come per es. nelle Nuove stanze. Sgombra la fronte: ricordo realistico. Il buio è tante cose; distanza separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva. Il tu è per Clizia[26].

Nella cupa atmosfera di imminente guerra e di strazio, parafrasando ancora Contini, si manifesta fin da subito la devastazione, folle e apocalittica, destinata ad abbattersi sul mondo. In questo scenario tragico emerge la necessità di una trasfigurazione di Clizia in figura angelica, una metamorfosi che richiede il sacrificio della donna stessa e il distacco definitivo dal poeta:

«Les princes n'ont point d'yeux
pour voir ces grand's merveilles,
Leurs mains ne servent plus qu'à nous
persécuter…»
Agrippa d'Aubigné, *À Dieu*

La bufera che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine,

La bourrasque qui fait ruissellement aux feuilles
Dures du magnolier les longs coups du tonnerre
Printanier et la grêle,

[25] «Caro Trabucco, oggi o domani ti mando a parte il fascicoletto di 15 poesie, col titolo di Finisterre. Ma non tutte le liriche sono di argomento apocalittico e così dovrai dirmi subito (dopo aver letto) se il libruccio può reggere un simile titolo. […] A Finisterre comincia l'Oceano, comincia il mare-dei-morti, di lì si dice addio alla proprietaria dei primi e alla proprietaria degli ultimi versi». Cfr. Dante Isella (a cura di), *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Milano, Adelphi, 1997, p. 84.

[26] Lorenzo Greco (a cura di), *Montale commenta Montale*, 2ª ed., Parma, Pratiche, 1990, p. 130.

(i suoni di cristallo nel tuo nido
notturno ti sorprendono, dell'oro
che s'è spento sui mogani, sul taglio
dei libri rilegati, brucia ancora
una grana di zucchero nel guscio
delle tue palpebre)

il lampo che candisce
alberi e muri e li sorprende in quella
eternità d'istante – marmo manna
e distruzione – ch'entro te scolpita
porti per tua condanna e che ti lega
più che l'amore a me, strana sorella, –
e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpicciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa…
Come quando
ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,
mi salutasti – per entrar nel buio.

(Les sons cristallins dans ton lit nocturne
Te surprennent, d'un or
Qui s'éteignit aux acajous, aux tranches des
[reliures,]
Il brûle un grain de sucre encor
Aux coquilles de tes paupières)

Et l'éclair qui blancheur
Confit arbres et murs et les surprend en leur
Éternité d'instant – et le marbre et la manne –
Et la destruction – ce que gravé en toi
Tu portes pour ta peine et qui te tient liée
Plus que l'amour à moi, ô mon étrange sœur, –
Et puis le rude éclatement! Et puis les sistres!
Le tremblement
Des tambourins sur une fosse accapareuse,
Piétinement du fandango, et par-dessus
Quelque mouvement qui tâtonne…
Comme
Quand tu te retournas et des mains, dégageas
Ton front de la nuée de tes cheveux,
Et tu me saluas – pour entrer dans le noir.

Il trauma della separazione si condensa nel gesto struggente del commiato: un momento emblematico destinato a costituire l'archetipo di tutte le "tempeste" successive. In questa visione, la guerra si manifesta come l'irruzione di un male cosmico che pervade ogni aspetto della realtà; al suo interno si consuma la frattura definitiva tra il poeta e Clizia, figura che qui non promette una salvezza terrena, ma si rivela come epifania di una redenzione ultraterrena, intuibile, e tuttavia mai pienamente raggiungibile. La resistenza alla distruzione si esprime nella tensione tra spazi chiusi e aperti: gli ambienti esterni, investiti da suoni minacciosi e flagellati della «grandine», sono attraversati da rumori inquietanti che contrastano con lo spazio interno legato a Clizia, custode silenziosa di un patrimonio spirituale e culturale evocato dai «mogani» e dai «libri rilegati». La bufera, nucleo simbolico del componimento, si impone dal principio come evento uditivo: il verbo «sgronda», la cui densità espressiva risiede nel rafforzamento della sibilante /s/ (*scroscia, rovescia, svuota*), suggerisce l'idea di uno scroscio violento e improvviso, il riversarsi furioso di acque rimaste a lungo trattenute. A turbare la quiete del «nido / notturno», intervengono immagini fortemente dissonanti: la «grandine», uno «schianto rude», il «fre-

mere / dei tamburelli», «lo scalpicciare del fandango». Ereditati dal repertorio di matrice pascoliana e dannunziana, i «sistri» e i «tamburelli», assumono una funzione rituale e fonosimbolica, configurandosi come correlativi della guerra, di cui richiamano tanto il carattere cerimoniale quanto la portata distruttiva. In questo solco si inserisce più avanti il «fandango», danza andalusa dal ritmo sincopato, che si aggiunge alla serie di danze dal «timbro funesto» evocate altrove da Montale, contribuendo a rafforzare l'atmosfera rituale e tragica del testo. Si delinea un universo sonoro dominato dal caos, in cui la furia distruttiva della bufera sconvolge ogni equilibrio e infrange i confini della realtà. Al centro di questo disordine, anche la «magnolia», simbolo dell'umanità, viene colpita dalla grandine, mentre sulla terra si spalancano abissi infernali come la «fossa fuia», inghiottendo gli uomini ridotti a «qualche gesto che annaspa». L'intero scenario assume i tratti di un'apocalisse collettiva, in cui la speranza si fa fragile e rarefatta, lasciando emergere nel dolore soltanto il barlume di una dimensione altra. Un lampo improvviso, nella terza strofa, interrompe la continuità della scena, rischiarando alberi e muri e generando un momento di sospensione, come un frammento d'eternità racchiuso nell'istante. Il fenomeno naturale assume una duplice funzione: da un lato concreta, poiché imprime l'immagine nella percezione del soggetto, dall'altra simbolica, poiché rimanda alla figura di Clizia attraverso la triade «marmo, manna e distruzione». Il lampo diventa così un fulcro simbolico che unifica i diversi piani di senso: la realtà fisica della tempesta, la manifestazione della figura angelica, la memoria individuale, l'imminenza del conflitto bellico e la funzione salvifica della poesia. Il componimento si chiude con l'addio di Clizia («ti rivolgesti e con la mano […] mi salutasti») e la sua scomparsa nell'oscurità («entrar nel buio»). Il verso finale, sospeso e spezzato, sembra alludere a una frattura interna dello stesso soggetto poetico, che ne risulta frammentato, incompiuto e consegnato alla propria solitudine. I diversi livelli di significato si rispecchiano in una struttura sintattica densa e articolata, che si sviluppa attraverso periodi estesi, spesso oltre la misura del singolo verso. Il componimento è costruito prevalentemente in endecasillabi, con la sola eccezione di due

settenari e un quinario[27]. Alcune rime (*tuoni / suoni, manna / condanna, quella / sorella, tamburelli / capelli*) si inseriscono in una trama sonora complessa, arricchita da quasi-rime come *oro / ancora, fuia / buio*, e da un fitto gioco di assonanze e consonanze, in cui spicca l'insistenza sulle liquide /r/ e /l/. Non tutte le rime sono perfette, e ciò rispecchia un tratto distintivo della poetica montaliana, che spesso privilegia soluzioni foniche alternative. All'interno di una struttura metrica chiusa dove la rima è attesa, essa viene di frequente elusa o disattesa, contribuendo a creare una tensione formale e la percezione di una irregolarità controllata[28]. L'uso insistito dell'*enjambement* determina uno spostamento delle cesure, accentuando la tensione ritmica e posticipando la conclusione della frase: ne scaturisce un effetto di sospensione che amplifica il pathos e accresce la drammaticità del testo. Uno degli aspetti più caratterizzanti della poesia è l'uso marcato della designazione ellittica: il componimento si sviluppa come una lunga sequenza di elementi e di immagini disposti lungo un asse temporale esplicitamente scandito dall'avverbio «e poi». Questa modalità di organizzazione semantica, incentrata su un evento traumatico, la bufera, conferisce al testo la struttura di un flusso discorsivo aperto, in cui la successione degli elementi, mai definitivamente conclusa, è proiettata continuamente in avanti. Frequenti sono le costruzioni ellittiche sintatticamente incomplete, come «La bufera che sgronda […]» o «il lampo che candisce […]», spesso terminate da punti di sospensione e altre modalità di interruzione del discorso. Attraverso questi segni grafici, si manifesta l'insufficienza del linguaggio nel trasmettere pienamente l'esperienza vissuta, mantenendo l'enunciato in una condizione di sospensione e di attesa[29]. In

[27] Sul verso montaliano si vedano, tra gli altri, Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975 e Sergio Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella* Bufera, in *Quaderno montaliano*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Liviana, 1989, pp. 7-24.

[28] Arnaldo Soldani, *Rime e richiami fonici nella* Bufera, in *Quaderno montaliano*, cit., pp. 31-32.

[29] Questa dinamica si carica anche di un significato psicologico, come mostra il verso della poesia «Sogno del prigioniero»: *L'attesa è lunga / il mio sogno di te non è finito*, dove la sintassi aperta riflette una temporalità orientata al futuro, quello stesso futuro che costituisce l'orizzonte semantico verso cui tende l'intero impianto

questa prospettiva, la «temperie da apocalisse»[30] richiamata da Giovanni Getto si materializza attraverso immagini e simboli che irrompono nella sfera individuale come in quella collettiva dell'esperienza. Questi elementi esercitano un effetto destabilizzante, preannunciando la catastrofe e il giudizio, ma contemporaneamente aprendo, seppur nell'oscurità, un possibile varco verso la speranza. La struttura paratattica alimenta un flusso di eventi che si susseguono con ritmo incalzante, in un movimento incessante orientato al futuro. Questa tensione si sviluppa idealmente nel vuoto, nel silenzio e nel «buio» dell'immagine finale, in una sospensione che riflette lo stato di disorientamento del poeta. È un momento di attesa angosciante, in cui la catastrofe bellica e la trasfigurazione di Clizia si avvertono come presenze imminenti ma ancora incerte, sospese nell'interstizio tra il presagio e la realtà.

La traduzione di Jouve si distingue per l'attenzione riservata alla componente sonora del testo; tuttavia, alcune scelte risultano discutibili e presentano quelle che Catia Cantini individua come «distorsioni tonali»[31]. La scelta del titolo «La bourrasque»[32], che richiama l'immagine di una tempesta marina, rende la versione di Jouve meno aderente all'originale sul piano semantico. La soluzione individuata nel sostantivo «ruissellement» per tradurre «sgronda» risulta eccessivamente in contrasto con la sobria essenzialità della lingua di Montale. Se, da un lato, la

sintattico del testo.

[30] «[…] le figure su cui si costruisce la poesia di Montale, lungi dal determinare una reazione idillica, si dispongono in una temperie da apocalisse. E in un certo senso, diciamo in un senso moderno (di una religiosità assurda, spoglia di virtù teologali; e di una sintassi concentrata e sorvegliatissima) Montale è un poeta apocalittico, proprio per il carattere visivo e allusivamente simbolico della sua lirica, per il senso arcano di rivelazione, per il tono intento del suo dire, per quel trascolorare di cielo e di abisso che accompagna le sue immagini poetiche». Giovanni Getto, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 103. Sulla presenza di immagini apocalittiche nell'opera di Montale, si veda anche Margherita Orsino, *Figure dell'apocalissi nella poesia di Eugenio Montale. Verso una metafisica dell'inesistenza?*, «Revista de Italianística», 23, 2012, pp. 51-71.

[31] Catia Cantini, *Il sublime arlecchino. La poesia italiana del Novecento nelle traduzioni francesi*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 153-202.

[32] Da notare, invece, la scelta di Patrice Angelini di tradurre il titolo con «La tourmente».

ricerca rivela una notevole sensibilità stilistica volta a esaltare la musicalità del verso, dall'altro rischia di appesantirne il ritmo e di compromettere l'equilibrio complessivo del testo. Colpisce la sostituzione del «nido notturno», ricco di suggestioni poetiche e di rimandi pascoliani, con il più neutro «lit nocturne», che ne smorza in modo significativo la carica simbolica. L'aggettivo «marzolini», che nella prima strofa accompagna un'immagine atmosferica e che Jouve traduce con «printaniers», assume una valenza allegorica, alludendo alla minaccia nazifascista e stabilendo un richiamo implicito a «La primavera hitleriana» evocata da un'altra lirica di Montale. A livello fonico, Jouve mantiene rime come *or/encor* e introduce nuove coppie come *blancheur/leur* – scelta che può giustificare anche l'uso di una forma nominale in luogo del verbo *blanchit*. Tuttavia, il suo intervento va oltre il rispetto delle rime e mira a ricreare l'atmosfera sonora dell'originale, ricostruendo un tessuto fonico capace di restituire la densità musicale e simbolica. L'espressione «il lampo che candisce» è intimamente legata alla figura di Clizia: il «lampo» rimanda all'elemento igneo, mentre «candisce» evoca il biancore e la lucentezza del ghiaccio. È significativa, in tal senso, la scelta del traduttore francese di condensare l'immagine nel sostantivo «blancheur» e di accompagnarlo al verbo «confit», che allude nel contempo al cristallo di zucchero come pure al concetto di immobilità cristallina, accentuando così l'effetto visivo della scena. La triade «marmo, manna, distruzione» concentra una potente carica simbolica: il marmo suggerisce freddezza, durezza e incorruttibilità morale; la manna rimanda alla dolcezza spirituale e a una vitalità sacra; la distruzione racchiude tanto una forza annientatrice quanto la possibilità del sacrificio salvifico. Questi elementi, elevati a correlativi oggettivi della figura di Clizia, esprimono l'effetto che l'amore per lei esercita sul poeta. Jouve accentua la solennità della triade attraverso l'uso marcato del polisindeto («*et… et… et*»), ripreso anche nei versi successivi con «et puis…et puis», scelta stilistica che rallenta il ritmo, amplifica l'enfasi e conferisce risalto a ciascun termine. La «fossa fuia» introduce un termine dantesco dalla polisemia fortemente connotata, che nella *Commedia* può significare sia "nascosta", "oscura", "segreta", sia "ladra", "disonesta", "malvagia". Seb-

bene la discesa agli inferi avvenga per scelta di Clizia, l'aggettivo non è riferito alla donna, bensì alla terra stessa, trasfigurata in una voragine infernale che risucchia gli esseri umani ridotti a spettri dannati. È in questo senso che si può comprendere il «sagace dantismo» sottolineato da Contini[33], il quale coglie nella parola una sintesi tra la disforia infernale e la densità poetica della visione montaliana. La soluzione proposta da Jouve «fosse accapareuse», insieme all'alternativa «voleuse» riscontrata in altre versioni francesi, non restituisce la complessità semantica del termine italiano, che intreccia il piano morale e quello metafisico. L'espressione «qualche gesto che annaspa» rappresenta emblematicamente la lotta dell'uomo per la sopravvivenza; tuttavia, la scelta del verbo *tâtonner* (*brancolare*) risulta meno efficace rispetto a un'alternativa come *se débattre*, che restituirebbe con maggiore forza l'idea di una resistenza disperata, istintiva, quasi animalesca. L'addio di Clizia («ti rivolgesti») rappresenta uno dei momenti più intensi e simbolicamente densi del ciclo a lei dedicato. La separazione e il buio rimangono i motivi ricorrenti, mentre Clizia, come una moderna Euridice, si volge un'ultima volta verso il poeta, rendendo l'addio ancora più lacerante e segnato da impotenza e rimpianto. Questo gesto assume un valore fortemente identitario, richiamando la consuetudine della donna di scostarsi la frangetta dalla fronte. L'espressione «per entrar nel buio» («pour entrer dans le noir») va letta come atto finale e deliberato, poiché l'assenza di Clizia segna l'inizio della sua funzione redentrice. Come dichiarato dallo stesso Montale, il «buio» assume qui molteplici significati: è quello della separazione amorosa, della minaccia della guerra, della morte stessa. Solo nella chiusa, attraverso un'analessi, si svela quell'«evento scatenante» che retroattivamente conferisce senso a tutto il poema.

