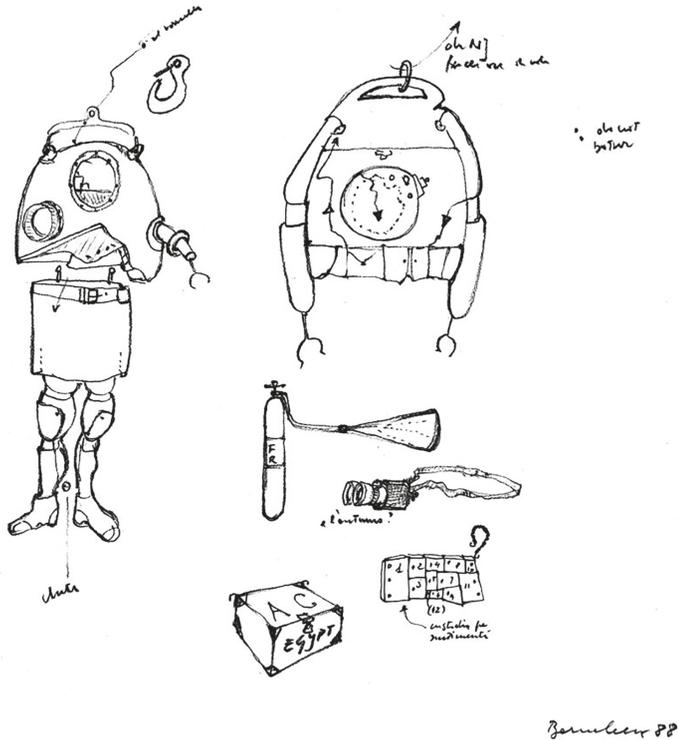


Il corpo degli altri

a cura di

Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti, Francesca Zaccone



Collana Studi e Ricerche 84

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

Il corpo degli altri

a cura di

*Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro,
Barbara Ronchetti, Francesca Zaccone*



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-133-7

DOI 10.13133/9788893771337

Pubblicato ad aprile 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Francesca Zaccone

In copertina: Gianfranco Baruchello, *Progetto corpo/mostro*, 1988, Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

A mariantonietta.
Una sola parola con la lettera minuscola. Come piace a te.
Per trovare voce insieme.
Per ricordare il tuo sorriso gentile.
Per condividere passione e impegno.
Con affetto

le amiche e gli amici del Seminario di Studi Interculturali



... insieme, dentro e oltre la cornice dello scatto

Andrea, Anna, Annalisa, Antonella, Arianna, Armando, Barbara,
Camilla, Carla, Christos, Emmanuel, Franca, Francesca, Francesca,
Gabriele, Giulia, Igina, Lucyna, Luigi, Maria Serena, Mariella,
Matilde, Michalis, Monika, Paola Maria, Serena,
Stefano, Tommaso, Valentina.

Indice

Introduzione: proviamo ancora col corpo	1
<i>Anna Belozorovitch e Tommaso Gennaro</i>	
PARTE I - CORPO A CORPO	
La singolar tenzone fra corpo proprio e altrui. Con esempi dalla letteratura russa	13
<i>Barbara Ronchetti</i>	
Corpi di guerra: necrofilia e feticismo	35
<i>Giulia Iannucci</i>	
Corpo nemico, corpo amico: il caduto come specchio dell'identità	49
<i>Stefano Romagnoli</i>	
Divagazioni a tema. <i>I Sing the Body Electric</i> , tutto il contrario di quel che Whitman aveva cantato?	67
<i>Igina Tattoni</i>	
PARTE II - IL CONTROLLO DEI CORPI	
La testualità del corpo nel <i>Resto</i> di Kostas Tachtsis	79
<i>Francesca Zaccone</i>	
Il corpo di chi? Il corpo in alcune poesie del Cinquecento italiano	95
<i>Maria Serena Sapegno</i>	
Guardando due corpi in una gabbia: L'altro politico culturale di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña	111
<i>Carla Subrizi</i>	

PARTE III - AI CONFINI DEL CORPO

Ombra e cenere. Il corpo tra limiti e confini	127
<i>Tommaso Gennaro</i>	
Il corpo femminile e la violazione dei confini. Tre voci italofone dell'Europa Centro-orientale	141
<i>Anna Belozorovitch</i>	
Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)	155
<i>Luigi Marinelli</i>	
Indice dei nomi	179
Contributors and Abstracts	185

Introduzione: proviamo ancora col corpo

Anna Belozorovitch e Tommaso Gennaro

*proviamo ancora col corpo: corpo, un cerchio intorno, poi corpo su corpo: avessimo, Nandi
sul corpo un viluppo di corpi un punto sette punti del corpo se avessero
la macchia a cavallo del corpo, che segna il triangolo mobile macchia su corpi
costretti nel viluppo dei corpi, che segue ai bordi il triangolo, deborda oltre il corpo
nel tempo, si sparge sul tempo del corpo, sul corpo scavato dal tempo fin dentro il midollo dell'osso
tempo del corpo nell'intreccio del plesso, avendo, Nandi, corpo e fiato del corpo nel corso del tempo
nel fiato del vento, corpo nel corpo, fiore del corpo sul gambo del corpo nel bosco
del corpo sulla spiaggia dei corpi dove il vento odora solo di corpo
troppo corpo Nandi o troppe parole sul corpo o un corpo sgomento dal corpo?
proviamo ancora col corpo: corpo, perché cerchio? nessun cerchio intorno, corpo su corpo
c'è un cerchio: corpo, corpo*

ELIO PAGLIARANI

1. Il monito che Elio Pagliarani affidava al suo secondo romanzo in versi, *La ballata di Rudi* (1995), è a dir poco programmatico per una poesia dominata come poche altre da un'intensa fisicità della parola; ma una simile esortazione apre a qualcosa di più: nel vortice di questi versi assillanti, infatti, sembrerebbe scorgere la cifra e l'essenza di una stagione culturale – qual è stata quella novecentesca – che si è trovata a fare più che mai i conti con un corpo, per l'appunto, esageratamente esposto. L'interrogativa tripartita «troppo corpo [...] o troppe parole sul corpo o un corpo sgomento dal corpo?» è, probabilmente, una sintesi estrema eppure esemplare per compendiare un secolo di intense riflessioni ed elaborazioni su un argomento che, in quegli anni, non ha smesso di rinnovarsi (SHILLING: 2005). Dando uno sguardo alla pittura degli ultimi decenni, d'altronde, non si fatica a riconoscere il rilievo crescente assunto dal corpo, che si è offerto in una pastosità materica dirompente, violenta, immediata (da Jean Fautrier a Francis Bacon, da Lucian Freud a Jenny Saville).

Inaugurato ancora prima di iniziare con la rivelazione di un territorio inesplorato situato nelle sue più recondite profondità (*L'interpretazione dei sogni* di Freud e *Cuore di tenebra* di Conrad sono stati pubblica-

ti nello stesso 1899), il Novecento si è concluso con la sovraesposizione mediale di un corpo, oramai onnipresente, che è divenuto ben presto il fondamento inoccultabile di una società imperniata sul suo mito. Di mezzo, peraltro, ci sono state due guerre mondiali, con decine di milioni di morti, un numero sterminato di feriti, sfregiati e mutilati e l'orrore dei lager e delle atomiche: questi e altri eventi hanno determinato una profonda revisione dell'oggetto-corpo, compromesso irrimediabilmente dalla storia. Non è dunque un caso se molti degli odierni pensatori, come Roberto Esposito, hanno riconosciuto l'urgenza di un simile tema, già presagito da Nietzsche: «nessuna delle questioni di interesse pubblico – che per altro è sempre più difficile distinguere da quello privato – è interpretabile fuori da una connessione profonda e spesso immediata con la sfera del bios» (ESPOSITO: 2004, 159) – per giungere infine al riconoscimento, oramai innegabile, che viviamo «in un mondo in cui ogni cosa è diventata “bio-cosa”» (RESTA: 2008, 38). Ciò non vuol dire naturalmente che i secoli scorsi siano stati privi di legami diretti o particolarmente intensi con la corporalità: lo dimostrano due contributi di questo volume rivolti al Cinque e all'Ottocento; ma, viceversa, è un dato statisticamente rilevante, a fronte di specialismi tanto variegati chiamati qui a raccolta per ragionare intorno a questo argomento, l'incidenza di un così alto numero di studi dedicati al XX secolo.

2. A ragione quindi Francesco Marsciani scrive che il corpo è diventato oggi «il grande attore che si muove sul palco del mondo» (MARSCIANI: 2008, 187), presente in tutti i discorsi della contemporaneità. Le motivazioni di questo ingresso 'prepotente' sul palcoscenico degli studi sono da ricercarsi in tutte le pieghe della Storia recente: in un secolo cioè, quale quello ventesimo, in cui il corpo si è palesato sotto forma di immagini e letture molteplici per la prima volta immortalati dalle fotocamere e cineprese. Dai corpi umiliati dalle esperienze dei lager e dei gulag, fino ai corpi sempre più esposti dalle nuove mode, ai corpi 'malati' o 'fittizi' delle passerelle e delle riviste di moda, o ai corpi denudati (AGAMBEN: 2009): in ogni sua declinazione, il corpo è stato scoperto, esibito, mostrato spudoratamente al mondo. E se «oggi siamo tutti [...] accanto a questo corpo che i riflettori illuminano», osserva ancora Marsciani, gli studi culturali si trovano a domandarsi «che cosa esso sia» (*Ibid.*: 188).

Questi interrogativi hanno ricevuto un forte stimolo dallo sviluppo del femminismo, dall'interazione, necessaria e non sempre priva di tensioni (HALL: 2006, 109-10) tra femminismo e lo sviluppo degli studi culturali. In questo contesto, il corpo femminile emerge come «quella metà che sapeva di esserlo» (MARSCIANI: 2008, 188), mentre le discussioni attorno ad esso rivelano intersezioni profonde, nelle quali differenze culturali, etniche, sociali, economiche, richiamano sul campo molteplici strumenti di analisi quali la subalternità o il posizionamento (SPIVAK: 1988; BHABHA: 1994). L'attenzione verso il corpo femminile negli studi, infatti, non sembra di per sé scongiurare un'invisibilità data da un atteggiamento paternalistico e da uno sguardo esotizzante (HAWTHORNE: 1989; DE PETRIS: 2005; HUGGAN: 2011), attraverso i quali tale attenzione si trasforma in «cannibalismo metafisico» (BRAIDOTTI: 1991). I quesiti legati alle forme di presenza del corpo femminile nello spazio sociale e nel discorso accademico continuano ad essere oggetto di molteplici interrogativi, mettendosi in relazione con un campo di riflessione sempre più vasto e transdisciplinare.

Tra i contributi che diedero inizio alla riflessione contemporanea sul corpo come 'luogo del valore' e 'luogo del senso' (MARSCIANI: 2008, 192), è stato fondamentale l'ampio lavoro di Maurice Merleau-Ponty (1945). In tre differenti prospettive, dal corpo come esperienza, al corpo come strumento di percezione del mondo, al cogito tra i limiti della coscienza, esperienza del tempo e della libertà, il filosofo rivela come il corpo possa essere una «zona di non-essere» di fronte alla quale i fenomeni dello spazio esterno si dispiegano (MERLEAU-PONTY: 2005, 154) e come ogni esperienza abbia luogo, in primis, nello spazio-corpo, origine di tutti gli altri spazi (*Ibid.*: 202).

In un tentativo di distinguere e riassumere diversi piani di analisi attuale, Marsciani suggerisce tre prospettive, di cui la prima passa attraverso il corpo modificato/deformato come luogo della produzione testuale. Tra questi, figurano i corpi medicalizzati, affetti da malattie e oggetto di cura, i corpi 'sottomessi' ai diktat della moda come «leggibilità sociale dell'identità» (MARSCIANI: 2008, 198), i corpi 'modificati' dalla presenza in scena, dove è la simulazione stessa «a permettere la scoperta di una condizione più generale legata al corpo sociale» (*Ibid.*: 199), i corpi drogati, «iperdisponibili per qualunque significato» in cui – in opposizione al corpo sulla scena - si deformano «i regimi di sensibilità» (*Ibid.*). E ancora, i corpi agonistici, in movimento, e i corpi statici e modellati del body building, i corpi transessuali e i corpi tec-

nologici, in cui l'intervento di trasformazione è racconto/traduzione di un'esperienza soggettiva, di uno specifico senso di appartenenza, di una volontà (MARSCIANI: 2008, 200). Questi corpi si configurano come testi, seguendo, suggerisce Lionnet, una lunga tradizione sin dall'antichità Greco-Romana e la bellezza raccontata dagli scultori e attraverso l'era cristiana in cui il corpo sofferente e ferito è anche affermazione di un'ideologia e permette al dolore di essere letto (LIONNET: 1995, 88).

Avanzando su questa traiettoria, vi è la dimensione del corpo-immagine come «supporto per la significazione», laddove una presa di posizione è indispensabile. Discutere di corpo in questo contesto implica e richiede per esso una collocazione, si tratta dunque di un corpo che «si investe in una posizione» (MARSCIANI: 2008, 206). Infine, osserva lo studioso, vi è la dimensione del corpo-massa, ovvero quella della costante e inevitabile interrelazione; il corpo, qui,

non è allora un occupante, non è il qualcosa che abita il senso, bensì la casa entro cui il senso vive e si trasforma, è il luogo del senso, la sua dimensione. In questa accezione il corpo non è, ovviamente, un corpo naturale, bensì un modello di funzionamento, uno schema relazionale che distribuisce valore tra gli elementi che vengono a popolarlo (*Ibid.*: 218).

Potremmo dunque osservare, con Merlau-Ponty, che in ultima istanza «Il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo» (MERLEAU-PONTY: 2005, 202).

3. Tra i contributi in questo volume, le diverse prospettive si presentano quasi senza interruzione, e forse non potrebbe essere altrimenti. La suddivisione in sezioni ha privilegiato la lettura del corpo offerta dai testi e presa in analisi dagli autori. La dimensione relazionale e l'interconnessione acquisiscono particolare importanza nella sezione 'Corpo a corpo', in cui il sé, percepito e riconosciuto attraverso lo sguardo rivolto all'altro, emerge ora in un rapporto conflittuale ora di scambio ora di un alimentarsi reciproco. Esso si formula come scongiuro di una morte inutile sul campo di battaglia (IANNUCCI), o come estetica del sacrificio di sé o dell'altro (ROMAGNOLI); è risultato del «transito fra realtà interna ed esterna» in un confronto d'onore (RONCHETTI); è spazio 'elettrico' di mediazione fra «libertà e sicurezza, amore e costrizione» (TATTONI).

Sotto la sezione 'Il controllo del corpo', i differenti contributi mettono in luce aspetti intersezionali di un corpo genderizzato, catturato tra

le maglie della cultura e dei tempi, misuratore della «'temperatura' di un determinato momento culturale» (SAPEGNO), eppure indisponibile a soccombere del tutto. Esso è «sottoposto al controllo e alla gestione altrui, in balia di forze contrastanti che se lo contendono senza lasciargli spazio di autodeterminarsi» (ZACCONE), mentre si configura come strumento di resistenza, di ricerca e affermazione di un'identità. La sua esposizione, in gabbia come sulla scena, è in grado di svelare la realtà sociale e rifletterla come uno specchio, facendo dell'osservatore un testimone del mondo che abita e del corpo esposto un 'discorso' politico (SUBRIZI).