In questo componimento, Montale combina una struttura narrativa a una marcata concentrazione lirica propria della "poetica dell'oggetto". La sua visione, profondamente influenzata

[33] Gianfranco Contini, *Montale*, in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 827.

dall'esperienza storica e umana, coniuga un'intensa materialità, evidente nei riferimenti concreti e nel linguaggio tangibile, a una potente astrazione simbolica, in un equilibrio che lo avvicina alla figura del «poeta terrestre e celeste» cara a Jouve. Da questo accostamento emerge una concezione della traduzione come processo ricreativo, nel quale Jouve traduttore sembra impegnarsi a restituire il complesso sistema di energie sotteso al testo originale, un flusso che le parole rendono percepibile attraverso connessioni non lineari e non convenzionali. Nei versi tradotti, le immagini non si definiscono chiaramente, ma si dissolvono all'interno del discorso, riflettendo simbolicamente la confusione del mondo. Un orientamento, questo, che si discosta da una visione più tradizionale della traduzione poetica, che rintraccia affinità ideologiche e stilistiche tra autori, collocandoli in una dimensione sincronica. Al contrario, emerge un approccio più moderno e critico, che concepisce la traduzione come una forma di sfida e di confronto tra soggettività linguistiche e culturali, non di rado caratterizzata da un sottile antagonismo[34]. È proprio questo spirito che, in definitiva, sembra animare Jouve traduttore[35].

Il confronto tra poetiche profondamente diverse, ciascuna radicata nel proprio universo simbolico, si fonda sulla consapevolezza dell'impossibilità di una traduzione oggettiva della poesia. Proprio in questo limite risiede la legittimità artistica di un atto creativo capace di generare forme e significati inediti.

34 Cfr. Cantini, *Il sublime arlecchino*, cit., p. 159.

35 «Traduire la poésie est une besogne ardue; parce que, de tous les arts littéraires, la Poésie est la plus enracinée dans son sol, en dépendant d'une langue dont les harmoniques sont propres; et parce que pour être traduite en ses valeurs, elle doit devenir poésie dans l'autre langue […] Une traduction de poésie doit revendiquer le droit à une certaine infidélité; mais alors (pour parler comme Shakespeare) le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de la fidélité. En s'éloignant de la lettre, il faut qu'elle approche l'esprit: elle doit établir d'abord un poème français, avec tout l'appareil de ses correspondances, et ce poème doit être en outre constamment nourri de la substance du poème étranger. Il faut faire le contraire de "franciser"; il faut porter la poésie française jusqu'aux modes poétiques d'une autre langue, et qu'elle rivalise avec l'étrangère». Pierre Jean Jouve in William Shakespeare, *Sonnets*, Paris, Gallimard, 1969, p. 17.

Marta Sukiennicka*

La palingénésie, catastrophe générative du progrès**

À une époque où les catastrophes – qu'elles soient climatiques, politiques ou sociales – se sont banalisées à force d'être annoncées comme imminentes, la fin du monde semble avoir perdu son caractère d'exception pour s'imposer comme un principe structurant des consciences et des discours contemporains. Dans ce contexte saturé d'alertes et de scénarios d'effondrement, il peut sembler difficile d'envisager la catastrophe autrement que comme un anéantissement total, sans issue ni rémission. Comment concevoir qu'elle puisse également se révéler porteuse de transformation, voire de progrès?

L'idée selon laquelle le désastre pourrait receler en germe un renouveau, voire une forme de régénération, paraît d'emblée en décalage avec la sensibilité contemporaine, profondément imprégnée par l'angoisse du déclin – dont la solastalgie ou la collapsophobie ne constituent que quelques-unes des expressions possibles[1]. C'est dans cette perspective que s'impose l'examen

* Université Adam Mickiewicz de Poznań.

** L'article s'inscrit dans le cadre du projet «Nineteenth-century palingenesis. An epistemocritical approach» financé par le Centre National de la Recherche Scientifique (Narodowe Centrum Nauki) dont le numéro de référence est UMO-2022/45/B/HS2/00485.

[1] La solastalgie renvoie à une forme de détresse émotionnelle provoquée par la conscience aiguë de la crise écologique et la disparition progressive des écosystèmes, tandis que la collapsophobie désigne une tendance à refouler, nier ou tenir à distance les effrois suscités par l'éventualité d'un effondrement. Sur ce sujet, voir p. ex. P.-É. Sutter, L. Steffan, et D. Michot, «Enjeux écologiques et effondrements: de la collapsophobie à la collapsosophie», in P. Cary, N. Garnoussi et Y. Le Lann (dir.) *Questionner l'effondrement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2022. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.129540>.

d'une notion aujourd'hui largement oubliée – au point de pouvoir passer pour un néologisme – et qui propose une réponse singulière à l'imaginaire du désastre. Il s'agit de la palingénésie, littéralement entendue comme une «renaissance après la catastrophe», et qui postule qu'un effondrement ne marque pas toujours une fin, mais peut au contraire inaugurer un renouveau. Dans un contexte actuel dominé par les logiques de l'irréversible et de l'irréparable, cette conception alternative de la catastrophe, mettant en exergue sa paradoxale productivité, mérite d'être réintégrée dans les débats contemporains.

L'article propose d'explorer cette notion de manière transversale, et nécessairement succincte, en trois temps. D'abord, pour mieux en saisir le sens, il conviendra de retracer ses origines philosophiques, à la croisée des traditions stoïcienne et chrétienne, ainsi que sa transposition dans le langage de l'histoire naturelle, telle qu'elle fut formulée par le naturaliste suisse Charles Bonnet (1720-1793). Nous examinerons ensuite la manière dont sa conception de la palingénésie fut réinvestie par la littérature et la philosophie au XIXe siècle, à un moment de profondes mutations civilisationnelles et scientifiques: d'une part, l'essor du capitalisme industriel, particulièrement destructeur pour la nature; d'autre part, l'émergence de la théorie de l'évolution, qui ébranle le récit des origines fondé sur la Genèse et remet en cause les repères de l'humanité quant à son passé et à son avenir. Enfin, l'analyse s'achèvera sur quelques pistes de réflexion visant à mettre en lumière ce qui distingue le catastrophisme palingénésique du XIXe siècle de la collapsologie contemporaine.

L'objectif de cette étude est de montrer que, malgré son ancrage dans l'imaginaire de la catastrophe, la théorie de la palingénésie véhiculait au XIXe siècle un message profondément optimiste: elle affirmait la possibilité d'un renouveau, d'un recommencement, voire d'un monde meilleur. Elle s'inscrivait ainsi dans un catastrophisme fécond, générateur de transformation et de progrès – posture emblématique d'un siècle encore traversé par la foi dans les potentialités du devenir. À l'inverse, le discours catastrophiste contemporain tend de plus en plus à se confondre avec une logique collapsologique empreinte d'un dé-

sespoir radical, paralysant toute capacité d'action, et pour cela critiqué par les penseurs de la catastrophe eux-mêmes[2].

Ce qui frappe, dans la lecture croisée de ces deux régimes de pensée, c'est que l'optimisme de certains auteurs du XIX[e] siècle ne repose nullement sur une foi naïve dans la technoscience ou dans un progrès linéaire de la civilisation industrielle. Bien au contraire, nombre d'entre eux adoptent – et avec plus d'audace que certains penseurs contemporains – une perspective résolument post-humaine, affirmant sans crainte la vie au-delà de ses formes actuelles. Dans leurs romans et poèmes comme dans leurs essais, la vie biologique – animale, végétale, voire minérale – se prolonge au-delà de la disparition de l'humanité; et cette survivance n'est pas toujours perçue comme une perte, mais comme un soulagement pour la planète.

1. *Origines et signification du concept*

Avant d'aller plus loin, il convient de revenir aux origines du concept. La palingénésie désigne étymologiquement la renaissance – un retour à la vie après la mort. Ce concept occupe une place centrale dans la métaphysique stoïcienne, et notamment leur cosmologie. Selon Zénon de Kition, fondateur de la Stoa, l'histoire du monde est régie par une logique cyclique fondée sur le principe de l'éternel retour (*apocatastasis*), déclenché par une conflagration universelle (*ekpyrosis)*: un embrasement total du cosmos, au terme duquel le vivant renaît de ses cendres (*palingenesis*). Cette conflagration, en réduisant toute matière à son principe premier – le feu, considéré par les stoïciens comme la substance la plus pure et la plus parfaite – permet la reconstitution du monde à partir des «raisons séminales» (*logoi spermatikoi*), semences rationnelles à partir desquelles renaît un monde identique à celui qui a été détruit. Comme l'explique Giovanni Reale, «le cosmos renaîtra – le même cosmos – qui sera éternellement détruit, puis à nouveau reconstitué, non seulement dans sa structure générale, mais également dans le détail

[2] Voir notamment la critique de la collapsologie proposée par J.-P. Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible devient certain*, Paris, Seuil, 2004.

de ses événements (l'éternel retour): chaque homme renaîtra sur la terre et sera identique à ce qu'il fut dans sa vie précédente, jusque dans les moindres détails»[3]. Cette étonnante cosmologie, qui ne laisse aucune place à la liberté individuelle ni au changement, repose sur l'idée que l'*ekpyrosis* ne marque pas une fin définitive, mais inaugure un nouveau cycle cosmique, identique en tous points au précédent. Dans cette perspective, la catastrophe – la conflagration universelle, l'anéantissement momentané du monde – est à la fois *inévitable* et *nécessaire*: elle constitue un événement indispensable à l'accomplissement du cycle. Toutefois, elle n'est pas véritablement *générative*, car elle ne produit rien de nouveau – elle se limite à réengendrer un monde identique, à reproduire ce qui a déjà existé.

L'idée de différenciation et de progrès ne prend véritablement forme qu'au moment où le christianisme s'approprie la notion de palingénésie, opérant un tournant décisif dans son évolution. En remplaçant la logique cyclique de l'éternel retour par une perspective linéaire et eschatologique, la pensée chrétienne introduit une dynamique de transformation qui ne porte plus sur le monde dans son ensemble, mais sur l'âme humaine, engagée dans un cheminement vers la perfection spirituelle.

Chez Origène, l'un des Pères de l'Église, la palingénésie cesse ainsi de désigner la répétition indéfinie du même pour devenir une renaissance spirituelle, survenant après la mort physique de l'individu. Cette relecture s'oppose radicalement à la conception stoïcienne du temps, perçue comme une suite de cycles identiques dictés par un destin inexorable[4]. Selon Origène, une telle vision nie la liberté humaine et la possibilité même de progression morale – deux piliers de l'anthropologie chrétienne. Il transpose alors la notion de palingénésie sur le terrain de la sotériologie:

[3] «[…] rinascerà il cosmo, questo medesimo cosmo, il quale per l'eternità continuerà ad essere distrutto e poi a riprodursi non solo nella sua struttura generale, ma anche negli accadimenti particolari (l'eterno ritorno): rinascerà ciascun uomo sulla terra e sarà quale tu nella precedente vita, fino nei minimi particolari», Giovanni Reale, *Storia della filosofia antica*, IV vol., Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1976, vol. III, p. 382. Traduction en français vient de moi.

[4] Origène polémique avec la conception cosmologique des stoïciens dans son traité *Contre Celse* (V, 20). Sur ce sujet, voir Henri Crouzel, *Origène et la philosophie*, Paris, Aubier, 1962, pp. 39-41.

elle devient le vecteur d'une histoire orientée, où chaque être raisonnable est appelé à se purifier et à s'élever vers Dieu.

La philosophie d'Origène s'articule autour d'une hiérarchie des êtres (*scala naturae*), au sommet de laquelle se tient un Dieu éternel, infiniment bon et transcendant, qui se manifeste dans le monde par l'incarnation du Christ-Logos. C'est par ce Logos que Dieu se rend accessible aux créatures rationnelles, anges ou hommes, toutes sujettes à la chute. Toutefois, en vertu de sa miséricorde, aucun être n'est condamné à une perte définitive: chacun porte en soi une âme immortelle, destinée à renaître dans un processus de transformation spirituelle[5]. La palingénésie devient ainsi une trajectoire téléologique: non plus un recommencement identique, mais un progrès, une ascension vers Dieu.

Le passage d'un paradigme cyclique du cosmos à une conception linéaire et perfectible de l'individu constitue un tournant majeur qui jouera un rôle déterminant dans les réinterprétations modernes de la notion. Il trouvera un écho tout particulier au XVIIIe siècle, lorsque la signification théologique de la palingénésie se verra enrichie – voire concurrencée – par une acception relevant de la logique évolutive des espèces.

2. *Palingénésie et évolution*

À l'époque moderne, la notion de palingénésie connaît un renouveau décisif, s'émancipant progressivement de son ancrage eschatologique pour investir le champ de l'histoire naturelle. Sans rompre entièrement avec sa dimension théologique, le concept est réélaboré au XVIIIe siècle par le naturaliste suisse Charles Bonnet dans *La Palingénésie philosophique, ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants* (1769). Cet ouvrage constitue le socle de son système proto-évolutionniste[6].

[5] Ce qui éloigne Origène de l'orthodoxie chrétienne, c'est sa doctrine d'une palingénésie universelle: selon lui, tous les êtres créés, y compris les âmes damnées, sont destinés à retrouver leur unité en Dieu, rendant caduque l'idée même d'un Enfer éternel.

[6] Jacques Marx a observé que Bonnet fut le premier à utiliser la notion d'évolution dans le contexte biologique. Toutefois, ce mot n'a pas le même sens qu'il aura un siècle plus tard sous la plume de Charles Darwin. Pour Bonnet, en

Bonnet opère une synthèse de deux traditions interprétatives de la palingénésie: d'un côté, la conception matérialiste des stoïciens, centrée sur le monde, la matière et le vivant; de l'autre, la version spirituelle développée par Origène. Ainsi, Bonnet transpose-t-il dans le langage de la nature la pensée religieuse, selon laquelle la Création traverse une série de cycles successifs orientés vers une perfection croissante, dont l'achèvement ultime serait l'union avec Dieu. Mais il ne s'en tient pas à ce seul horizon théologique: éclairé par les découvertes scientifiques de son temps, notamment celles des fossiles, il interprète la palingénésie comme un processus historique de développement du vivant. Dans cette perspective, la chaîne des êtres (*scala naturae*) cesse d'être un ordre figé pour devenir un système animé par une loi de transformation[7]. Les formes vivantes tendent à se perfectionner progressivement, tant sur le plan moral que dans leur organisation physique, selon une vision du monde à la fois spiritualisée et naturaliste.