Tra 'i confini del corpo', ci si domanda quali siano i limiti, biologici e culturali, di un corpo messo alla prova. Sono ancora corpi femminili che svelano, come cartina di tornasole, le formule di 'violazione' possibili attraverso i sensi (BELOZOROVITCH); sono corpi 'irrimediabili' che emergono da una nuova forma di conflitto bellico, prolungato, pervasivo e mediale, e gridano la propria presenza pur quando di essi resta solamente l'impalcatura' (GENNARO); sono corpi intrappolati nella divisione netta, angosciosamente richiesta dalle istanze culturali, tra sostanza e scarto, in cui è il secondo, nella sua analogia con una varietà di discorsi, ad esercitare un potere di attrazione irresistibile (MARINELLI).

Il testo, 'scarto' dell'uomo contemporaneo, si svela come strumento della scoperta del mondo, «prolungamento del nostro corpo, un mezzo per stendere la mano fino al ramo più alto; [...] un sesto dito, una terza gamba» (SARTRE: 2009). Il linguaggio, attraverso il quale il corpo viene raccontato, è esso stesso abitato, percepito «quando sono altri a usarlo, così come percepiamo le membra degli altri» (*Ibid.*). Queste molteplici letture si configurano dunque come esplorazione meticolosa di corpi altrui, in attesa di scoprire e riconoscere il proprio.

4. L'auspicio del presente contributo, dunque, la cui ricchezza risiede proprio nella diversità di approcci e prospettive, è quello di inserirsi nel già vastissimo panorama teorico degli studi dedicati al corpo offrendo, a partire dalla propria specificità, un incremento delle possibilità ermeneutiche. Delle svolte metodologico-concettuali più significative e delle ricerche di maggior rilievo emerse negli ultimi tempi e rivolte al grande tema del corpo, può essere utile ricordare qui, in particolare, alcune di quelle che hanno puntellato direttamente (o indirettamente) le riflessioni contenute in questo libro, illuminandone

il percorso; di modo che rifulga la costellazione sotto il cui segno il presente studio si iscrive.

Tentando una ricognizione necessariamente limitata e parziale, più simile a un rapido schizzo che non a un'ampia panoramica, il dato più immediato che affiora è senza dubbio l'estrema pervasività del discorso sul corpo, capace di interessare sfere del sapere molto distanti.

Nell'ambito del dibattito storico-giuridico, spicca quella corrente di pensiero che, innervata dai classici lavori di Rudolf Kjellen, *Lo Stato come forma di vita* (1916), e Ernst Kantorowicz, *I due corpi del re* (1959), ha dato i suoi frutti più fecondi con le opere di due filosofi: Michel Foucault e Giorgio Agamben. Il primo, che aveva preso le mosse proprio da Kantorowicz per il suo studio sull'evoluzione del sistema carcerario, *Sorvegliare e punire* (1979), dedicato al «corpo minimo del condannato» (1993, 32), ha poi dedicato i suoi maggiori sforzi alla sistematizzazione del concetto di biopolitica; sulle sue orme, a partire da un lavoro improntato sull'archeologia del linguaggio, Agamben ha sviluppato nel corso degli anni un'analisi intorno alla figura dell'*Homo sacer*, particolarmente attenta agli effetti della svolta bellica e auschwitziana, che lo ha portato a riconoscere nel *corpus* «il nuovo soggetto della politica» moderna e contemporanea (2005, 136). L'apporto di questi pensatori ha attecchito in profondità nel campo assai sorvegliato del diritto, dove il corpo è oggi più che mai al centro di un dibattito incandescente – e lo dimostrano bene, in Italia, gli studi di Stefano Rodotà (2009; 2013).

Sostando ancora un momento sul continente filosofico, è opportuno soffermarsi sul fatto che un pensatore decisivo per la seconda metà del XX secolo quale Gilles Deleuze – che del corpo ha fatto uno dei fulcri della propria analisi filosofica – abbia dedicato buona parte dei suoi studi a personalità che, al suo pari, intrattennero con il concetto di corpo un dialogo ben più che occasionale: che parlasse di o con pittori (Francis Bacon), scrittori (Samuel Beckett), attori (Carmelo Bene), filosofi (Nietzsche o Spinoza), il tema del corpo tornava con sempre maggiore spinta ad occupare le sue riflessioni (DELEUZE: 1995; 1999; 2002; 2005). Proprio Spinoza, d'altra parte, è divenuto il nume tutelare – e uno dei due poli, insieme a Cartesio – del grande lavoro del neurologo portoghese Antonio Damasio, studioso del rapporto mente-corpo, delle implicazioni fra emozione e coscienza e che, partendo proprio dall'*Errore di Cartesio*, ha viaggiato, per l'appunto, *Alla ricerca di Spinoza* per elaborare una teoria scientifica che non riduca a una contrapposizione manichea i due piani fondamentali dell'essere (2007; 2009).

Passando dal campo delle neuroscienze a quello della psicoanalisi, non si trovano aree di studi che non abbiano dedicato al corpo un'attenzione più che particolare: si pensi agli studi di Didier Anzieu sull'*Io-pelle* (2017) o all'impervio continente lacaniano – di cui basti l'accento alla contrapposizione fra «extimité» e «intimité», che compare in un *Seminario* del biennio rovente 1968-1969, dedicato al passaggio *Da un Altro all'altro* (2019).

Anche gli artisti, d'altra parte, hanno avuto un ruolo preponderante nella storia del corpo: fra teatro e cinema si pensi alla ricerca di una fisicità catartica operata da Antonin Artaud o all'interpretazione rivoluzionaria, da parte di Orson Welles, di personaggi che fossero sempre, a sua detta, *bigger than life*. E se nessuno come Alberto Giacometti ha saputo rappresentare con i suoi corpi filiformi ridotti ai minimi termini – ma senza alcuna intenzione in questo senso – l'uomo eroso dalla storia sopravvissuto ai campi di sterminio, l'apporto della letteratura a una re-visione, nel corso del Novecento, è stato decisivo: si pensi, per limitarsi ai due casi più emblematici, a James Joyce e Samuel Beckett. Mentre il primo sovraesponde una fisicità materialissima, che passa per tutti gli stadi della corporeità (dalla masticazione alla masturbazione, passando per le deiezioni), quella dell'autore di *Godot* è invece un'aggressione diretta al corpo (quello della lingua, dei personaggi, del lettore, dell'oggetto libro stesso) che punta alla sua smaterializzazione. In entrambi i casi è però evidente come l'elemento fisico, carnale, sia al centro di una riflessione che ha avuto una risonanza vertiginosa.

Insomma, è impossibile tenere conto di tutte le innumerevoli diramazioni che ha assunto, nel corso di un secolo, il dibattito sul corpo: ciò che è certo è la sua capacità inestinguibile di accendere discussioni e controversie, stimolando sempre nuove prospettive, che talvolta si traducono in originali paradigmi interpretativi. A fronte di questa sua esuberanza incontrollabile e, parallelamente, di un'attenzione anche eccessiva tributata a un elemento che resta, nonostante tutto, vittima della sua intrinseca fragilità, non possiamo che riconoscere, con Wisława Szymborska, il dato incontrovertibile della sua presenza, del suo non venire mai meno, nonostante tutto. Nonostante tutto: «[...] mentre il corpo c'è, e c'è, e c'è / e non trova riparo» (2009, 459).

*Anna Belozorovitch e Tommaso Gennaro*¹

¹ Pur nella stretta collaborazione che ha animato la cura del volume *Il corpo degli altri*

Bibliografia

- AGAMBEN GIORGIO (2005), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.
- AGAMBEN GIORGIO (2009), *Nudità*, nottetempo, Roma.
- ANZIEU DIDIER (2017), *L'Io-pelle*, Raffaello Cortina, Milano.
- BHABHA HOMI K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London – New-York.
- BRAIDOTTI ROSI (1994), *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.
- DAMASIO ANTONIO (2007), *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, trad. I. Blum, Adelphi, Milano.
- DAMASIO ANTONIO (2009), *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, trad. F. Macaluso, Adelphi, Milano.
- DELEUZE GILLES (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata.
- DELEUZE GILLES (1999), *Spinoza e il problema dell'espressione*, trad. S. Ansaldi, Quodlibet, Macerata.
- DELEUZE GILLES (2002), *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, a cura di F. Polidori, Einaudi, Torino.
- DELEUZE GILLES (2005), *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Cronopio, Napoli.
- DE PETRIS STEFANIA (2005), *Tra «agency» e differenze. Percorsi del femminismo post-coloniale*, "Studi Culturali", Vol. 2, No. 2 (dicembre 2005), pp. 259-290.
- ESPOSITO ROBERTO (2004), *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino.
- FOUCAULT MICHEL (1993), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. A. Tarchetti, Einaudi, Torino.
- FOUCAULT MICHEL (2015), *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, trad. M. Bertani e V. Zinni, Feltrinelli, Milano.
- HALL STUART (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma.
- HAWTHORNE SUSAN (1989), *The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism*, "NWSA Journal", Vol. 1, No. 4 (Summer, 1989), pp. 617-629.
- HUGGAN GRAHAM (2001), *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, London-New York.
- LACAN JACQUES (2019), *Il seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro 1968-1969*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino.
- LIONNET FRANÇOISE (1995), *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Cornell University Press, New York.

e l'estensione della presente introduzione, sono da ritenersi di Anna Belozorovitch le parti 2 e 3 e di Tommaso Gennaro le parti 1 e 4 di questo testo.

- MARSCIANI FRANCESCO (2008), "Il corpo" in: S. Nergaard, C. Demaria (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano, pp. 187-221.
- MERLEAU-PONTY MAURICE (2005), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- RESTA ELIGIO (2008), *Diritto vivente*, Laterza, Roma-Bari.
- RODOTÀ STEFANO (2009), *La vita e le regole. Tra diritto e non diritto*, Feltrinelli, Milano.
- RODOTÀ STEFANO (2013), *Il diritto di avere diritti*, Laterza, Roma-Bari.
- SARTRE JEAN-PAUL (2009), *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano.
- SHILLING CHRIS (2005), *The Body in Culture, Technology and Society*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi.
- SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY (2003), "Can the Subaltern Speak?" in: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp. 24-28.
- SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY (2004), *Critica della ragione postcoloniale*, Meltemi, Roma.
- SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY (2006), *In Other Worlds*, Routledge, New York.
- SZYMBORSKA WISŁAWA (2009), *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano.

PARTE I

CORPO A CORPO

La singular tenzone fra corpo proprio e altrui. Con esempi dalla letteratura russa

Barbara Ronchetti

All'angolo del Voznesenskij intravide il capitano di cavalleria Kržižanovskij in persona, con tanto di baffi tinti. Indossava un pastrano da soldato, ma aveva la sciabola e sussurrava spigliato all'orecchio della sua dama svenevolezze da cavalleggero.

Parnok si lanciò verso di lui come fosse il suo migliore amico, implorandolo di sfoderare la spada.

«Mi rendo conto della situazione,» disse freddamente il capitano sciancato «ma, mi scusi, sono in compagnia di una signora», e prendendola lesto sottobraccio fece tintinnare gli speroni e scomparve in un caffè.

OSIP MANDEL'STAM, 1928

La paura lo afflosciò a tal punto che si trasformò in una Femminuccia, e appena divenne Femminuccia, non ebbe più paura! Infatti, che ci faceva una Femminuccia in un duello?!

WITOLD GOMBROWICZ, 1953

Premessa

Nella società contemporanea si avverte l'esigenza di studiare e comprendere il rapido ridisegnarsi dello spazio individuale nel tessuto, indispensabile, del vivere comune. Spostamenti di confini, transizioni e passaggi migratori, tentativi brutali di interrompere questi flussi, nuove divisioni e nuove aperture segnano la quotidianità. Nel difficile cammino di rifondazione dei ruoli individuali, donne e uomini sono alla ricerca di un equilibrio fra progressiva perdita dei valori socialmente condivisi e necessità di adesione personale ad un insieme riconoscibile di regole. Nell'auspicio di contribuire a comprendere le direzioni che questo processo potrà seguire, si è ritenuto importante

proporre una riflessione su un aspetto specifico della tradizione culturale europea che ha lasciato importanti eredità nei modelli interiorizzati di comportamento, nel confronto fisico ed emotivo fra sé e l'altro, nella costruzione di ruoli maschili e femminili, nel controllo del proprio spazio fisico e della sfida che il corpo (proprio e altrui) può accettare di fronte allo sguardo e al giudizio esterni.

Il duello d'onore

Fin da tempi remoti, il confronto singolare fra due contendenti ha mostrato, per sua stessa natura, una grande capacità di stimolare l'immaginazione¹. Nei secoli ha assunto forme e conosciuto regole diverse, conservando inalterata la facoltà di offrire agli sfidanti l'occasione (o l'obbligo) di misurarsi con una prova estrema, mettendo in gioco il proprio corpo e la propria immagine pubblica, riconosciuta dal gruppo di appartenenza. Erede delle forme di combattimento a due, il moderno duello d'onore è associato a pratiche e tradizioni con caratteristiche diverse, come già testimoniava uno dei più illustri conoscitori dello scontro singolare fra XVI e XVII secolo, Pierre Bourdeille, seigneur de Brantôme, che ne riconosceva la genesi italiana (BOURDEILLE: 1997).

Le qualità e le procedure del duello d'onore possono prestarsi a interpretazioni divergenti, in relazione al peso assegnato all'eredità classica in questa istituzione di epoca moderna. Esempio è il confronto tra due saggi contemporanei, ricchi di spunti preziosi; Viktor G. Kiernan, in un importante lavoro del 1986, esclude la paternità greca del duello e, pur riconoscendo che molti caratteri del mondo classico confluiranno nel confronto d'onore, ritiene che gli antenati dei moderni duellanti debbano essere cercati nel cavaliere idealista piuttosto che nel soldato greco o romano (KIERNAN: 1991, 48). Diversa è la prospettiva scelta da Massimo Cacciari che ricostruisce le radici classiche dell'identità culturale europea moderna e dedica un importante paragrafo alla 'forma del duello', conducendo una illuminante analisi dello scontro fra Ettore e Aiace (CACCIARI: 1994). Le eredità storiche e le forme cui viene ascritto dai diversi studiosi testimoniano della molteplice natura di questo istituto europeo, tratto saliente della storia nobiliare, dei costumi e delle fantasie popolari, cui vengono assegnati sembianti ogni

¹ Sulla rilevanza tematica del duello in letteratura cfr. ZUBLENA: 2007, 676-679.

volta nuovi. L'indeterminatezza nella quale il fenomeno è avvolto, al pari delle brume mattutine che si distendono sulle isolate radure, teatro di tante sfide narrate dai poeti, circonda di incanto e mistero le figure letterarie del moderno duello in punto d'onore.

L'intrecciarsi e sovrapporsi, nelle ricostruzioni storiche e nelle figure letterarie, dei modelli archetipici confluiti nella visione e nella pratica del confronto d'onore (cfr. CAVINA: 2005): il combattimento singolo di due guerrieri, lo scontro fra contendenti come giudizio divino e le giostrre ludiche dei cavalieri in armi, consente, almeno in parte, di comprendere la diffusione e la durata del duello nelle società e nelle lettere europee. I numerosi sembianti della singolar tenzone, «la persistenza del modello in ambito occidentale e la sua trasformazione» (DOMENICHELLI: 2002, 36) non entrano in contraddizione fra loro ma, al contrario, creano, proprio nella mescolanza di eredità e tradizioni, la durevole forza narrativa di questo tema:

Dall'epica arcaica alle canzoni di gesta dell'Età di Mezzo, dal romanzo medievale a quello moderno, dalle raffigurazioni pittoriche fino al cinema [...], col variare dei rapporti di classe, degli assetti economici e dell'immaginario, quel fenomeno complesso che siamo soliti definire "duello" conosce notevoli trasformazioni dipendenti dalla variazione culturale e dalle specificazioni proprie di ogni epoca. Verissimo: ma è altrettanto vero che il combattimento a due, come altri modi dell'aggressività, presenta nella lunga durata una sorprendente stabilità di forme (BARBIERI: 2011, 32).