Cependant, et ce point est essentiel, le perfectionnement du vivant ne s'accomplit pas de manière linéaire: chez Bonnet, il passe par des phases de crise, moments de destruction nécessaires à sa régénération. L'histoire de la Terre, selon lui, est rythmée par une série de catastrophes qui jouent un rôle moteur dans l'élévation des formes de vie. Il formule ainsi une loi de la perfectibilité des espèces, rendue possible par ces bouleversements, qu'il nomme «révolutions générales d'un monde». Il écrit à ce propos:

effet, «[l]'évolution est […] le développement à partir du germe préexistant: le terme désigne par conséquent la doctrine même de la préformation. […] Lorsqu'il affirme une transformation progressive des espèces, il est loin d'être évolutionniste, car il ne suffit pas, pour cela, d'introduire le facteur temps en histoire naturelle; il faut encore établir la filiation génétique des espèces sous l'influence des lois naturelles et en dehors de toute intervention divine», Jacques Marx, *Charles Bonnet contre les Lumières*, II vol., Oxford, Voltaire Foundation, 1976, vol. I, p. 73. S'il ne peut être qualifié d'évolutionniste au sens darwinien du terme, Bonnet n'en propose pas moins, à travers sa philosophie palingénésique, une conception dynamique du vivant qui s'inscrit dans le paradigme proto-évolutionniste.

7 Sur ce sujet, voir Laura Dupray, *L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet*, «Dix-huitième siècle», 43, 2011, 1, pp. 617-637.

Notre Terre a donc eu aussi ses Révolutions. Je ne parle pas de ces Révolutions plus ou moins graduelles qui s'opèrent de Siècles en Siècles, par le concours de différentes Causes: ces sortes de Révolutions ne sont jamais que partieles [sic] ou locales. De ce nombre sont les divers changements qui peuvent survenir et qui surviennent à notre Globe par l'intervention de la Mer, des Volcans, des Tremblements de Terre etc. Je parle de ces Révolutions générales d'un Monde, qui en changent entièrement la Face, et qui lui donnent un nouvel Être[8].

À chaque révolution succède une renaissance: une nouvelle palingénésie qui régénère le vivant, tout en assurant son perfectionnement. Bonnet appuie cette conception sur deux sources complémentaires. D'un côté, l'observation naturaliste des transformations empiriques des espèces alimente l'idée d'un devenir biologique; de l'autre, une lecture théologique postule l'existence d'une Providence orientant l'ensemble de la Création vers un accomplissement supérieur. Dans cette optique, chaque être est promis à un progrès. Lors de la prochaine palingénésie, telle que la conçoit Bonnet, les plantes acquerront la faculté de se mouvoir, les animaux verront leurs capacités cognitives se raffiner, et les humains développeront de nouveaux sens, perfectionnant à la fois leur corps et leur âme:

L'Homme, transporté alors dans un autre séjour plus assorti à l'éminence de ses Facultés, laissera au Singe ou à l'Éléphant cette première Place qu'il occupait parmi les animaux de notre Planète. Dans cette Restitution universelle des Animaux, il pourra donc se trouver chez les Singes ou les Éléphants des Newtons et des Leibnitzs [sic]; chez les Castors, des Perraults et des Vaubans[9].

Ainsi, la régénération cyclique du vivant n'est pas simple répétition, mais mouvement ascendant vers une forme toujours plus accomplie de l'existence[10]. Ce projet spéculatif, caractéristique de l'optimisme scientifique du XVIIIe siècle, repose sur une idée fondatrice: les espèces évoluent. Dieu ne les a pas créées dans un état de perfection achevé, mais les a engagées dans un

[8] Charles Bonnet, *Palingénésie philosophique ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants*, II vol., Genève, Claude Philibert & Barthelemi Chirol, 1769, vol. I, p. 247.

[9] Ivi, vol. I, p. 204.

[10] Ivi, vol. I, p. 225.

devenir progressif, rendu possible par les cycles de transformation du globe. Dès lors, la palingénésie ne relève plus d'un éternel retour du même, mais d'un processus de perfectionnement inscrit dans le cœur même de la nature. Et c'est la catastrophe – loin d'être purement négative – qui devient l'élément générateur du progrès.

3. *Palingénésie au XIXe siècle*

Les travaux de Bonnet ont exercé une influence durable au XIXe siècle, marquant aussi bien les scientifiques que les philosophes et les écrivains. À cette époque, la notion de palingénésie devient un outil conceptuel majeur pour penser la longévité ou la disparition des civilisations – comme en témoignent les *Essais de palingénésie sociale* (1827) de Pierre-Simon Ballanche – mais aussi celle des espèces, dans une perspective marquée par la biologie évolutionniste pré-darwinienne. Bien que la science institutionnelle reste largement dominée par le paradigme créationniste et qu'elle combat l'idée de transformation – comme en témoigne le célèbre affrontement entre Geoffroy Saint-Hilaire et Cuvier dans les années 1830[11] – des courants évolutionnistes émergent en périphérie du savoir établi. La littérature, quant à elle, devient un espace privilégié d'accueil et d'amplification de ces idées, contribuant activement à leur diffusion. Ce qui séduit les écrivains dans la pensée évolutionniste du type palingénésique, c'est autant son imaginaire apocalyptique – fondé sur l'idée d'une destruction momentanée du monde – que son potentiel spéculatif, qui en fait un véritable levier d'anticipation et de science-fiction.

Réceptifs aux avancées scientifiques, les romantiques s'emparent de l'idée que l'humanité, tout comme les autres espèces animales, est exposée aux catastrophes susceptibles d'entraîner sa disparition. Parmi les premiers à développer cette hypothèse dans une œuvre littéraire, on compte Charles Nodier (1780-

[11] À ce sujet, voir Cédric Grimoult, *Évolutionnisme et fixisme en France*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

1844), figure tutélaire du romantisme français[12]. Au début des années 1830, profondément marqué par l'épidémie de choléra qui ravage alors la France, Nodier engage une réflexion sur «la fin prochaine du genre humain»[13]. Pour lui, l'homme n'est qu'un animal parmi d'autres, exposé, à l'instar de toutes les espèces vivantes, aux forces destructrices de la nature. La leçon qu'il en a tiré est avant tout une leçon d'humilité: elle vient démentir l'orgueil de l'homme, tenté de croire «la race d'Adam immortelle au milieu de tout ce qui meurt, et d'imaginer que le principe de destruction qui mine les soleils ménagera respectueusement l'organisation du triste quadrupède vertical auquel appartient maintenant l'empire du monde»[14]. Les heures de la suprématie humaine sur la planète paraissent désormais comptées, et avec elles vacille la croyance en une exception anthropologique: l'homme redécouvre qu'il n'est qu'un chaînon fragile dans le grand cycle du vivant, exposé, lui aussi, à l'éventualité d'une fin – prélude peut-être à une renaissance.

En effet, cette prise de conscience, loin de conduire au désespoir, ouvre chez Nodier la voie à une forme d'espérance: si l'homme est voué à disparaître, il n'est pas exclu qu'il renaisse, autrement. Dans son essai *De la palingénésie humaine, et de la résurrection* (1832), l'écrivain esquisse l'hypothèse d'une transformation de l'espèce humaine en une forme supérieure de vie, qu'il nomme «être compréhensif». Il le décrit en ces termes:

> L'être compréhensif ressemblera probablement à l'homme, comme l'homme ressemble aux animaux, auxquels il ne ressemble que trop; mais avec un développement d'organes dont nous ne pouvons imaginer l'étendue et la portée; il aura tous les sens que nous avons observés dans le surplus

[12] Il faudrait au moins mentionner, parmi les précurseurs de la littérature d'anticipation apocalyptique française, l'épopée de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, intitulée *Le Dernier homme*, publiée de manière posthume en 1805 et réédité par Charles Nodier en 1811. Sur ce sujet, voir J.-P. Engélibert, «La première apocalypse sans royaume: *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville», in Catherine Coquio *et al.* (dir.), *L'Apocalypse: une imagination politique*, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 33-44.

[13] C'est le titre même de l'essai qu'il publie en 1831 dans la *Revue de Paris*. L'année suivante, l'article est reproduit dans le tome V de ses *Œuvres*.

[14] Charles Nodier, *De la fin prochaine du genre humain*, in *Œuvres de Charles Nodier*, XII vol., Paris, Renduel, 1832, vol. V, pp. 301-302.

des êtres créés, et une multitude d'autres qui nous échappent et qui sont réservés pour lui[15].

Mobilisant les ressorts du fantastique, Nodier projette dans l'avenir les métamorphoses organiques qui pourraient un jour faire advenir un être nouveau: capable de voler, de vivre sous l'eau et de réduire «son usage de l'appareil respiratoire à une fonction facultative», cet être disposera de poumons dilatés lui permettant de flotter dans l'atmosphère comme un aérostat[16]. La figure de l'«être compréhensif» incarne une version sublimée de l'humanité: un être augmenté, affranchi des limites biologiques actuelles, destiné à succéder à une humanité périmée. Ainsi, chez Nodier, le constat mélancolique de la fin possible de l'homme coexiste avec l'intuition d'un renouveau: malgré sa défiance envers les illusions du progrès civilisationnel, l'auteur demeure attaché au principe de palingénésie, cette croyance en une régénération cyclique des formes de vie – y compris la forme humaine.

Cette intuition d'une humanité appelée à renaître sous une forme nouvelle, loin de se limiter à l'œuvre de Nodier, irrigue l'imaginaire de nombreux écrivains du XIXe siècle. Chez les poètes comme chez les romanciers, la palingénésie devient un outil privilégié pour penser l'après-catastrophe, entre science, mythe et spéculation. C'est dans cet esprit que Louis Bouilhet, ami proche de Gustave Flaubert, imagine dans son poème *Les Fossiles* (1854) un monde postapocalyptique singulier, semblable à un nouvel Éden, somptueux et peuplé de formes de vie inédites. Pour concevoir un paysage de l'après la fin du monde, Bouilhet s'appuie sur plusieurs théories scientifiques: le catastrophisme de Cuvier, qui lui fournit un cadre pour penser les bouleversements du passé, et la palingénésie de Bonnet, qui lui permet d'envisager un futur organique, où la vie renaît sous des formes nouvelles, plus complexes et plus parfaites.

Bouilhet appuie ainsi son récit poétique sur l'idée que le principe de vie est indestructible: la création élabore sans cesse de

[15] Charles Nodier, *De la palingénésie humaine, et de la résurrection*, in *Œuvres de Charles Nodier*, cit., vol. V, p. 376.

[16] Ivi, p. 377.

nouvelles formes d'organismes, qui périssent et servent de substrat à l'émergence d'espèces nouvelles, selon un processus infini. Ce credo palingénésique inscrit la dynamique du vivant dans un mouvement perpétuel de transformation et de renouvellement:

Toute forme s'en va, rien ne périt, les choses
Sont comme un sable mou, sous le reflux des causes;
La matière mobile, en proie au changement,
Dans l'espace infini flotte éternellement.
La mort est un sommeil, où, par des lois profondes,
L'être jaillit plus beau du fumier des vieux mondes!
Tout monte ainsi, tout marche au but mystérieux,
Et ce néant d'un jour, qui s'étale à nos yeux,
N'est que la chrysalide, aux invisibles trames,
D'où sortiront demain les ailes et les âmes![17]

Dans ce poème, qui déploie l'imaginaire métamorphique de la palingénésie, s'esquisse la promesse d'une nature à la fois perfectionnée et spiritualisée, où chaque être se verra doté d'une âme sensible et consciente («les ailes et les âmes»). Le monde post-palingénésique, plus beau et plus fécond que l'ancien, voit émerger un nouveau maître – successeur de l'humanité – dont le corps est profondément transformé:

Il bondit sur les monts, tel qu'un chamois rapide,
Il nage dans l'azur, aux grands aigles mêlé,
Il marche au fond du fleuve, et sa forme splendide
Luit à travers les flots comme un ciel étoilé. […]
Sur ton aile, ô désir, il franchit la distance;
Un regard de ses yeux perce l'immensité;
Il a l'instinct sublime et la sagesse immense,
Sa force est dans sa grâce et dans sa volonté[18].

Le poème de Bouilhet reprend certains motifs déjà présents chez Nodier, notamment ceux liés à l'émergence d'un être aux facultés accrues. À l'instar de l'«être compréhensif» nodiérien, l'humanité future, dans l'imaginaire de Bouilhet, subira une évolution qui transcende ses limites. Le post-humain ne se conten-

[17] Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, in *Poésies. Festons et astragales*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 241.

[18] Ivi, pp. 257-258.

tera pas seulement de voler et de vivre sous l'eau, mais verra également son intelligence se perfectionner:

> Ses sens multipliés font son esprit meilleur. […]
> Ô terre, il a compris tes clameurs éternelles,
> Il sait quels mots profonds tu caches ici-bas,
> Sous ce langage obscur des choses naturelles
> Qu'avec ses sens grossiers l'homme n'entendait pas[19].

Des motifs analogues se retrouvent chez de nombreux écrivains du XIXe siècle, dont l'analyse détaillée dépasserait les limites du présent article. Tous ont en commun d'explorer, sous des formes diverses, la possibilité d'une disparition de l'humanité suivie d'une renaissance du vivant – parfois sous une forme perfectionnée, parfois sous une forme dégradée. Évoquons, à titre d'exemple, Camille Flammarion, astronome et vulgarisateur scientifique, qui dans son roman *Uranie* (1889) propose une vision de la palingénésie à l'échelle cosmique, fondée sur l'idée de réincarnations successives de l'être humain sur diverses planètes; ou encore Jules Verne qui développe dans plusieurs de ses récits une hypothèse de dégénérescence de l'espèce humaine, suivie d'une forme de palingénésie[20]. Au début du XXe siècle, Rosny aîné prolonge ces réflexions dans *La Mort de la Terre*, roman dans lequel il met en scène une humanité en voie d'extinction, remplacée par des entités post-humaines non anthropomorphes: les ferromagnétaux, créatures minérales qui peuplent un monde désertique et livrent une guerre aux derniers humains. Dans tous ces récits, la palingénésie opère comme une matrice narrative et spéculative permettant de penser les fins possibles de l'humanité et les formes inédites que pourrait prendre la vie après elle.

Bien que la palingénésie en tant que théorie scientifique soit contestée par la science institutionnelle, elle demeure, au XIXe siècle, une matrice féconde pour la fiction. Dans les œuvres abordées, ce qui constitue une catastrophe pour l'humanité s'y trouve souvent reconfiguré comme la promesse d'un renouveau radical: un progrès à la fois physiologique et intellectuel, abou-

[19] Ivi, p. 258.

[20] Voir notamment Jules Verne, *Édom*, in *Maître Zacharius et autres récits*, Paris, José Corti, 2000, pp. 189-239.

tissant à l'émergence d'une espèce désormais inhumaine, que les écrivains représentent selon des figures variées, allant de l'ange au surhomme ou au post-humain. La catastrophe anthropologique devient ainsi une étape nécessaire dans le devenir du vivant. Elle n'est pas répétitive, comme dans le schéma de l'éternel retour stoïcien, mais véritablement générative, en ce qu'elle inaugure l'apparition du nouveau, porteur de transformation et de dépassement.