Il combattimento singolare, è stato osservato, rappresenta una componente significativa della storia europea e non soltanto una sua appendice, e il duello moderno, nelle sue caratteristiche principali, si delinea nel contesto europeo tormentato da continue guerre del XVI e XVII secolo (KIERNAN: 1991, 9-13). Il legame fra «la chiarezza diurna e le gesta eroiche nel segno della visibilità» è ancora centrale nei poemi cavallereschi fino all'inizio del Seicento; nella *Gerusalemme liberata*, l'autore è consapevole di questo rapporto e di fronte al combattimento fra Tancredi e Clorinda, iniziato di notte, osserva che le gesta eroiche dei due prodi meriterebbero la luce solare e un pubblico folto, poiché è il giorno il tempo «deputato dell'agire» glorioso, mentre la notte «offusca la bellezza memorabile della prestazione guerriera avvolgendola di tenebra e d'insignificanza» (BARBIERI: 2011, 48). Il moderno duello d'onore verrà invece traslato in uno spazio-tempo intermedio fra gior-

no e notte, fra luogo abitato e luogo deserto; protagonista sarà l'eroe individuale che si misura nella sfida con il corpo proprio e altrui, non più integrato appieno nella società coesa che rappresenta (come accadeva per l'eroe mitico e il cavaliere), ma non ancora individuo solitario nella folla cui non sente di appartenere (come sarà per l'eroe novecentesco). Gli spettatori (i secondi) sono un pubblico ridotto a doppio speculare dei duellanti, e al tempo stesso rappresentano lo sguardo del mondo che resta fuori della scena e che pure ad essa prende parte nel giudizio sociale sui fatti e sui contendenti.

Sebbene condannato dalle norme legislative religiose e civili, il combattimento d'onore viene progressivamente affermandosi e comincia ben presto ad essere tollerato (sia pure in forma non ufficiale). Le procedure si raffinano, sono stabiliti regole e cerimoniale, condizioni di accettabilità e di necessità; l'Istituto del duello diventa componente significativa nella definizione del codice di comportamento civile e militare e contribuisce in forme rilevanti all'affermazione e all'evoluzione dell'etichetta legata ai concetti di onore e rispettabilità, sociale e personale, e successivamente alla nascita e all'affermazione delle scuole di scherma (cfr. COHEN: 2003).

Come rituale di combattimento per regolare conflitti personali, il confronto armato fra due contendenti non fu mai pienamente legale; oscillando tra una condizione di extralegalità, come in Francia prima di essere bandito ufficialmente a partire dal 1602 (CAVINA: 2005, 185), di semilegalità, come fu brevemente in Russia dopo il maggio 1894, quando Alessandro III concesse una tacita licenza al duello nei ranghi militari (KACURA: 1999, in particolare 227 e sgg.), e l'illegalità, condizione più diffusa nella storia di questo istituto nella maggior parte dei paesi, era punito tuttavia con sanzioni spesso limitate e non regolari.

Il XVIII secolo, periodo della «maturità» del duello fu «un'epoca segnata dalla divisione delle coscienze» (KIERNAN: 1991, 210 e sgg.). Se da un lato l'illuminismo minò le fondamenta stesse dell'istituto del duello e la Rivoluzione francese lo condannò come appartenente a categorie comportamentali legate al feudalesimo e all'aristocrazia, nei decenni successivi esso riprese vigore, rafforzato anche dalle guerre europee, e restò in auge (con diverse modalità e frequenza) fino alla metà dell'Ottocento e oltre. Per più di tre secoli, il duello e tutto ciò che esso incarna e rappresenta (l'onore, il coraggio, la cavalleria, la forza virile; ma anche l'arroganza, la violenza, la vanagloria, il peccato) è stato oggetto di attenzione da parte di legislatori, saggisti, commedio-

grafi, romanzieri, poeti e giornalisti, oltre a costituire un argomento familiare di conversazione per qualunque cittadino europeo.

La letteratura, zona di confine fra sé e mondo, luogo ideale di incontro fra esperienze e culture lontane, trova nel duello un tema assai congeniale che permette di rappresentare realtà sociali e mondi ideali, scegliendo di volta in volta punti di osservazione distinti e chiavi stilistiche che variano dal tragico al comico. Il duello ripensato artisticamente costituisce il punto di intersezione fra la repubblica delle lettere e quella che per analogia è stata definita la «repubblica delle spade» (KIERNAN: 1991, 145).

Il corpo nel duello

Nelle figurazioni artistiche del corpo sfidante, coinvolto nella contesa d'onore, si può inseguire una 'traduzione' dell'immagine del centauro Chirone, precettore degli antichi eroi, che insegna a combattere seguendo le leggi dell'uomo e la forza animale:

Dovete adunque sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno, con le leggi; l'altro, con la forza. Quel primo è proprio dello uomo; quel secondo, delle bestie. Ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo: pertanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo.

Questa parte è suta insegnata alli principi copertamente da li antichi scrittori, e' quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furno dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura: e l'una senza l'altra non è durabile (MACHIAVELLI: 1960, 73-74).

Il corpo, confine e transito fra realtà interna ed esterna, è un insieme complesso, culturalmente stratificato, in cui natura e cultura si compenetrano a vicenda (cfr. GALIMBERTI: 1983). Il duello d'onore chiama in campo l'essere fisico e mentale dell'eroe virile, esso tocca, comprende e attraversa i corpi che si misurano con l'alterità tangibile, morale ed emotiva dell'avversario. Nel rischio di una fatale conclusione che essa contiene, la sfida rende possibile legittimare il corpo individuale come realtà materiale concreta; al tempo stesso essa traccia i limiti dello spazio personale, ristabilisce le distanze socialmente accettabili e difende

il terreno personale riservato all'intimità (cfr. HALL: 2001). Attraverso il combattimento è riaffermata la libertà del singolo, la sua unicità, la sua posizione sociale come individuo. Nell'etica tradizionale dell'onore maschile il consenso del gruppo sociale assegna vigore e allarga la fiducia nei confronti di se stessi e del proprio operato, mentre al contrario il mancato riconoscimento da parte del 'pubblico' distrugge la considerazione di sé e del valore personale (cfr. HEGEL: 2000, 261 e sgg; 275 e sgg.).

La percezione del proprio corpo, sempre mediata dall'immagine che ne hanno gli altri, si costruisce e si decostruisce nel continuo rapporto che l'io ha con il mondo esterno, ed è frutto di una continua mediazione ed intersezione tra il soggetto e gli sguardi degli altri.

Nel combattimento singolare i contendenti affrontano un'impresa rischiosa che li accomuna e che ha bisogno della presenza fisica di entrambi per poter essere compiuta. Tale rispecchiamento consente a ciascuno degli avversari di affermare la propria individualità in relazione al suo 'altro' sfidante, evitando in tal modo di doversi misurare con l'incognita pericolosa di essere annientato nella singolarità della sua persona.

Con le parole e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita [...]. Agire, nel senso generale, significa prendere un'iniziativa, iniziare (come indica la parola greca *archèin*, 'incominciare', 'condurre', e anche 'governare'), mettere in movimento qualcosa (che è il significato originale del latino *agere*). Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini stessi prendono l'iniziativa, sono pronti all'azione [...]. Questo inizio non è come l'inizio del mondo, non è l'inizio di qualcosa ma di qualcuno, che è a sua volta iniziatore (ARENDE: 1989, 128-129).

Il duello permette la riconoscibilità del proprio sé (maschile) e al tempo stesso svela la relazione fra autenticità e apparenza nel confronto fisico con l'alterità esterna del contendente e nell'incontro con il proprio essere, reso visibile e percepibile dall'azione del combattimento. Il legame complesso fra universo interiore e mondo al di fuori dell'uomo si addensa nell'esperienza del duello e l'atto 'esteriore' del conflitto fisico con il rivale restituisce dignità alla vita interiore e sociale degli sfidanti, indipendentemente dall'esito.

Corpo proprio e altrui. Riflessioni a partire dalla letteratura russa

La negazione del corpo altrui, nel campo dei comportamenti legati all'area semiotica del duello, può assumere i tratti della violenza fisica e il legame fra violenza contro il corpo umano e duello è sullo sfondo delle contese descritte nei testi russi dell'Ottocento, rappresentando spesso un fattore invisibile di trasformazione (ELTCHANINOFF: 2013, 192). Lo schiaffo sul volto puntella la narrazione di duelli letterari come gesto di collera, insulto e umiliazione e non come gesto ritualizzato e simbolico della sfida (REYFMAN: 1999, 228-255). Alla fine del Settecento, Aleksandr Radiščev, erede del pensiero illuminista, condanna il duello come usanza 'barbara'; lo stesso autore, tuttavia, considera lo schiaffo sul viso una violenza alla quale non si può restare indifferenti e capace di generare una rivolta (REYFMAN: 1999, 12-13). Nel *Colpo di pistola* di Aleksandr Puškin (*Vystrel* 1831, primo dei *Racconti di Belkin*), un lieve urto del viso equivale a un insulto e dà inizio a un duello 'eccentrico' (cfr. VOSTRIKOV: 1993), costruito interamente attorno a un combattimento d'onore sospeso, ad un colpo 'conservato' dal protagonista per l'avversario che ha mostrato un atteggiamento oltraggioso nel corso della sfida. L'eroe vuole leggere la paura negli occhi del rivale, vedere il suo corpo attraversato dal tremito al pensiero di abbandonare qualcosa di prezioso (cfr. RONCHETTI: 2000). Michail Lermontov costruisce l'intreccio del *Ballo in maschera* (*Maskarad*, 1835-1836) attorno alla narrazione di un falso tradimento; Arbenin, consorte sospettoso, racconta al suo ipotetico rivale la storia di un marito geloso che si vendica del seduttore della moglie cogliendo un futile pretesto per schiaffeggiarlo sul viso.

Fedor Dostoevskij, giocatore temerario e dal temperamento appassionato, non si è misurato nella vita reale con la sfida singolare, nei suoi romanzi, tuttavia, sono disseminati numerosi riferimenti al duello. Egli non lo utilizza come episodio della trama, lo considera piuttosto un meccanismo capace di proteggere lo spazio personale degli individui, e non solo dei membri della classe nobiliare (cfr. REYFMAN: 1999, 97-140; 228-261). Nell'*Idiota* (*Idiot*, 1868-1869) il principe cui allude il titolo viene schiaffeggiato ma non reagisce alla violenza. La sua impassibilità non allude alle categorie di forza, coraggio e onore; egli è l'eroe anomalo, venuto da fuori, 'straniero' e privo di 'maschera mondana', di protezione (STRADA: 1986, 32-34). È incapace di distinguere

l'interno e l'esterno delle persone; l'apparire, e quindi l'aspetto fisico, e l'essere coincidono nella sua visione del mondo e degli individui, egli non sa marcare il confine fra vero e falso, maschera e identità, apparenza ed etichetta di comportamento. Il suo corpo 'denudato' rispetto alle passioni guarda all'inezienza del corpo altrui, travalica il confine materiale e coglie l'essenza unica dell'essere umano. Per questo lo schiaffo non può recargli offesa, ed egli non può concepire lo scontro fisico con il rivale. Nei taccuini di Dostoevskij e in gran parte dei suoi lavori il duello è presente come possibilità 'non agita', in relazione al rapporto fra essere umano (*čelovek*) e persona (*lico*) e lo schiaffo sul viso torna ripetutamente per segnare passaggi narrativi importanti per l'evoluzione dell'intreccio e per la costruzione dei personaggi (REYFMAN: 1999, 198-199; 228-232). La violenza, parte della struttura narrativa dostoevskiana, è un fenomeno invisibile e non oggettivo, sebbene sempre di natura corporea, anche quando lascia tracce indelebili; la morte cruenta di Nastas'ja Filippovna non è descritta, il suo corpo senza vita è celato alla vista del lettore e dei due antagonisti, uniti nella veglia al suo capezzale (ELTCHANINOFF: 2013, 192). La forza primordiale e brutta si accumula emotivamente nelle scene di 'scandali' che danno luogo a trasformazioni di spazi, come l'interno borghese di casa Ivolgin ne *L'idiota* che diventa corte, piazza carnevalesca (BACHTIN: 1968, 189-192); la metamorfosi topica, il cambiamento di configurazione di un luogo, fa sì che lo spazio del dialogo e della coabitazione diventi quello dell'affronto (ELTCHANINOFF: 2013, 192).

L'immagine del duello è persistente, continua ad attraversare le pagine letterarie e le riflessioni degli scrittori; persino eroi che professano idee avverse all'istituto della singolar tenzone e dell'onore nobiliare, ritengono lo schiaffo un atto di violenza che non resta senza conseguenze per l'integrità dell'offeso. Nel *Che fare* di Nikolaj Černyščevskij (*Čto delat'*, 1862-1863, pub. 1905), romanzo-simbolo dell'intelligencija progressista, Kirsanov riconosce il valore simbolico di un colpo sul viso, definendolo un atto insignificante che tuttavia, sebbene non possa disonorare chi lo riceve, lo priva della sua serenità (ČERNYŠČEVSKIJ: 1974, 157-158); la condanna dell'affronto è legata alla considerazione più profonda del rapporto che si stabilisce fra integrità fisica, violazione del corpo altrui e minaccia della propria tranquillità (*spokojstvie žizni*). Il nichilista Bazarov tratteggiato da Ivan Turgenev è pronto a uccidere per uno schiaffo sulla faccia (REYFMAN: 1999, 12-13) e la disputa d'onore, nel romanzo *Padri e figli* (*Otcy i deti*, 1862), esprime lo scontro

fra due atteggiamenti esistenziali opposti. Pavel Petrovič Kirsanov, aristocratico anglo-mane, manierato e altero, interpreta con i gesti e la postura, con l'estrema attenzione alla pulizia, con la cura ossessiva delle unghie, la figura riconoscibile della nobiltà smarrita. Bazarov, medico e scienziato che disprezza i sentimenti e 'crede solo alle rane' è convinto che il duello sia un'assurdità sul piano teorico, mentre nella realtà non esita a battersi 'da gentiluomo' con lo sfidante. Pur assumendo la maschera dell'ironia, dichiarando di voler sperimentare su se stesso lo spirito cavalleresco del contendente, il giovane non può sottrarsi al confronto, alla difesa della propria dignità. Solo dopo aver colpito l'avversario, Bazarov riprende la sua identità di scienziato, si rifiuta di proseguire oltre, smette di essere duellante e riacquista la veste di medico.