4. *La palingénésie contre la collapsologie*

Ainsi, à l'issue de ce parcours, il est possible de distinguer trois configurations majeures de la pensée de la catastrophe à travers les époques: d'abord, dans l'Antiquité, une catastrophe *nécessaire* mais *non générative*; ensuite, au XIXe siècle, une catastrophe à la fois *nécessaire* et *générative*, au service du progrès; enfin, une catastrophe *non-nécessaire* mais certaine[21], et *dégénérative* dans la collapsologie contemporaine.

Ces contrastes dans la conception de la catastrophe révèlent un véritable déplacement épistémologique. Alors que notre époque voit dans l'effondrement un effet direct de l'activité humaine, les auteurs du XIXe siècle l'inscrivaient dans une temporalité cosmique, en tant qu'un phénomène naturel, cyclique et inévitable. Bien avant Darwin, l'étude des fossiles avait révélé aux naturalistes la finitude des espèces: le vivant, loin d'être immuable, est traversé par des phases de disparition et de renouvellement. La catastrophe n'y est donc pas perçue comme une menace soudaine, mais comme une nécessité inscrite dans le temps long – certaine, mais lointaine. Elle n'implique pas la fin de tout, mais une transformation, souvent régénératrice, dans laquelle la disparition d'une forme de vie ouvre la voie à l'apparition d'une autre. Ce regard sur la finitude, loin de verser dans le désespoir, participe d'une vision cyclique et dynamique du vivant, où la crise devient l'un des moteurs du progrès.

[21] Certains collapsologues prédisent même les dates de la fin de notre civilisation. Selon l'ex-ministre de l'écologie Yves Cochet (*Devant l'effondrement. Essai de collapsologie*, Paris, Les Liens qui libèrent 2019), celui-ci est prévu pour 2030.

Toutefois, il serait erroné de considérer la pensée palingénésique du XIXe siècle comme un simple relais idéologique du progrès, tant vanté par les industriels, ou d'un optimisme bourgeois confiant dans les vertus de la civilisation. Bien au contraire, les auteurs évoqués plus haut s'accordent sur un point essentiel: la transformation du vivant ne pourra advenir qu'au prix de la disparition du monde tel qu'il est, de ses institutions, de ses savoirs, et jusqu'à l'espèce humaine elle-même. La palingénésie ne promeut donc pas une amélioration linéaire et continue du présent; elle exige une rupture radicale, une mise à mort de l'ancien pour faire émerger une forme de vie inédite. En ce sens, elle s'inscrit pleinement dans une pensée de la crise, voire dans une logique apocalyptique – non pas au sens d'une fin absolue, mais comme dévoilement: révélation de ce qui vient, mise à nu de ce que l'humanité actuelle doit cesser d'être pour que puisse naître un autre mode d'existence. La destruction devient ainsi une condition nécessaire à la métamorphose, et l'apocalypse, loin d'être un anéantissement, se mue en promesse.

Ainsi se dessine, au fil de ces textes du XIXe siècle, une conception profondément ambivalente de la catastrophe: à la fois fin du monde et matrice d'un renouveau. La pensée palingénésique que les œuvres évoquées ci-dessus articulent ne se réduit ni à une utopie progressiste, ni à une vision purement tragique de la condition humaine. Elle assume au contraire la nécessité de la destruction comme étape d'un processus cosmique de transformation. Dans cette perspective, l'homme n'est ni le sommet, ni le centre de la création : il n'est qu'une figure transitoire dans l'histoire du vivant, appelée à être dépassée. L'espèce humaine, promise à son effacement, devient le terreau d'une vie nouvelle, parfois rêvée sous les traits d'un surhomme ou d'un être spiritualisé, parfois simplement autre, radicalement étranger à ce que nous connaissons.

En bouleversant les catégories établies du progrès et du déclin, la pensée palingénésique acquiert une résonance singulière face aux angoisses du présent. À l'heure où l'anthropocène, la collapsologie et le transhumanisme réactivent les figures de la fin, les imaginaires du XIXe siècle offrent une autre manière de penser l'après: non plus comme ruine, mais comme transfor-

mation. Si aucun des deux siècles – ni le XIXe ni le nôtre – ne parvient à conjurer la catastrophe, le premier en a reconnu la fécondité paradoxale et l'a envisagée comme le creuset d'un monde à venir. Moins qu'un modèle à reproduire, il laisse à notre disposition un réservoir de formes et d'idées pour penser, au-delà de l'effondrement, les linéaments d'un devenir possible.

Raffaella Viccei*

Cassandra e i segni della catastrofe. *Tutto brucia* e *Of the Nightingale I Envy the Fate* (Motus)

1. *L'ultimo assedio del Novecento e la prima Cassandra di Motus*

Il nome di Cassandra è legato alla prima di tutte le guerre della letteratura occidentale, la guerra di Troia, ed è spesso evocato in relazione ad altri e successivi conflitti, compresi i più recenti[1]. Così è accaduto all'inizio dell'assedio di Sarajevo (6 aprile 1992-29 febbraio 1996) durante la guerra in Bosnia-Erzegovina, l'ultimo e il più lungo del Novecento, quando la compagnia Motus[2] ha realizzato *Stasimo / Cassandra. Interrogazioni sulla necessità*

* Ricercatrice indipendente.

1 Si veda, in questi Atti, l'articolo di Sotera Fornaro, *Vedere e pre-vedere la catastrofe: il paradigma Cassandra*.

2 Bibliografia su Motus in <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/motus-biografia-opere/motus-bibliografia-savo-2015/>, luglio 2025. Inoltre: Stefania *Rimini, Dire, fare, guardare. Retoriche visuali nel "Progetto Pasolini" di Motus*, «Between», 4, 7, 2014, pp. 1-24, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1164>, luglio 2025; Diana Del Monte, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti: Motus, Punchdrunk, Robert Wilson*, Tesi di Dottorato – Dottorato di ricerca in Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità, Ciclo XXVII a.a. 2016/2017, pp. 9-55; altra bibliografia nelle note seguenti. Sitografia: <https://motusonline.com/>; <https://motusonline.com/archivio-motus/>; <https://archivio.motusonline.com/entities/fonds/62d992ab-9496-4ff8-b090-38a244661a2d>; <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/motus-biografia-opere/>, luglio 2025.

dello sguardo[3]. Questo «evento unico»[4], presentato al Festival d'autunno per Sarajevo (Santarcangelo 15 ottobre - 1 novembre 1993) – Festival pensato per suscitare maggiore consapevolezza della catastrofe[5] nei Balcani –, fu allestito nella casa-cascina (San Giovanni in Marignano) dei fondatori della allora giovane compagnia (1991), Enrico Casagrande e Daniela Nicolò[6]. Attraverso la figura di Cassandra, Nicolò e Casagrande diedero vita «non [a] uno spettacolo, ma [a] un esperimento, [a] una riflessione-interrogazione aperta sulle guerre: quelle lontane, mitologiche, delle tragedie, quelle vicine, al di là del mare»[7]. Muovendosi negli spazi della casa-Motus, il pubblico era invitato a

[3] *Stasimo / Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo*. Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Musiche: Massimo Casadei Dalla Chiesa. In scena: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Remigiusz Dobrowolski, Alessandro Zanchini, Abdelhak Elbauddiui. Debutto: casa di residenza Motus (San Giovanni in Marignano), 23-24, 30-31 ottobre 1993. Nei testi (si vedano ad esempio gli articoli raccolti in Archivio motus online <https://archivio.motusonline.com/entities/fonds/62d992ab-9496-4ff8-b090-38a244661a2d>, luglio 2025), questo lavoro è indicato con il titolo *Stasimo* (così in: [04] Quaderno 3, settembre 1993-marzo 1994 "Cassandra" <https://archivio.motusonline.com/entities/archivalmaterial/2641a03f-e799-437f-b96a-a3a57b19f0fc/viewer/iiif>; *E a Santarcangelo feriti e pianti per il dolore di una città morente*, «L'Unità/Edizione Romagna», 30 ottobre 1993, <https://archivio.motusonline.com/entities/archivalmaterial/f6a985bf-2c55-49ff-a420-2e50d06178ba/viewer/iiif>, luglio 2025), e *Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo*, ad esempio in *Ecco le ultime rappresentazioni del Festival d'autunno*, «Il Messaggero/Edizione Romagna», 28 ottobre 1993 (<https://archivio.motusonline.com/entities/archivalmaterial/f6a985bf-2c55-49ff-a420-2e50d06178ba/viewer/iiif>, luglio 2025); in Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, *Sulla necessità dello sguardo: intorno al teatro dei Motus*, «Biblioteca Teatrale», 74-76, 2005, pp. 255-265 (<https://archivio.motusonline.com/entities/audiovideo/9008ed27-44dd-4c96-a3b3-bcfbf13b6dfd>, luglio 2025).

[4] Motus, <https://www.crisalidefestival.eu/CRISALIDE/crisalide%201994/crisalide%201994.htm>, luglio 2025.

[5] Così si legge in Rita Giannini, *Incontro a Santarcangelo. Sarajevo ringrazia il Festival d'autunno "Non pane ma tele per dipingere"*, «Il Messaggero/edizione Romagna», 2 novembre 1993 (Archivio motus online <https://archivio.motusonline.com/entities/archivalmaterial/f6a985bf-2c55-49ff-a420-2e50d06178ba/viewer/iiif>, luglio 2025).

[6] Materiale documentario, foto, video, in Archivio motus online <https://archivio.motusonline.com/entities/archivalmaterial/f6a985bf-2c55-49ff-a420-2e50d06178ba/viewer/iiif>; <https://archivio.motusonline.com/entities/picture/9049010e-65e2-4f5f-a028-33516accf08a/viewer/iiif>; <https://archivio.motusonline.com/entities/audiovideo/9008ed27-44dd-4c96-a3b3-bcfbf13b6dfd>, luglio 2025.

[7] <https://www.crisalidefestival.eu/CRISALIDE/crisalide%201994/crisalide%201994.htm>, luglio 2025.

partecipare a un'opera composta da frammenti sulla guerra troiana tratti dai tragici greci fino a *Kassandra* di Christa Wolf[8], da parole su conflitti lontani dislocate, attraverso corpi di uomini e voce di donna, in una attualità segnata da altre e nuove guerre.

Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo ha rappresentato per Motus una nuova stagione del «fare teatro», caratterizzata da un più stretto e fecondo dialogo fra «struttura drammaturgica» e «riflessione sull'"essere in scena"; sulla necessità di continuare ad avere, tramite il teatro, uno "sguardo attento" agli eventi sociali, politici, artistici»[9] del presente. Nella volontà di far procedere insieme arte e impegno civile, tenacemente dimostrata da Motus nel corso della lunga attività, Cassandra è stata interrogata di nuovo, nei drammatici tempi recenti, in *Tutto brucia* (2021, con riprese)[10] e in *Of the Nightingale I Envy the Fate* (2022, ugualmente riperformato)[11]. In entrambi

[8] Da ultimo, Daniela Padularosa, *Danza, Cassandra…Percorsi nel mito in Christa Wolf*, Roma, Artemide, 2022, pp. 7-118, 179-181.

[9] <https://www.crisalidefestival.eu/CRISALIDE/crisalide%201994/crisalide%201994.htm>, luglio 2025.

[10] *Tutto brucia*. Ideazione e regia Daniela Nicolò, Enrico Casagrande; con Silvia Calderoni, Stefania Tansini e R.Y.F. (Francesca Morello) alle canzoni e musiche live; testi delle lyrics Ilenia Caleo e R.Y.F. (Francesca Morello); ricerca drammaturgica Ilenia Caleo; disegno luci Simona Gallo; ambienti sonori Demetrio Cecchitelli; design del suono live Enrico Casagrande; props e sculture sceniche _ vvxxii; produzione Francesca Raimondi; produzione Motus e Teatro di Roma – Teatro Nazionale con Kunstencentrum VIERNULVIER (BE). Debutto: Teatro India (Roma), 9-23 settembre 2021. Su *Tutto brucia*: <https://www.teatrodiroma.net/spettacoli/stagione-2020-2021/teatro-india/tutto-brucia-2/>, <https://motusonline.com/projects/tutto-brucia/>, <https://www.youtube.com/watch?v=7zOsRRUU3Ls>, luglio 2025. Annalisa Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song. Note intorno a Tutto Brucia dei Motus*, «Narrativa», 45, 2023, pp. 41-53, <http://journals.openedition.org/narrativa/2656>, luglio 2025.

[11] *Of the Nightingale I Envy the Fate*. Ideazione e regia Daniela Nicolò, Enrico Casagrande; con Stefania Tansini; drammaturgia Daniela Nicolò; suono dal vivo Enrico Casagrande; brano musicale R.Y.F. (Francesca Morello); assistente costumista e scenografa Susana Botero; produzione Francesca Raimondi; una produzione Motus con TPE / Festival delle Colline Torinesi. Debutto: Festival delle Colline Torinesi – Fondazione Merz (Torino), 4-6 novembre 2022. Su *Of the Nightingale I Envy the Fate*: <https://motusonline.com/projects/of-the-nightingale-i-envy-the-fate/>, luglio 2025.

i lavori, per la 'regia di creazione' di Casagrande e Nicolò[12], il corpo-voce di Cassandra è stato *medium* (anche) di catastrofe[13].

2. *Nella catastrofe e oltre. Cassandra/Stefania Tansini in* Tutto brucia *e* Of the Nightingale I Envy the Fate

Ecuba, Cassandra, Elena, Polissena, Andromaca e Astianatte: queste perturbanti figure dell'universo tragico greco sono state protagoniste di *Tutto brucia* ed Ecuba e Cassandra di nuovo, rispettivamente, di *You Were Nothing but Wind* (2021)[14] e *Of The Nightingale I Envy The Fate*. I tre lavori di Motus si muovono sulla trama di un fato nero i cui fili sono tesi soprattutto dalle Troiane sopravvissute, attraversate dalla catastrofe della guerra e proiettate verso un futuro di violenze indicibili. Con loro, in *Tutto brucia*, c'è anche il piccolo figlio di Ettore e Andromaca scaraventato, dai Greci, dalle alte mura di Troia affinché nessuna Troia potesse risorgere[15]. Attraverso la memoria di un bambino massacrato in guerra, attraverso la memoria delle donne trucidate, il grido e il pianto delle donne scarnificate dalla violenza e fatte schiave, Motus ha voluto affrontare in particolare «la questione fortemente politica di quali siano i

12 Riprendo qui una definizione spesso usata da Motus e con la quale si intende una regia libera nell'interpretare i testi, attenta alle molteplici possibilità offerte dalle contaminazioni, una regia nella quale i confini fra corpo-voce, testo, spazi teatrali, spazi sonori, arti non siano limiti ma materia permeabile, aperta agli inesauribili e metamorfici campi dell'espressività umana.

13 Si dirà nel paragrafo seguente quale natura abbia la catastrofe attraversata da Cassandra nei due lavori di Motus. Per un quadro teorico e problematico generale sulla catastrofe si rinvia all'*Introduzione* di questo volume, *Dalla "catastrofe necessaria" alla "catastrofe generativa": raffigurazioni letterarie, artistiche e filosofiche della catastrofe e del catastrofismo*.

14 *You Were Nothing but Wind*. Da un'idea di Daniela Nicolò e Silvia Calderoni; con Silvia Calderoni: Ecuba; regia Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Debutto: Crisalide Festival (Forlì), 17 ottobre 2021. Su *You Were Nothing but Wind*: <https://motusonline.com/en/projects/you-were-nothing-but-wind-2/>; <https://www.mattatoioroma.it/evento/motus-you-were-nothing-but-wind>, luglio 2025.

15 Raffaella Viccei, *L'occhio di Euripide. Significati politici dell'arte e dell'architettura in Troiane e Ione*, in *Poétique et politique chez Euripide*, Actes du Colloque International (Université de Lyon, 27-29 juin 2019) edited by Pascale Brillet-Dubois, Anne-Sophie Noel, Boris Nikolsky, Lyon, Ed. Garnier, 2024, pp. 425-445: pp. 428-433.

corpi degni di lutto»[16] e di una vita dignitosa, una questione che nell'anno del debutto di *Tutto brucia* – 2021 – si è interfacciata con il destino dei corpi senza esequie durante la pandemia di Covid-19 e di quelli che da tempo, e ancora, non smettono di essere corpi 'tragici': i migranti naufragati nel Mediterraneo e le vittime delle guerre.

Testo-sorgente di *Tutto brucia* è *Troiane* di Euripide (415 a.C.), tragedia che Motus e Ilenia Caleo hanno messo in dialogo, in una potente drammaturgia di contaminazione e montaggio[17], con *Les Troyennes* di Jean-Paul Sartre (1965)[18] e con frammenti di testi, «letture/visioni parallele[,] legate alla idea di "fine di un mondo"»[19], di Judith Butler, Deborah Danowski e Edoardo Viveiros de Castro, Matteo Meschiari e Antonio Vena[20] e altri.

Le parole euripidee e dei secoli XX e XXI sono state ri-pensate per sprigionare i significati necessari per una scena che mette-in-azione «un momento post: dopo la fine di una guerra, dopo la distruzione di un mondo, dopo un disastro umano e ambientale che tanto evoca situazioni tristemente attuali. […] La pandemia e il disastro climatico segnano la fine di un'epoca e *Le Troiane* iniziano con una FINE. Sono una tragedia anomala, senza conflitto e tessitura, o meglio c'è stato conflitto, ma tutto è finito, tutto è già avvenuto: Ilio è già stata distrutta. L'unico

16 <https://motusonline.com/about/>, luglio 2025.

17 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, *Una drammaturgia del montaggio*, a cura di Andrea Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino Editore, 2011, pp. 99-107. Per l'analisi della scrittura scenica di *Tutto brucia*: Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song*, cit., pp. 41-53.

18 *Euripide Les Troyennes. Adaptation de Jean-Paul Sarte*, Paris, Gallimard, 1965. Sull'ultima opera teatrale di Sartre scritta pensando agli orrori della guerra a cominciare dalla più prossima al suo tempo e alla sua Francia (guerra di Algeria, 1954-1962), si segnala, anche per la principale bibliografia: Anna Maria Urso, *Una guerra per tutte le stagioni. Le Troiane di Euripide secondo J.-P. Sartre*, a cura di G.B. D'Alessio, L. Lomiento, C. Meliadò, G. Ucciardello, *Il potere della parola. Studi di letteratura greca per Maria Cannatà Fera*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 375-395.

19 Così Motus, <https://www.amatmarche.net/tutto-brucia/>, luglio 2025.

20 Judith Butler, *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*, a cura di Olivia Guaraldo, Milano, Postmedia Books, 2013[2] (tr. it. di J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London-New York, Verso, 2004); Déborah Danowski, Edoardo Viveiros de Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo, 2017 (tr. it.); Matteo Meschiari, Antonio Vena (a cura di), *Tina. Storie della grande estinzione*, Perugia, Aguaplano, 2020.

accadimento è la morte di Astianatte […]»[21]. E alcune parole diventano musiche che accendono fuochi sul trauma nelle lyrics cantate da R.Y.F. (Francesca Morello) e costituiscono uno spazio sonoro, essenziale, che inter-ferisce con quello teatrale e drammaturgico[22].

«[T]out brûle!», dice la Cassandra dell'adattamento sartriano della tragedia euripidea mentre, guardando Troia in fiamme, si rivolge alla regina della notte – «Reine de la nuit / enflamme tes étoiles. / Que de torches: tout brûle! / Je suis éblouie, tant mieux.»[23] –; «everything burns», canta Cassandra per la voce di R.Y.F.[24]. La performance inizia dunque quando la catastrofe, declinata come catastrofe prodotta dal mostro policefalo della guerra, è già accaduta; quando la «perdita radicale»[25] è realtà e non più un orizzonte prevedibile. La scelta di un tempo di immediato post-trauma compiuta da Motus cancella la possibilità di intravedere, tra la polvere della devastazione, paradisi perduti e impedisce di cedere a nostalgie. Segni espliciti della catastrofe sono disseminati sullo spazio teatrale e disegnano un paesaggio di cenere, rovine, assenze, di buio, di corpi indistinguibili.

Cosa accadrà, ora che «è già tutto bruciato»?[26] Cosa nascerà dalla cenere? Il corpo-voce di Ecuba/Silvia Calderoni si muove a tratti come quello di «una cagna dagli occhi di fuoco»[27]; si mostra come inquietante ibrido dal corpo di donna con corna animali. Lancia grida che annunciano la nascita di altro dolore e disumanità; piange dolore. Il nuovo che si muove su questa

21 Motus, <https://www.amatmarche.net/tutto-brucia/>, luglio 2025.

22 Tracce sonore di R.Y.F. *Everything burns* – Preview, R.Y.F. <https://motusonline.com/projects/tutto-brucia/>, luglio 2025. Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song*, cit., pp. 46-49, 52-53.

23 Da *Scene V* in *Euripide Les Troyennes*, cit., p. 25.

24 Testo di *Cassandra* in Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song*, cit., p. 47; *Cassandra* in *Everything burns* – Preview, cit..

25 Così Ilenia Caleo, in Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song*, cit., p. 48.

26 Riprendo qui il titolo della recensione di Felice Cimatti, *È già tutto bruciato. Tutto brucia di Daniela Nicolò e Enrico Casagrande*, «Fata Morgana Web» 20 settembre 2021, <https://www.fatamorganaweb.it/tutto-brucia-di-daniela-nicolo-e-enrico-casagrande/>, luglio 2025.

27 Una metamorfosi, quella di Ecuba in cagna, profetizzata da Dioniso a Polimestore nell'*Ecuba* (Eur. *Hec.* 1265-1267: nel testo è citato parzialmente il verso 1265) e che diventa centrale nel citato *You Were Nothing but Wind*.

terra, e che brucia di catastrofe, divora e atterrisce; risuona di voce trenodica. Le donne sopravvissute comunicano con lamenti, ululati e con relitti di parole.

L'atto sonoro incapsula, amplifica e rafforza l'agentività individuale in questi contesti. Sulla scena sostiene Cassandra/Stefania Tansini, che Aiace ha stuprato strappandola al tempio di Atena, reiterando un ordinamento sociale arcaico che ha al centro la violenza sul corpo delle donne per sigillare la conquista, e che è tuttora attivo e operante. Cassandra tenta di fuggire dal suo corpo, di de-solidarizzarsi da sé, dalla lingua che non viene ascoltata, dalle visioni che adesso si ingorgano nella mattanza della sua carne, e così facendo parla al nostro presente incendiando il suo futuro. E poi Cassandra viene raggiunta da Ecuba, e allora diventano due monadi incollate al corpo che ancora appartiene loro in una simbiosi regressiva capace a volte di scivolare nella metamorfosi, così che l'una e poi l'altra diventano cagna-pietra-fiume-terra-uccello. Le figure appaiono in stato di eccesso, instabili, i confini si sfocano, si diviene-altro, in una continua approssimazione all'orrore e all'abiezione in cui la musica e la voce seguitano a produrre un punto di fuga[28].

Cassandra/Tansini pronuncia parole arcane e frammiste a suoni indecifrabili, incompresa nel pre-vedere le conseguenze di luoghi e corpi fatti cenere. Abbandona il proprio corpo a una danza di sconfinamenti nel dionisiaco e nel macabro, che coglie l'essenza del danzare di Cassandra nella tragedia di Euripide[29] e traduce l'incombente destino dei sopravvissuti, iscritto, per un fatale nesso di causa-effetto, nell'immane catastrofe avvenuta. Il corpo-voce di Cassandra/Tansini, che porta dentro di sé il peso della sua voce e del suo corpo e delle voci e dei corpi degli altri attraversati dalla realtà del dolore e del sopruso, si fa movimento che rivoluziona e, in retrospettiva, fa vedere la catastrofe avvenuta come paradossalmente generativa: «la mia parola dà fuoco al futuro e io vedo già nuova vita e dove voi vedete la fine io vedo già una nuova vita che pulsa e freme»[30].

Di un tempo per Cassandra, dopo Ilio bruciata, racconta *Of the Nightingale I Envy the Fate*; e di un'altra Cassandra: metamorfica e fluida creatura alata che sa vedersi in luoghi diversi da

[28] Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song*, cit., p. 49.

[29] Eur. *Tr.* 172, 325-340, 415.

[30] Dal video di *Tutto brucia* <https://motusonline.com/projects/tutto-brucia/>, luglio 2025.

quelli di una ennesima pre-vista catastrofe, da consumarsi dentro il palazzo reale di Argo. Qui la giovane principessa troiana giunge schiava e concubina di Agamennone e qui diventa oggetto della vendetta sanguinaria della moglie del re, Clitemnestra.

Seguire questa Cassandra altra e alata richiede (anche) di infrangere certi tradizionali confini nello spazio del teatro. Il pubblico di *Of the Nightingale I Envy the Fate* viene fatto sedere sul palco[31], a destra e sinistra di uno spazio 'ritagliato' che è *temenos*-stanza-strada. Lo spazio è fin troppo regolare, tanto da far immaginare inevitabile il verificarsi di un evento scardinatore come accade nello spazio dell'iconica scena della doccia di *Psycho* di Hitchcock, quando la perfetta regolarità del getto d'acqua si trasforma, alla fine della scena, in un gorgo di acqua e sangue.

Dal buio e dal silenzio iniziali di *Of the Nightingale I Envy the Fate* nasce il canto di Cassandra-usignolo[32]. Lo spazio teatrale abitato dal pubblico funge anche da altre ali per Cassandra: ali partecipative al tempo, agli eventi, alle esperienze che Cassandra/Tansini vivrà dal canto dell'usignolo in poi in quel luogo dopo e fuori Ilio.

«Dell'usignolo io invidio la sorte, gli dèi di ali lo hanno fornito / e di un canto dolcissimo che copre ogni lamento, / mentre a me il fato ha riservato d'essere squartata / da una tremenda scure a doppio taglio». I versi 1146-1149 pronunciati da Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo[33] sono citati da Motus nella presentazione della performance[34]. In uno scambio di battute

31 Si fa qui riferimento a *Of the Nightingale I Envy the Fate*, in scena nel 2023 (28 febbraio-1 marzo) e visto al Fog Performing Arts Festival – Teatro Triennale (Milano) <https://triennale.org/eventi/nightingal-envy-fate-motus>, luglio 2025. Analoga collocazione del pubblico sul palco, con conseguente platea deserta, ad esempio in *Too Late (antigone) contest #2.* (2009, Teatro Stabile di Torino), Del Monte, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti*, cit., pp. 23-24.

32 In *Of the Nightingale I Envy the Fate*, in scena Motus accompagna lo spettatore alla visione iniziale partendo dall'auralità, immergendo lo spettatore nell'ascolto di suoni come accade nel precedente *Tutto brucia* (sul quale, Sacchi, *Mourning becomes the nightingale song*, cit., pp. 46-47).

33 Traduzione, in endecasillabi, di Alfredo Balducci in <https://www.alfredobalducci.it/L'Orestea.htm>, luglio 2025.

34 <https://motusonline.com/projects/of-the-nightingale-i-envy-the-fate/>, luglio 2025.

tra il coro di anziani e Cassandra[35] l'usignolo, di cui va ricordato l'ipotesto del tragico mito di Procne, è evocato dalla figlia di Priamo e dai vecchi argivi. Cassandra/Tansini porta con sé da subito, prima delle parole, il canto dell'usignolo dalla sorte invidiabile[36]. La melodia è accompagnata da movimenti sincopati della testa di Tansini, allusivi – e mai banalmente mimetici – a quelli di un fragile, piccolo uccello, e da ritmici battiti di ciglia, enfatizzati da 'protesi' di lunghissime ciglia finte[37] che si rivelano quanto mai necessarie. Il mestiere di vivere di Cassandra passa in primo luogo attraverso la visione e il lavoro di Tansini parte, dunque, dagli occhi, ma non si ferma didascalicamente a questi. Mentre il canto cresce di intensità e colore, una mano si trasforma nel profilo di una piccola testa di uccello e insieme all'altra diventa un battito velocissimo d'ali – Tansini ha 'protesi' di foglie di alloro e piume variopinte tra le dita – travolgente e disperato, assetato di vita e di morte.

Da questa trasformazione non convenzionale in usignolo nascono altre metamorfosi: in tutte, il corpo-voce di Cassandra incarna con varietà di accenti anche tracce delle catastrofi viste prima di essere vissute. È da Apollo che Cassandra riceve il dono 'maledetto' di vedere il buio e il sangue che altri non riescono a scorgere. Le gambe di Cassandra/Tansini vengono attraversate da un fremito composto e inarrestabile; nel centro dello spazio teatrale appare una macchia rossa e densa che, per la forma di cerchio, ricorda il mitico *omphalos* di Delfi dove Apollo profetizzava. Cassandra/Tansini compie un atto rituale scandito in fasi: nella prima guarda fissamente il cerchio; poi immerge la mano nel rosso e traccia segni arcani. Con la mano intrisa

35 Aesch. *Ag*. 1140-1149.

36 «Il paragone con l'usignolo è la seconda occasione in cui la modalità comunicativa di Cassandra è assimilata a quella di un uccello, dopo il paragone con la rondine di 1050-1. Decisivo è qui il contrasto fra l'accostamento all'usignolo, proposto dal Coro, e il rifiuto dello stesso da parte della profetessa, che ritiene la sorte del piccolo uccello assai più fortunata della sua, in quanto indenne dalla fine violenta che invece si prepara in casa per lei […]». *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*, a cura di Enrico Medda, Roma, Bardi Edizioni, 2017, vol. I, p. 187. Per il significato di μόρος (μόρον in Aesch. *Ag*. 1146) – destino, morte, fine assegnata dal fato – e la complessità interpretativa del verso: ivi, pp. 192-193.