Il confronto d'onore raffigurato dai poeti contiene sempre un interrogativo sulla possibilità di affermare la concretezza fisica del sé, misurandosi con il proprio semblante sdoppiato nel corpo del rivale. Lo scontro singolare condivide con l'immagine del sosia la qualità duplice indispensabile alla propria realizzazione, entrambi contengono una dimensione soggettiva e una oggettiva che concorrono allo stesso risultato: la ricerca di verità e il riconoscimento (personale e sociale) del protagonista. Nell'Europa di epoca romantica il tema hoffmaniano del doppio conosce una vasta diffusione e incontra anche in Russia il favore di scrittori che intrecciano le raffigurazioni letterarie di 'doppi' con il campo del duello d'onore. L'avversario assume i sembianti di un sosia, reale o immaginario, un rivale ostile o beffardo che minaccia l'integrità fisica e mentale dell'eroe.

L'identità scissa di questi personaggi non consente loro di distinguere il proprio sé dall'altro, li impegna in un costante tentativo di 'traduzione' interiore delle diverse componenti, che coinvolge il riconoscimento del proprio doppio/rivale come passaggio necessario per recuperare la propria identità, grazie all'assimilazione dell'alterità. Il processo tuttavia è destinato spesso a non trovare soluzione e i contendenti restano sospesi in una atmosfera dai contorni sfumati, come le loro persone. Nelle vicende del capitano di cavalleria G. descritte da Aleksandr Vel'tman nel 1835, il protagonista sfida a duello un giovane ufficiale e dopo averlo colpito si svela ai suoi occhi un doppio smascheramento: egli scopre con stupore che il giovane ufficiale e i personaggi di Erodiade ed Emilie sono la stessa persona. L'anno seguente Nikolaj Mel'gunov pubblica una raccolta di racconti affidati alle voci dei pas-

seggeri di una nave e nel terzo episodio si narra di un uomo che sfida a duello il seduttore dell'amata, scoprendo trattarsi di un suo amico francese. Convinto di aver ucciso il rivale nel confronto, lo vedrà poi a Napoli dietro una finestra, in compagnia della donna, in una stanza nella quale egli riconosce anche il proprio doppio.

Il sosia tratteggiato da Dostoevskij nel breve romanzo del 1846 è quello del signor Goljadkin, angariato da un altro se stesso sbeffeggiante che lo priva del nome, del rango, della certezza fisica della sua esistenza; mangia i suoi dolci nella pasticceria, occupa gli spazi della sua vita concreta e nega l'esistenza del protagonista non riconoscendone la realtà fisica. L'eroe cerca di affermare la propria realtà, sfida a duello Goljadkin-sosia che tuttavia ignora la sfida, e annulla l'individualità corporea di Goljadkin-eroe rifiutandosi di stringere la sua mano e ripulendo la propria carne venuta a contatto con il non-rivale.

Nell'incontro con il corpo sdoppiato, la contesa a due pone alla ribalta la distinzione necessaria fra sé e l'altro, in un legame complesso con lo sguardo esterno ed interno rivolto sul corpo proprio e altrui, nel quale la «lotta per la soggettività si manifesta allora come diritto alla differenza, e come diritto alla variazione, alla metamorfosi» (DELEUZE: 1987, 107). La coscienza dell'uomo di fronte alla soglia fatale fra questo e l'altro mondo che il duello rappresenta si popola dei simulacri altrui: l'altro se stesso riconoscibile nell'opponente, l'altro fisico che è necessario fronteggiare, l'altro sociale nel giudizio del mondo che rende impossibile sottrarsi al duello. Se consideriamo, con Michel Foucault, lo scontro come un rapporto agonistico con se stessi, la battaglia da condurre, la vittoria da riportare, la sconfitta che si rischia di subire sono processi ed eventi che hanno luogo all'interno del soggetto. L'avversario che l'individuo deve combattere non è semplicemente in lui o vicino a lui, è una parte di lui; per lontano che sia, per sua natura, egli non rappresenta una potenza altra, ontologicamente estranea rispetto a noi (FOUCAULT: 1984; 1998, 240-247).

Jurij Lotman riconosce nella singolar tenzone una forma modellizzante della natura dei conflitti e lo affianca al gioco delle carte, senza tuttavia assegnare al tema del duello un legame con la struttura profonda dei testi (LOTMAN: 1980, 151-189); proprio per la sua capacità di mettere a nudo le contraddizioni fra sé e altro da sé, di svelare il legame fra corpo proprio e sguardo della società su di esso, di evocare i dilemmi profondi dell'individuo e le categorie esistenziali della società moderna (rapporto vita/morte, singolo/mondo circostante, onore/

disonore) lo scontro singolare può invece essere considerato incarnazione di un elemento centrale dell'esistenza umana e le narrazioni di duelli mostrano come l'arte abbia la facoltà di riscrivere in forma poetica gli interrogativi che l'essere umano affronta, nell'ineludibile confronto con il sé e con il mondo. La relazione che gli eroi letterari stabiliscono, nel corso del tempo, con le forze chiamate in gioco nel duello può rappresentare una prospettiva utile di studio per riconoscere lo sviluppo di questo *topos*². Considerando la complessità di elementi che caratterizzano lo spazio semiotico del duello d'onore e la varietà di saperi che esso accoglie, è possibile osservare come «il duello non possa essere ridotto ... al duello» (PASCAL BRIOIST, HERVÉ DRÉVILLON, PIERRE SERNA: 2002, 400).

Eredi della tradizione romantica di eroi divisi, incerti e speculari, i duellanti ottocenteschi attraversano le pagine della letteratura russa costellando i testi di sfide, scontri e discorsi sul combattimento d'onore, scegliendo registri stilistici e forme che variano dalla tragedia alla farsa. Puškin, celebre giocatore d'azzardo e coinvolto in numerosi duelli nella vita reale³, intesse le sue opere e i taccuini di riflessioni e descrizioni di scontri singolari, lasciando anche numerosi disegni e schizzi di contendenti pronti a battersi (cfr. CJAŦVLOVSKAJA: 1986). Nella varietà di registri che caratterizza la scrittura del padre delle lettere russe, nella molteplicità di sguardi e di generi della sua opera, è

² Il un saggio del 2005 avevo proposto una distinzione di questa "immagine poetica" in quattro fasi di sviluppo, articolate attorno alla figura di un protagonista emblematico (RONCHETTI: 2005, 53-55). Nel corso degli studi questa ipotesi si è arricchita di una nuova figura, giungendo a proporre cinque stadi di evoluzione dell'eroe in campo: (1) Eroe mitico: prode invincibile, dalle qualità sovranaturali, i cui scontri hanno un esito certo e indiscutibile. (2) Cavaliere dell'infinito: ha alle proprie spalle la collettività come testimone, non è mai lasciato a se stesso e in caso di rifiuto del confronto sarebbe coperto d'infamia, perché mostrebbe di anteporre l'interesse particolare a quello universale, è l'eroe classico. (3) Cavaliere giusto: la sua visione del mondo e i suoi scontri con gli antagonisti (che talvolta coincidono) tendono ad essere considerati parte costitutiva della sua esistenza narrativa; il suo agire è una necessità immanente dei fatti e domina il destino del personaggio. (4) Gentiluomo allo specchio: affronta sfide e contese alla ricerca del suo volto, pubblico e privato, che troverà riflesso nelle sontuose specchiere, entrate trionfanti nell'arredamento dei palazzi signorili europei a partire dal XVII secolo. (5) Uomo della folla: è lo sfidante deprivato della sua cornice (mitica, naturale o sociale); un uomo che, con Vladimir Majakovskij, rivolge il suo schiaffo sbeffeggiante verso il gusto del pubblico, senza però possedere un solido e indiscutibile sistema culturale di riferimento, entro il quale cercare posto o oltre il quale spingersi.