37 Altre protesi sono qui il piumaggio anche di uccelli tropicali per dar vita a un usignolo ibrido; protesi sono state impiegate anche in *Tutto brucia*.

del rosso/sangue tocca la gamba, la 'contamina': il corpo-voce si fa malinconicamente sensuale e sussurra le prime parole «Io sono Cassandra». Da Cassandra, parla poi con voce inarticolata. Il corpo stesso traduce disarticolazione, che man mano si regolarizza in una inquietante sequenza di movimenti meccanici, ossessivi, per lo più in battere e in levare, che plasmano una Cassandra-marionetta mossa da altro: dalla *necessità dello sguardo*[38], da una visione che solo a lei è data e le fa vedere l'indicibile e inudibile che verrà. Il corpo di questa fase metamorfica di Cassandra risponde a questo vedere con tremiti iscritti in un orizzonte mitico-rituale arcaico ancora vivo nel tarantismo[39].

Diversamente da *Tutto brucia*, in *Of the Nightingale I Envy the Fate* Cassandra è sola, eccetto negli attimi in cui si consuma l'incontro perturbante con un uccello meccanico, mosso da Casagrande con un *joystick* dalla postazione regia. Questa entità robotica vola su Cassandra, sul suo petto, tra le mani innescando un'altra trasformazione – una mano di Cassandra diventa una zampa di rapace ('protesi'-guanto)[40] – fino all'attimo in cui Cassandra cade a terra. L'uccello meccanico è un'entità sospesa tra la vita e la morte e questa condizione liminale è condivisa intimamente da Cassandra. L'incontro prelude a un dialogo asciutto, che ha la forma della sticomitia tragica, in cui emergono chiare altre condizioni di Cassandra: quella di essere straniera ovunque e di essere testimone di orrori da silenziare. «Cassandra, è vero che sei una persona ragionevole?» / «No» / «Tacerai?» / «No» «Sì» / «Cos'è quello che appare?» «Dove mi avete condotto?» / «Nei luoghi di massacri». La straniera Cassandra, schiava-concubina di Agamennone, è stata portata via dalla rocca di Troia dove tutto brucia in luoghi di massacri familiari, iscritti in una cornice di guerra e di potere. È in questi spazi che prevede, non creduta, la catastrofe di una famiglia

[38] Il corsivo è mio e intende sottolineare la ripresa di parte del titolo del lavoro di Motus del 1993 (paragrafo 1).

[39] Marcello Massenzio (a cura di), *Ernesto De Martino. La Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Torino, Einaudi, 2023. De Martino è stato tra gli autori di riferimento di Motus in *Tutto brucia*, <https://www.teatrodiroma.net/spettacoli/stagione-2020-2021/teatro-india/tutto-brucia-2/>, luglio 2025.

[40] Trasformazioni di mani in zampe di animali anche in *Tutto brucia* per Ecuba/Calderoni.

dove dominio, vendette, armi hanno il sopravvento; è nella casa degli Atridi, semplicemente ma potentemente «casa» – dice Tansini – che risuona il «grido di Cassandra, quando vaticina l'odore di sangue»[41]; è lì che Cassandra è presente quando tutto crollerà e sarà un'altra catastrofe.

Cassandra torna al sangue. Nello spazio 'ritagliato' della scena, mescola colore rosso sangue e piume d'uccello e nel compiere il gesto si fa spazio un pensiero che racchiude profezia, lascito e una presentazione minima, ma pregnante, di sé: «per ultimo rimarrà un'immagine. Sono sempre stata più legata alle immagini che alle parole», proprio come i veggenti, e i poeti. Dalla eco di questo pensiero Cassandra prende l'abbrivio per danzare ancora, imprimendo però a gesti e movimenti un'energia inedita, che fa sprigionare l'immagine di una figura potente e sensuale come prima mai; un'energia che si alimenta di un 'bastone' luminoso (neon)[42] – *rhabdos* del *mantis* – che Tansini fa roteare e muovere in modo da lasciar presagire l'imminente accadere di altri destini. Nello spazio teatrale irrompe un urlo modulato sulla *zaghroutah* delle donne mediorientali, un urlo di ebrezza, felicità ma anche rabbia e dolore, che preannuncia l'incontro con Apollo, simboleggiato dalla pianta d'alloro sacra al dio, afferrata da Cassandra/Tansini, piantata nella miscela di sangue e piume, infine trascinata via. Cassandra cambia di nuovo pelle: si spoglia e danza seguendo un ritmo ossessivo mentre il telo sul fondo della scena si tinge di rosso, sempre più cupo, quasi nero. Con un *bird whistle* lancia un richiamo per l'uccello meccanico insieme al quale si mette in cammino fino a quando scompare, sotto un telo su cui sono dipinti grandi occhi: un'immagine dello sguardo che ha contatto con la Terra e grazie a questa unione vede ciò che non sanno vedere gli occhi di chi resta in superficie. Mentre Cassandra si sottrae allo sguardo degli spettatori, entrano in scena versi della poeta militante Audre Lorde tratti

41 George Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1999², p. 304. (tr. it. di G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York, Oxford University Press, 1961).

42 Già usato da Tansini/Cassandra, ma con altri significati, e da Ecuba/Calderoni in *Tutto brucia*.

da *A Litany for Survival*[43], poesia per voci e corpi emarginati e oppressi, che vivono in realtà dove predominano pregiudizi e si esercitano violenze generatrici di paure, per voci e corpi dissenzienti ed eterodossi quindi isolati e tenuti al margine e per i quali non era prevista nessuna sopravvivenza perché non era previsto che resistessero. «[A]nd when we speak we are afraid / our words will not be heard / nor welcomed / but when we are silent / we are still afraid / So it is better to speak / remembering / *we were never meant to survive*»[44]. Nel volgere al termine della poesia Cassandra riemerge dalla Terra: «alzati. Leggera. Io danzo. Muovi il piede. Batti. Su le gambe. Cagna. Serpente. Io danzo. Batti. Fuoco. Ecate. Infiamma le stelle», dice, liberando infine un urlo che ha la forza di chi ha parlato anche con parole spezzate, incomprese, inascoltate, di chi sopravvive, praticando la resistenza, a tutte le catastrofi, non solo a quelle pre-viste.

3. «… *non è che la fine di* un *mondo*»

«È attraverso il dolore che le protagoniste nella scena tragica si trasformano materialmente – divengono altro da sé: cagna, pietra o acqua che scorre, elaborando la violenza subita. Una metamorfosi che apre verso altre possibili forme. E scrive il mondo che verrà. Perché la fine del mondo non è che la fine di *un* mondo»[45].

Il pensiero con cui Motus chiude la presentazione di *Tutto brucia* ha valore anche per la Cassandra di *Of the nightingale I Envy the Fate*. Sia nella città stretta tra fiamme e cenere sia nei luoghi di massacri, la troiana figlia di Ecuba destinata a diventare schiava-concubina di Agamennone lascia una immagine di resistenza a un destino e a una realtà esperita di catastrofe: catastrofe dalle molteplici specificazioni, tutte però con una radice comune che è il corpo polimorfico della guerra.

[43] *A Litany for Survival*, in Audre Lorde, *The Black Unicorn. Poems*, New York, W.W. Norton & Company, 1978, pp. 31-32.

[44] Il corsivo è mio.

[45] Motus in <https://motusonline.com/projects/tutto-brucia/>, luglio 2025.

Difronte alla perdita radicale – riprendendo di nuovo le parole di Ilenia Caleo per *Tutto brucia* – Cassandra/Tansini, insieme a Ecuba/Calderoni e da sola, invita performativamente a dire un no radicale a chi vince e conquista con il fuoco; a mettere-in-atto una radicale solidarietà; a dare spazio sulla scena del mondo a chi sopravvive nei paesaggi della distruzione, resistendo a un fato di vittima, e a chi, dopo essere sopravvissuto, con la danza, la musica, la poesia, sa immaginarsi oltre la catastrofe.

Irene Zanot*

«Puisque elle attend, il est impossible de douter qu'elle sera terrible et fabuleuse»: prospettive di catastrofe nel surrealismo

> Si l'on parle de «révolution» romantique, quel terme pourrait convenir à ce raz-de-marée qui, non seulement a englouti le romantisme et sa queue, mais tout ce qui s'apprenait dans les écoles et se lisait à la veille?
>
> (Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris 1945, pp. 17-18)

Nel 1945, anno in cui si poneva fine all'indicibile orrore della seconda guerra che aveva sconvolto il Novecento, Nadeau si interrogava sul «terme qui pourrait convenir» per designare il surrealismo. Lo scrittore non si accorgeva di aver trovato la risposta nell'esatto momento in cui egli trovava limitativo l'appellativo con cui la critica, in virtù di una consolidata tradizione, si riferiva alla grande «révolution romantique», vale a dire il termine "rivoluzione", sebbene questa stessa parola campeggiasse sia nell'intitolazione che in apertura del primo numero della rivista giunta a ricoprire il ruolo di organo ufficiale del movimento, ovvero «La Révolution surréaliste»: «Nous sommes à la veille d'une REVOLUTION Vous pouvez y prendre part»[1]. Secondo Nadeau, il surrealismo sarebbe in effetti piuttosto da assimilarsi a un «raz-de-marée qui, non seulement a englouti le romantisme et sa queue, mais tout ce qui s'appre-

* Università di Macerata.

[1] Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, pp. 17-18. Il numero inaugurale della «Révolution surréaliste» cui si fa riferimento esce, per la precisione, alla fine del 1954 («La Révolution surréaliste», 1, 1er décembre 1954).

nait dans les écoles et se lisait à la veille»[2]. Atta ad indicare, nel suo senso figurato, un «bouleversement social ou politique irrésistible» come appunta il *Dico en ligne Le Robert*[3], la metafora dell'onda gigante (quel *raz de marée* che nella lingua d'oggi è stato oramai largamente soppiantato dal nipponismo *tsunami*) ben si presta a suggerirci una prima riflessione attorno alle modalità con cui il surrealismo si è appropriato della lessia e del concetto di "catastrofe" facendo, di questi, un vero punto-cardine del proprio programma di azione, oltre che delle sue numerose (ed eterogenee) pratiche artistiche. In considerazione dell'ampiezza di respiro che contraddistingue la storia del movimento (la quale, come noto, risulta peraltro scandita da vari punti di snodo o "terremoti" che hanno preluso a diverse svolte a livello poetico e ideologico), e tenuto conto della straordinaria molteplicità di quelle che Gabriella Violato ha opportunamente chiamato, al plurale, «scritture surrealiste»[4], abbiamo deciso di incentrare la nostra indagine su un *corpus* delimitato, il quale potesse risultare caratterizzato quanto meno da una certa omogeneità di intenti, se non di vedute. Prenderemo pertanto in considerazione i numeri della rivista che, come si accennava, ha costituito l'organo ufficiale del movimento dopo la conclusione dell'esperienza di «Littérature» (giugno 1924), e sino al 1929, ossia la «Révolution surréaliste», pur riservandoci di fare brevi cenni ad altri scritti a carattere programmatico così come ad alcune dichiarazioni rilasciate da esponenti di spicco del surrealismo le quali risultano particolarmente pertinenti alla nostra analisi.

[2] *Ibidem*; «un'onda anomala che ha inghiottito non soltanto il romanticismo e i suoi prodromi, ma tutto ciò che si imparava nelle scuole e si leggeva sino al giorno prima»; questa traduzione, così come laddove non sia diversamente indicato, è a cura della scrivente. Le traduzioni in italiano accompagnano le citazioni in francese tratte dagli studi critici e filosofici; poesie, estratti dalla «Révolution surréaliste» e altri scritti surrealisti sono invece per lo più presentati nella sola lingua originale.

[3] *Dico en ligne Le Robert*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/raz-de-maree>, maggio 2025; «un sovvertimento sociale o politico irresistibile».

[4] Gabriella Violato, *Scritture surrealiste*, Roma, Bulzoni, 1982.

Come verificheremo avvalendoci dell'apporto di storici e filosofi che hanno riflettuto sul concetto di "catastrofe" quali François Walter e Michel Ribon, lo spoglio del periodico fondato da Naville e Péret permette anzitutto di constatare in quale modo i surrealisti si siano appropriati di alcune accezioni inedite che un termine antico quale *catastrophe* era venuto ad acquisire nel corso dei primi venti anni del 1900. Ma, soprattutto, è l'idea stessa di catastrofe che viene a ridisegnarsi in una maniera affatto peculiare nella «Révolution surréaliste», al punto, diremo, di poter parlare di un caso particolare di neologismo semantico. Irripetibile al di fuori dell'esperienza artistica e di vita di autori come Aragon, Éluard e, beninteso, lo *chef de file* Breton, la catastrofe si fa, tra le mani dei surrealisti, *stupéfiant image*, ossia immagine «irrationnelle et poétique» la quale evoca «le choc intentionnel […] comme un éclair déchirant la réalité avec la soudaineté d'une épiphanie»[5], come scrive Steinhauser commentando la nota frase del *Paysan de Paris*:

> Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers[6]

Per avviare la nostra riflessione attorno alla «più vistosa e radicale delle pur numerose forme di contestazione: dei valori costituiti e delle istituzioni», ricorderemo anzitutto con Gabriella Violato come il surrealismo si sia costantemente mosso tra i due poli opposti e complementari della *ruine* e della *substitution: ossia*, la rovina degli ideali ancora percepiti come fondanti nella

[5] Monika Steinhauser, *La lumière de l'image*, «Revue d'art», 114, 1996, pp. 68-80 (p. 68); «irrazionale e poetica» che evoca «lo scontro intenzionale […] come un lampo che lacera la realtà con l'immediatezza di una epifania». Ricordiamo che Aragon, nel teorizzare il concetto di *supéfiant image*, attribuisce intenzionalmente il genere maschile al sostantivo.

[6] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1978 (1926), p. 82; «il vizio chiamato Surrealismo è l'impiego sregolato e passionale della stupefacente immagine, o piuttosto della provocazione senza controllo dell'immagine di per sé e per ciò che essa comporta, nel campo della rappresentazione di perturbazioni imprevedibili e di metamorfosi, poiché ogni immagine, ogni volta, vi obbliga a rivedere tutto l'Universo».

Francia degli anni '20, quali i termini della triade "patria", "famiglia" e "religione", e l'instaurazione, in luogo dei suddetti, di valori nuovi e positivi, come, in primo luogo, l'immaginazione, il fantastico e la poesia, la quale viene «recuperata e reintegrata a pratica di conoscenza privilegiata»[7]. «Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*»[8]: l'incendiario proclama di Breton compariva in un testo di capitale importanza pubblicato nell'ultimo numero della «Révolution surréaliste» (il 12 del 15 dicembre 1929), ovvero il *Second Manifeste du Surréalisme*. Si potrà solamente fare una breve allusione a uno scritto che, come ha sottolineato la critica, colpisce per la differenza di tono, oltre che di intenti, rispetto al primo *Manifeste*[9]; e, tuttavia, è importante sottolineare che le azioni di *ruine* e *substitution* rappresentano altrettante istanze presenti nel surrealismo sin dalle sue stesse origini. Come evidenzia Alquié, il movimento, difatti, si era da subito riproposto di «échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée (Breton), à la tyrannie des lois du monde sensible, à l'esprit critique, aux tabous de la morale courante» al fine di «retrouver, une fois encore la liberté totale de l'homme»[10]. Un'azione di ricerca, questa, la quale, nel precisarsi nei termini di una rivolta e rivoluzione totali, ha presto portato

[7] Violato, *Scritture surrealiste*, cit., pp. 13-15.

[8] In corsivo nel testo.

[9] A tale proposito, si rinvia alla *notice* di José Pierre che accompagna l'edizione Pléiade (José Pierre, *Notice*, in André Breton, *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. I, pp. 1583-1590).

[10] Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p. 35: «sfuggire alle costrizioni che pesano sul pensiero sorvegliato (Breton), alla tirannia delle leggi del mondo sensibile, allo spirito critico, ai tabù della morale corrente [per] ritrovare, ancora una volta, la libertà totale dell'uomo». Secondo l'autore, il surrealismo «nous propose donc l'espoir d'exister, et projette l'existence en une sorte d'au-delà de la vie naturelle, au-delà pourtant immanent à elle, non postérieur à elle, et semblant se découvrir à qui veut saisir le Monde sous l'aspect du merveilleux» (ivi, p. 15; «ci propone dunque la speranza di esistere, e proietta l'esistenza in una sorta di al di là della vita naturale, un al di là, tuttavia, ad essa immanente, non posteriore ad essa, e che sembra svelarsi a chi vuole cogliere il Mondo sotto l'aspetto del meraviglioso»). Anche Violato sottolinea come il surrealismo, nel contraddistinguersi per un netto «rifiuto del discorso dominante e del suo rigido sistema di codici», intendeva approdare alla «sospensione di ogni possibile censura e [alla] fondazione per il linguaggio di una funzione al tempo stesso liberatoria e conoscitiva» (*Scritture surrealiste*, cit., p. 17).

i surrealisti ad attuare (e ad auspicare) essi stessi un «bouleversement», ossia un "rovesciamento", totale, come scrive ancora Alquié e come osserva altresì Hérout evocando un termine che ricondurremo, assieme alla *ruine*, al campo semantico e all'etimologia della parola "catastrofe":

> il s'agit de découvrir l'infini de nos puissances elles-mêmes, d'actualiser directement, et selon les voies du désir, la totalité de ces puissances, considérées comme capables de bouleverser l'ordre intime du réel, réel avec lequel elles se sentent quelque affinité secrète […] il n'est plus question de reconstruire techniquement le Monde en se soumettant aux lois objectives […] on aspire à un bouleversement qui, en même temps qu'il transformerait le Monde, changerait la vie[11]

> le bouleversement des thèmes et des styles [est pour les surréalistes la] seule façon littéraire de s'extraire des décombres […] [comme l'écrit Breton] «on peut espérer que de la confusion idéologique sans précédent qui marquera la fin de cette guerre surgiront un assez grand nombre de propositions radicales formulées *hors de cadres* et qui […] feront, devant la carence provisoire du langage de l'esprit, parler haut le langage du cœur et des sens»[12]

«Ne redoutons pas d'avouer que nous attendons, que nous appelons la catastrophe. La catastrophe? ce serait que persiste un monde où l'homme a des droits sur l'homme»: l'esortazione e atto di accusa che Aragon inserisce nel *pamphlet* comparso nel secondo numero della «Révolution surréaliste» *Ouvrez les prisons, licenciez l'armée!* rappresenta, di fatto, una veemente requisitoria contro la nuova, tragica accezione che il termine "catastrofe" aveva acquisito all'indomani dell'evento che segna

[11] Alquié, *Philosophie du surréalisme*, cit., pp. 51-52; «si tratta di scoprire l'infinito delle nostre stesse forze, di attualizzare direttamente, e secondo le vie del desiderio, la totalità di queste forze, considerate come capaci di sovvertire l'ordine intimo del reale, reale con cui esse avvertono qualche segreta affinità […] non si tratta più di ricostruire il Mondo da un punto di vista tecnico, sottomettendosi alle leggi oggettive […] si aspira a uno sovvertimento che, nello stesso momento in cui questo trasformasse il Mondo, cambierebbe la vita».

[12] Raphaëlle Hérout, *Surréalisme: résister, réinventer la langue*, Otrante, La Fresnaie-Fayel, 2021, p. 68; «il sovvertimento dei temi e degli stili [è per i surrealisti il] solo modo letterario di estrarre se stessi dalle macerie […] [come scrive Breton] "si può sperare che dalla confusione ideologica senza precedenti che segnerà la fine di questa guerra sorgeranno un numero abbastanza grande di proposte radicali formulate *fuori dagli schemi* e che […] faranno, dinanzi alla carenza provvisoria del linguaggio dello spirito, parlare ad alta voce il linguaggio del cuore e dei sensi"».

nel profondo la nascita stessa del movimento, ovvero il primo conflitto mondiale:

> Il n'y a pas de crimes de droit commun [...] Que MM. les assassins commencent, si tu veux la paix prépare la guerre, de telles propositions ne couvrent que la plus basse crainte ou les plus hypocrites désirs. Ne redoutons pas d'avouer que nous attendons, que nous appelons la catastrophe. La catastrophe? ce serait que persiste un monde où l'homme a des droits sur l'homme. L'union sacrée devant les couteaux ou les mitrailleuses, comment en appeler plus longtemps à cet argument disqualifié? Rendez aux champs soldats et bagnards. Votre liberté? Il n'y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté. Nous ne serons pas les complices des geôliers[13]

È esattamente in questo momento drammatico in cui «une civilisation toute entière s'enfonce dans l'abyme», come osserva François Walter[14], che viene a instaurarsi un paradigma nuovo e tuttora perdurante nella storia dei sistemi di credenze e di costruzioni intellettuali che si tracciano attorno alla nozione di catastrofe: la «société du risque et de l'incertain», modello che, a differenzia dagli schemi culturali che lo avevano preceduto, insiste «sur le rôle de l'homme dans les catastrophes quelles qu'elles soient». Si osserverà come il surrealismo, nell'attuare anch'esso un «transfert du religieux, notamment en situant les références à un niveau plus politique et en passant de l'indivi-

[13] Louis Aragon, *Ouvrez les prisons, licenciez l'armée!*, «La Révolution surréaliste», 2, 15 janvier 1925, p. 18. Tra i vari studi dedicati al tema, si veda Laurence Campa, *Cette guerre par quoi tout commence*, «Littérature», 188 (4), 2017, pp. 39-48 (p. 29), <https://doi.org/10.3917/litt.188.0039>: «Le surréalisme est né de la guerre, des amitiés que la guerre a permises et que les trois poètes raconteront; des ruines sur lesquelles ils refondent la condition humaine, brandissent l'insoumission de l'homme et la libération de l'esprit; du combat contre l'embrigadement, le rationalisme et l'utilitarisme, auxquels ils opposent le rêve, le hasard et la poésie».

[14] François Walter, *Catastrophes. Une histoire culturelle, XVIe-XXIe siècle*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 189. Lo storico evidenzia come, dopo la temperie *fin de siècle* che risveglia paure millenaristiche, si piombi in una «nouvelle forme de catastrophe dont l'homme est entièrement responsable»: la guerra stessa è difatti considerata come un male «lié à la condition humaine» (ivi, p. 190 e 200; Walter nota anche come la "scalata incontrollata" del conflitto mondiale operi un massiccio ricorso al registro semantico di termini e metafore che designano la catastrofe per raffigurare l'irrappresentabile orrore della guerra).

duel au collectif»[15], come indicano le vibranti parole di Aragon, avrebbe collocato la propria operazione di liberazione e di "estrazione dalle macerie della guerra" su una dimensione assoluta; una prospettiva che mira a una vera palingenesi e rifondazione dell'uomo e dei suoi rapporti con il mondo:

> Le monde est un entre-croisement de conflits qui, aux yeux de tout homme un peu averti, dépassent le cadre d'un simple débat politique ou social. Notre époque manque singulièrement de voyants. Mais il est impossible à qui n'est pas dépourvu de toute perspicacité de n'être pas tenté de supputer les conséquences humaines d'un état de choses *ABSOLUMENT BOULEVERSANT* [...] nous croyons à la fatalité d'une délivrance totale. Sous les coups de plus en plus durs qui lui sont assénés, il faudra bien que l'homme finisse par changer ses rapports. Bien conscients de la nature des forces qui troublent actuellement le monde, nous voulons, avant même de nous compter et de nous mettre à l'œuvre, proclamer notre détachement absolu, et en quelque sorte notre purification, des idées qui sont à la base de la civilisation européenne encore toute proche et même de toute civilisation basée sur les insupportables principes de nécessité et de devoir[16]

Nell'ottica di un totale rigetto dell'orrore bellico così come della civiltà che aveva permesso tale atrocità (ovvero, la civiltà europea nella sua interezza, come proclama il *tract* collettivo *La Révolution d'abord et toujours*! del 1925), dinanzi a un mondo che ha perso ogni significato ed è ridotto a «un tas de décombres», «un ammasso di macerie», come scrive Ribon citando Nizan, si fa dunque strada la possibilità di un rovesciamento, di un *bouleversement* dialettico fecondo. Ci riferiamo alla prospettiva di una "catastrofe necessaria", desiderabile, persi-

[15] Ivi, p. 21 e pp. 209-210; «un'intera civiltà sprofonda nel baratro». Riportiamo per intero la successiva considerazione dello studioso: «Au lieu d'incriminer l'homme singulier sur le plan moral par le péché, la vision sociétale contemporaine met en accusation la faute collective inscrite dans le mode de vie. C'est pourquoi les catastrophes sont déplacée sur un registre qui dénonce l'irresponsabilité des activités humaines. On entre dans la société du risque et dans celle de l'incertain» (ivi, p. 210; «anziché incriminare il singolo uomo sul piano morale attraverso il peccato, la visione sociale contemporanea mette sotto accusa la colpa collettiva iscritta nel modo di vita. Per questo le catastrofi vengono riposizionate su un registro che denuncia l'irresponsabilità delle attività umane. Si entra nella società del rischio e in quella dell'incerto»).

[16] Collectif, *La Révolution d'abord et toujours!*, «La Révolution surréaliste», 3, 15 octobre 1925, pp. 31-32.

no "legittima", per parafrasare Albert Caraco[17]; una catastrofe la quale, pur configurandosi *strictu sensu* come «distruzione di un ordine preliminare» («destruction d'un ordre préalable»), possa tramutarsi nel fertile abisso del caos, diremo ricordando ancora una volta con Ribon come questo concetto, nel rinviare all'«assenza di ordine» («absence d'ordre»), costituisca «il punto di partenza e di nuove nascite («le point de départ et de nouvelles naissances») tanto nei miti quanto nei testi sacri[18]. Non appare fuori luogo affermare che, più che a un punto di partenza, la catastrofe, per i surrealisti, doveva piuttosto preludere all'individuazione di «un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement». Tratta anch'essa dal *Second Manifeste du Surréalisme*, la frase che abbiamo appena citato compariva dopo un passaggio in cui Breton aveva preso le distanze da alcune immagini «trop saisissantes de la catastrophe humaine» – e che, pure, erano state programmatiche del movimento:

> on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique. Au point de vue intellectuel il s'agissait, il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme, ne serait-ce qu'en lui donnant une idée indigente de ses moyens, qu'en le défiant d'échapper dans une mesure valable à la contrainte universelle. L'épouvantail de la mort, les cafés-chantants de l'au-delà, le naufrage de la plus belle raison dans le sommeil, l'écrasant rideau de l'avenir, les tours de Babel, les miroirs d'inconsistance, l'infranchissable mur d'argent éclaboussé de cervelle, ces images trop saisissantes de la catastrophe humaine ne sont peut-être que des images. Tout porte à croire

[17] Albert Caraco, *Bréviaire du chaos*, Paris, L'Âge d'homme, 1982, p. 33.

[18] Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, Paris, Kimé, 1999, p. 19. Cfr. anche p. 50: «il s'agit […] non pas d'ignorer la fureur des temps, mais, sous la catastrophe, de se ressaisir du fil d'un temps créateur contre toute idée d'abandon et de renoncement. L'art est le lieu où se fonde et se fortifie, dans le sentiment tragique de l'existence, l'humanité de l'homme».

qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point[19]

«Catastrophe humaine»: nel richiamare alla mente l'abominio delle guerre e delle orrende distruzioni prodotte dall'uomo, il campo semantico dischiuso dalla formula inserita nel *Second manifeste du surréalisme* riveste, in verità, anche un'accezione più intima la quale ci autorizza a cogliere il termine nel senso delle «catastrofi delle concrete esistenze umane» («catastrophes des existences humaines concrètes») sulle quali ragiona Ribon. Per seguire ancora una volta il pensiero del filosofo, tali sciagure assumono le fattezze diverse (e, pure, ugualmente penose) della vecchiaia, delle sconfitte personali, della morte e delle altre perdite e sventure illustrate dall'antico tema della melancolia, concetto che, secondo Ribon si dà come espressione ideale di quel sentimento di assenza di significato che può essere detto «catastrophe du sens»[20]. Ora, tutto ciò ci porta a lambire alcune zone oscure dell'animo umano le quali sono state esplorate in profondità nella poetica (e anche nella prassi, come indicano le vicende di personalità fuori dagli schemi come Jacques Rigaut, René Crevel o Arthur Cravan) dei surrealisti sin dagli albori del movimento; abissi insondabili quali le voragini in cui precipitano le menti dei folli e dei suicidi:

La victime s'est laissé agir, et sa mort lui échappe, comme une parole inconsidérée. Elle s'est avancée insensiblement dans une région dangereuse de son domaine volontaire, et sa complaisance à je ne sais quelles sensations de contact et de pouvoir l'ont engagée dans une zone où la probabilité

[19] André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, «La Révolution surréaliste», 12, 15 décembre 1929, pp. 1-17 (p. 1).

[20] Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, cit., pp. 16-17: «il est des catastrophes qui, déplacées de la scène de la nature et de sa représentation artistique vers celle des existences humaines concrètes, ne se prêtent guère à la catégorie du sublime. Les ravages du temps, les naufrages de la vieillesse et de la mort n'ont, en eux-mêmes, rien de sublime». Ribon definisce altresì la malinconia come un «sentiment qui, en obéissant au principe de chute plutôt qu'au principe d'élévation, est à l'opposé du sublime» (ivi, p. 17).

d'une «catastrophe» est très grande. Elle s'est mise à la merci d'un lapsus, d'un minime incident de conscience ou de transmission. Elle se tue, parce qu'il était trop facile de se tuer[21]

Le parole scritte da un misterioso M. E. Teste (il nome, sembra ridondante osservarlo, riporta alla memoria la «mélancholie de teste» della medicina medievale, vale a dire proprio la melancolia, ma anche il celebre alter ego di Paul Valéry)[22] in risposta all'inchiesta lanciata nel numero inaugurale della «Révolution surréaliste», *Le suicide est-il une solution?*, sembrano spalancare uno sconfinato *champ du vertige*, per citare il titolo di un saggio dedicato a un altro fine indagatore dell'"Ombra" e della pazzia quale fu Poe[23]. Uno spazio, diremo ancora con Ribon, dove la catastrofe si precisa come «chute catastrophique», ovvero come punto critico e zona di cedimento di una dinamica orchestrata sui due poli opposti e complementari dell'attrazione e della repulsione, dell'orrore e della fascinazione[24]. Non possiamo, in questa sede, riservare una trattazione adeguata a un motivo così complesso del quale l'autore dell'*Ésthétique de la*

[21] Risposta di M. E. Teste all'inchiesta *Le suicide est-il une solution?*, «La Révolution surréaliste», 2, 15 janvier 1925, p. 14.

[22] È difatti alquanto plausibile, come sottolinea la critica, che dietro questo lettore della «Révolution surréaliste» si celi effettivamente l'autore della *Jeune Parque*.

[23] Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, Paris, Éditions Klincksieck, 1991. Il concetto di «Ombra» è ovviamente da intendersi nel senso junghiano del termine; cf. Carl Gustav Jung, *Aion. Beiträge zur Symbolik der Selbst* (1951); tr. it. *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 (1980), vol. 9.2, pp. 8-9: «da un attento studio dei tratti di carattere oscuri o delle qualità inferiori che costituiscono l'Ombra, risulta che essi possiedono una natura emotiva, una certa autonomia, e di conseguenza sono di tipo ossessivo, o meglio "possessivo". L'emozione non è difatti un'attività, ma un accadimento che investe l'individuo».

[24] Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, cit., p. 10. Il filosofo individua «deux registres articulés de la chute catastrophique: la répulsion et l'attraction. Dès qu'elle est décrite ou peinte, l'horreur-répulsion se fait horreur-attraction; notre effroi devient délice, esthétiquement *et* existentiellement; il se mue en tentation pour revêtir une dimension de sublimité, et c'est alors qu'Éros et Thanatos échangent leurs masques comme pour sceller leurs noces: sur le terrain de l'art. L'art a besoin de cette aventure» (*ibidem*; «due registri articolati della caduta catastrofica: la repulsione e l'attrazione. Sin dal momento in cui esso viene descritto o dipinto, l'orrore-repulsione si fa orrore-attrazione; il nostro terrore diventa delizia, esteticamente *ed* esistenzialmente; esso si muta in tentazione per rivestire una dimensione sublime, ed è allora che Eros e Thanatos si scambiano le proprie maschere come per sugellare le loro nozze: sul terreno dell'arte. L'arte ha bisogno di questa avventura»).

catastrophe ha pienamente sottolineato la portata rivoluzionaria: difatti, per quanto essa possa essere disastrosa, la "caduta catastrofica" consente di «risvegliare i poteri della nostra libertà» («réveille[r] les puissances de notre liberté»)[25], osserveremo mettendo di nuovo l'accento su quello che, come si è rammentato, si è da subito prospettato come l'obiettivo primario del programma surrealista. Né ci è tanto meno possibile indagare a fondo il lato distruttivo, votato al *thanatos* del surrealismo, *penchant* ampiamente illustrato da una moltitudine di scritti e dichiarazioni d'effetto o finanche choccanti, come la celebre definizione dell'«acte surréaliste le plus simple [qui] consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule»[26].

Ci limiteremo dunque ad osservare come le suggestioni appena rievocate impregnino l'immaginario linguistico e visivo di un altro "scrittore della vertigine" che animò le pagine della «Révolution surréaliste»: Robert Desnos. Poeta che «parle surréaliste à volonté», come lo definiva Breton, l'autore della *Confession d'un enfant du siècle* fa di una figura della caduta quale il *tourbillon* (ovvero il "turbine", ma anche il "vortice" o, ancora, il "gorgo") l'immagine-portante di una messa in azione di quel programma estetico, etico ed esistenziale di rovesciamento, affrancamento e liberazione delle parole e dell'uomo attraverso le parole in base al quale, come si è visto, era diventata per i surrealisti possibile la prospettiva di una "catastrofe generativa" – vale a dire, di una catastrofe che possa prefigurarsi come una «trasformazione, rigenerazione, conversione»[27]. Vale la pena ricordare che il surrealismo si proponeva di realizzare tale programma anche (e, anzi, principalmente) attraverso il sentimento che più di ogni altro investiva l'essere umano, ossia l'amore. Non appare un caso se questa emozione, o dimensione, assolutamente totalizzante viene a costituire il fulcro della poesia dello stesso Desnos, come indica ancora *Confession d'un enfant du siècle*:

[25] *Ibidem*.

[26] Breton, *Second manifeste*, cit., p. 2.

[27] Prendiamo in prestito la formula alla quarta di copertina del volume di Maria Stella Barberi (a cura di), *Catastrofi generative. Mito, storia, letteratura*, Transeuropa, Massa, 2009.

J'attends depuis des années le naufrage du beau navire dont je suis amoureux. Je vois les tourbillons s'amonceler dans le ciel en telle quantité que depuis longtemps la catastrophe aurait dû s'abattre sur la mer trop calme et que, puisque elle attend, il est impossible de douter qu'elle sera terrible et fabuleuse[28]

Un naufragio imminente, vortici che si ammassano preludendo a una catastrofe «terrible et fabuleuse»: il burrascoso paesaggio marino tratteggiato da Desnos sembra offrire una suggestiva illustrazione poetica all'idea di «merveilleuse catastrophe» forgiata da Paul Éluard per salutare la pubblicazione di *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, testo pubblicato per i tipi delle Éditions du Sagittaire di Simon Kra nel 1924. «Ce livre a les apparences de vie et de diamant d'une merveilleuse catastrophe dans laquelle tous les oiseaux du délire chantent juste, pendant que la lumière éclate d'un rire d'enclume, d'un bon rire digne à propos de tout»: con l'autore di *Poésie ininterrompue*, il tema della catastrofe veniva di fatto a rielaborarsi nuovamente in chiave ossimorica, nonché a ricollegarsi in maniera ancora una volta esplicita al motivo della follia[29]. Poco più tardi, in uno degli scritti più sulfurei e più d'ispirazione per i surrealisti, la *Lettre aux voyantes*, queste suggestioni sarebbero state recuperate da André Breton, anch'egli intento a dare raffigurazione alla *discordia concors* di una «catastrophe heureuse» che salda l'una all'altro eros e pazzia:

On envahira vos demeures à la veille de la catastrophe heureuse. Ne vous abandonnez pas; nous vous reconnaîtrons dans la foule à vos cheveux

[28] Robert Desnos, *Confession d'un enfant du siècle*, «La Révolution surréaliste», 8, 1er décembre 1926, pp. 21-22 (p. 21). Come ricorda Alquié citando *Poisson soluble*, l'amore costituisce per i surrealisti «l'unique but de la recherche humaine», in quanto contiene «toute l'obscurité, tous les problèmes, toute l'ambiguïté de l'homme» (Alquié, *Philosophie du surréalisme*, cit., p. 16).

[29] Paul Éluard, *compte-rendu* di André Breton, *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, «La Révolution surréaliste», 1, 1er décembre 1924, p. 16. Il concetto surrealista di meraviglioso è stato definito da Monika Steinhauser come una «illumination profane produite par une configuration fortuite de mots et d'objets disparates: mots ayant perdu leur rôle communicatif et informationnel, objets soustraits à leur fonction habituelle» (*La lumière de l'image*, cit. p. 70; «illuminazione profana prodotta da una configurazione fortuita di parole e di oggetti disparati; parole che hanno perduto il loro ruolo comunicativo e informazionale, oggetti sottratti alla loro funzione abituale»). Si veda anche Violato, *Scritture surrealiste*, cit., p. 15.

dénoués. Donnez-nous des pierres, des pierres brillantes, pour chasser les infâmes prêtres. Nous ne voyons plus ce monde comme il est, nous sommes absents. Voici déjà l'amour, voici les soldats du passé![30]

Attesa, come il «naufrage du beau navire» che aspettava da anni Robert Desnos, ma anche come la distruzione che Aragon invocava con forza in *Ouvrez les prisons, licenciez l'armée!*, la catastrofe, con Breton, torna tuttavia infine a configurarsi come un evento da scongiurare. È questo il messaggio che parrebbe sottendere un verso di una poesia senza titolo scritta dallo *chef de file* del surrealismo e inserita nella «Révolution surréaliste» del dicembre 1926, a poco più di un anno di distanza la pubblicazione della *Lettre aux voyantes*:

> Tes mains le long d'une voie cherchent à tâtons l'aiguille
> sombre pour parer à la catastrophe[31]

L'immagine dell'«ago buio» che permetterebbe di evitare, o meglio, di "ricucire" la catastrofe ci induce a formulare alcune considerazioni finali. Da sempre oggetto di riflessione per la letteratura, l'idea di catastrofe, come si è visto, ricorre a più riprese nelle elaborazioni e composizioni che animano «La Révolution surréaliste», al punto da farsi un concetto-cardine del programma di rovesciamento (*bouleversement*) e di rifondazione dei valori e dell'esistenza che il surrealismo intendeva realizzare. Come indica uno spoglio della rivista, il concetto viene colto in una molteplicità di accezioni e sfumature le quali, nel riflettere alcune importanti evoluzioni semantiche che la lessia "catastrofe" aveva assunto nel corso del primo ventennio del '900, si mostrano al contempo in linea con i nuovi paradigmi interpretativi dell'evento catastrofico elaborati da storici e sociologi. Reduci dall'orrore della guerra, esperienza "catastrofica" per eccellenza la quale ha segnato il movimento sin dalle sue origini, e della quale viene messa in pieno risalto la responsabilità collettiva

30 André Breton, *Lettre aux voyantes*, «La Révolution surréaliste», 5, 15 octobre 1925, pp. 20-22 (p. 22).

31 André Breton, senza titolo, «La Révolution surréaliste», 8, 1er décembre 1926, pp. 11-12 (p. 11).

del genere umano, Breton e compagni riconnettono l'auspicio dell'avvento di una catastrofe "necessaria" a due tematiche fondamentali del movimento quali quelle della liberazione e della conquista di una libertà totale. Rivelandosi "provvidenziale" proprio poiché prelude al raggiungimento di tali obiettivi, l'idea e il termine stesso di catastrofe assume così una carica eversiva e liberatoria – carica che affiora in tutta la sua forza anche quando la parola rinvia al campo semantico dell'intimità, come si è visto soffermandosi sulla risposta di M-E. Teste all'inchiesta *Le suicide est-il une solution?* e sull'immagine della "caduta catastrofica".

Tuttavia, l'originalità più profonda dell'operazione compiuta dagli animatori della «Revue surréaliste» sembra risiedere altrove. Spingendosi ben al di là di mera una operazione di recupero del senso originario della lessia (e si rammenterà, a tal proposito, che il greco καταστροφή è un tecnicismo legato al mondo del teatro il quale significa proprio "rovesciamento", "rivolgimento", ovvero *bouleversement*)[32], i surrealisti arricchiscono la costellazione semantica e figurativa della catastrofe di una significazione del tutto nuova, la quale si fa promessa di un rinnovamento che è poetico ed esistenziale al tempo stesso. *Unicum* assoluto, la «catastrophe heureuse», «merveilleuse», «terrible et fabuleuse» dei surrealisti rilegge le prospettive di catastrofe tratteggiate nella «Révolution surréaliste» nelle chiavi della visionarietà, del delirio e, soprattutto, dell'amore, dimensione che costituisce l'«unique but de la recherche humaine»[33]. In un tal senso, i surrealisti si pongono a netta distanza dai desolanti *cliché* di quella "catastrofe-spettacolo" di cui si è largamente appropriata tanta letteratura e arte, e dalla quale non vi è da aspettarsi alcuna prospettiva di salvezza, come indica un verso di *Est-ce le vent?* di Soupault:

[32] Come ricorda Ribon (*Esthétique de la catastrophe*, cit., p. 14), il termine era originariamente neutro, in quanto indicava il «moment abrupt qui fait passer une situation de tension ou de crise aigué à un état final de résolution, bref, à une fin heureuse ou malheureuse»; fu solo a partire dal XVIII secolo che esso iniziò ad assumere una connotazione marcatamente negativa.

[33] Alquié, *Philosophie du surréalisme*, cit., p. 16; la formulazione è tratta da *Poisson Soluble*.

Me voici comme un grand lâche
qui oublie tout
et qui sait encore tout de même
que les autres dans le fond derrière
derrière les forêts et toute la campagne
au milieu de leur ville qui bouge comme
une toupie
les autres les amis ont le mal de terre
et ils sont là qui attendent on se sait quoi
un incendie ou bien une belle catastrophe
ces autres que j'oublie[34].

[34] Philippe Soupault, *Est-ce le vent?*, «La Révolution surréaliste», 7, 15 juin 1926, p. 16. Per il concetto di catastrofe-spettacolo, si veda di nuovo Walter, *Catastrophes*, cit., p. 210. Ribon segnala che la catastrofe «a gardé de ses origines théâtrales quelque chose d'essentiel», dal momento che «où qu'elle se produise [elle] est toujours spectaculaire» (Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, cit., p. 13).

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

1. *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2017
2. *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, sous la direction de Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2018
3. *Histoire de lectures. Avec Susi*, sous la direction de Patrizia Oppici, 2021
4. *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Giulio Martire, 2021
5. *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli, 2024
6. *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, a cura di Giuseppe Nori, Mirella Vallone, Carla Vergaro, 2024
7. *Revivals. Studi Linguistici, Filologici, Letterari*, a cura di Giuseppe Nori, 2025
8. *Banlieues 2005-2025. De la révolte à l'art / From revolt to art*, sous la direction de / edited by Ilaria Vitali, 2025
9. *Mille mondi in un clic. Fotografia e letteratura tra visibile e invisibile*, a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Irene Zanot, 2026
10. *Dalla "catastrofe necessaria" alla "catastrofe generativa". Raffigurazioni letterarie, artistiche e filosofiche della catastrofe e del catastrofismo*, a cura di Lorenzo Fabiani, Simona Pollicino e Irene Zanot, 2026

Dalla “catastrofe necessaria” alla “catastrofe generativa”

Raffigurazioni letterarie, artistiche e filosofiche della catastrofe e del catastrofismo

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno *Dalla “catastrofe necessaria” alla “catastrofe generativa”. Raffigurazioni letterarie, artistiche e filosofiche della catastrofe e del catastrofismo* (Macerata, dicembre 2024), proseguimento di una riflessione avviata con il precedente Convegno *Il Mondo Scardinato. Dispositivi poietici, dinamiche e rappresentazioni degli stati di eccezionalità* (Roma, ottobre 2023). Di questo ideale dittico, la presente raccolta vuole rappresentare la *pars construens*, e mettere a valore gli aspetti generativi sottesi ai crolli di paradigma e alle cadute di sistema. Il taglio delle ricerche presentate restituisce dunque un’immagine intrinsecamente positiva della nozione di “catastrofe”, intesa come rilascio di energie che portano all’innesco di trasformazioni, alla rinascita, al rinnovamento.
I saggi raccolti pongono in dialogo discipline differenti, dalla letteratura al cinema, dalla musica alle arti visuali e alla filosofia, dalla semiotica alla linguistica. Ne risulta un quadro screziato e assieme unitario sull’idea di “catastrofe” come forza dinamica e necessaria rottura della stasi.

In copertina: Marco Bernardi, *Spirale in bianco (2015)*

eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 979-12-5704-123-6