³ Nelle ricerche sull'argomento vengono registrati fra i 21 (cfr. GUSLJAROV: 2001) e i 30 (MIRONOV: 1999) scontri singolari nella vita del poeta, fra 1817 e 1837.

possibile riconoscere la presenza di uno sguardo 'altro' sulle questioni d'onore. Nel romanzo *La figlia del capitano* (*Kapitanskaja dočka*, 1836), il quarto capitolo, *Il duello*, è costruito con uno stile comico-parodico, che sottrae gloria e dignità alla contesa singolare. Fin dall'epigrafe l'autore riporta due versi da un'opera settecentesca di Jakov B. Knjažnin, nella quale il duello è tratteggiato con ironia. Nel testo puškiniano lo scontro fra i rivali viene impedito grazie alla Moglie del Capitano, donna coraggiosa e fiera, estranea all'etica nobiliare del *point d'honneur*, che incarna il punto di vista della saggezza popolare e non può comprendere la sfida. L'autore, tuttavia, lascia aperta anche la possibilità di riconoscere in Vasilisa Egorovna uno sguardo femminile sul codice dominante di comportamento, che considera il duello al pari di un assassinio e lo colloca in uno spazio estraneo, nel quale il corpo esposto ai colpi del contendente perde nobiltà e valore, viene ridotto a oggetto punzecchiato, ridicolo e poco onorevole.

Transito fra interno ed esterno, passaggio fra spazio proprio e altrui, il corpo distingue e al tempo stesso congiunge, e può farsi «punto di vista sul mondo», condizione non visibile per poter 'vedere' e trasformare «le idee in cose» (MERLEAU-PONTY: 1965, 117, 232). La consapevolezza del legame fra realtà fisica individuale e prospettiva sulla realtà circostante segna gli eroi posti a confronto da Lev N. Tolstoj, per il quale il duello romanzesco rappresenta proprio il punto di vista sul mondo. In gioventù, ben prima di approdare alla dottrina della non violenza e della resistenza al male, Tolstoj, appartenente a una stirpe nobiliare di antico lignaggio, amava intrattenersi con il gioco, non disdegnava le sfide e l'eccitazione di poter mettere a rischio la propria vita. Negli anni Sessanta del XIX secolo, mentre concepiva la struttura di *Guerra e pace* (*Vojna i mir*, 1863-69) fu coinvolto in alcune dispute per le quali si parlò di sfide a due, la più celebre delle quali fu la lite con un altro illustre romanziere, Turgenev (cfr. KACURA: 1999, 208-222). Pur mantenendo un atteggiamento ambivalente nei confronti del duello d'onore e dei valori virili che esso incarna, nell'universo fittizio Tolstoj si schiera in favore di personaggi che smascherano la violenza e riflettono sull'ineluttabilità dello scontro fisico con la consapevolezza di trovarsi di fronte a una violazione del corpo. Nell'unico duello effettivamente combattuto in *Guerra e pace* (cfr. SCHOLLE: 1977, 103-134), si misurano due personaggi destinati fin dal primo incontro a incarnare universi e sentimenti contrastanti. Pierre Bezuchov, da molti riconosciuto come alter ego dell'autore, si batterà con Dolochov, rivale nella

contesa ma non nel sentire dell'eroe, che, nel corso del duello, rivolge i suoi pensieri alla scelta sciagurata di sposare Hélène, pretesto della sfida e al tempo stesso oggetto autentico del suo disprezzo.

Nell'incontro che sarà preludio allo scontro, Pierre raggiunge gli ospiti a casa del fratello di sua moglie, mentre i presenti, terminati i giochi alle carte e la cena, si dilettono con scommesse rischiose. Protagonista della serata è proprio Dolochov, che sfida gli amici a bere d'un sorso un'intera bottiglia di rum, tenendosi in equilibrio sul bordo di una finestra. Bezuchov è colmo di ammirazione per la possenza fisica del futuro rivale, per la sua capacità di mettere a rischio se stesso misurandosi con imprese audaci. In maniera simbolica, è nella distanza fra i corpi dei due personaggi qui presentata, espressione di orizzonti di pensiero e sguardi sul mondo discordanti, che maturerà il conflitto. Stupore e rispetto per quello spudorato coraggio fisico virile si trasformeranno, pagina dopo pagina, in avversione per un corpo incapace di autentico rapporto con il proprio universo interiore e con il mondo circostante. L'esito del duello fra Pierre e Dolochov, dal quale il primo uscirà illeso, è solo apparentemente inaspettato. La scarsa domestichezza di Bezuchov con le regole d'onore e con le armi gli permetterà di oltrepassare l'apparenza delle cose e trovarsi, nel momento della sfida, in una condizione di autenticità con se stesso, nella quale, come un maestro Zen, egli è totalmente a suo agio e un tutt'uno con la mente, il corpo e il compito che lo attende (JACKSON: 2013, 75). Il confronto tra i due antagonisti mette in evidenza due punti di vista sul corpo, sul mondo e gli esseri umani e costituisce il momento d'avvio di una riflessione sulla personalità dei protagonisti, sul loro rapporto con gli altri, sullo spazio riservato al singolo nel mondo, sul ruolo del caso nelle scelte e nel corso degli eventi (TOLSTOJ: 2018).

Nessun duello è invece combattuto lungo le pagine di *Anna Karenina* (1873-1877), costellate, tuttavia, di allusioni e pensieri sullo scontro singolare. I due rivali, accomunati dal nome, dal legame con la stessa donna e da una incapacità di riconoscere il corpo e l'individualità di chi è loro vicino, rispondono all'ipotesi di un duello in modo solo apparentemente antitetico. Aleksej Karenin, stretto nel colletto bianco di alto funzionario pietroburchese, cela la sua cecità dietro giustificazioni morali, trovando conforto nel rigore delle leggi; Aleksej Vronskij, altrettanto incapace di scorgere la realtà oltre le apparenze, parla con il linguaggio dell'ufficiale d'onore e riconosce nel duello la sola via d'uscita. Entrambi, tuttavia, sono in grado di distinguere e

considerare, entro i loro ragionamenti, esclusivamente gli sguardi e i corpi del pubblico, riferendosi, evidentemente, a 'spettatori' diversi del loro agire.

Parlare di rappresentazione del corpo significa parlare del corpo come rappresentazione, seguendo categorie che la cultura del Novecento metterà in crisi (NANCY: 1995). Potremmo forse considerare il mutato punto di vista sulla fisicità come una soglia che traccia la distanza fra le immagini del duello di inizio Ottocento, narrate da Puškin e Lermontov innanzitutto, e le incarnazioni novecentesche dello scontro singolare. Nel processo di auto-consapevolezza dell'individuo nei confronti del proprio (e altrui) corpo, necessario e ineludibile nel confronto armato fra contendenti, Anton Čechov, soprattutto nel lungo racconto *Il duello* (*Duel'*, 1891), ritrae eroi spaesati, in transito, mostrando al tempo stesso la crisi di questo istituto cavalleresco, e costruendo nuovi sembianti per il duello e i corpi. Il protagonista del racconto, Laevskij, trascorre insonne la notte prima del confronto, seguendo in questo la tradizione consolidata dalla letteratura (cfr. SCHOLLE: 1977, 151-164); tuttavia trova forza e armonia interiore nell'abbraccio impetuoso con il quale avvolge la donna con cui vive, riconoscendosi nel corpo della compagna «disgraziata e impura» che riesce a trasformare il suo sguardo verso il proprio corpo, ritrovato nel contatto autentico con la donna. Laevskij è ora consapevole della propria interezza, della propria esistenza fisica, e si prepara allo scontro con il desiderio di conservarsi integro: «quand'egli, uscito di casa, salì sulla carrozza, aveva voglia di tornare a casa vivo» (ČECHOV: 1977, 694). Seguendo le mutate relazioni che i contendenti stabiliscono con la propria presenza fisica, si potrebbe ipotizzare una storia delle figure duellanti nella letteratura, come storia della percezione e della considerazione del corpo, in una prospettiva maschile che a cavaliere fra i due secoli è spezzata da nuovi sguardi di genere.

Duello meta-letterario della tradizione russa

In area russa a rendere il quadro più articolato contribuisce la drammatica circostanza per la quale due tra i maggiori autori del primo Ottocento, che nelle loro opere hanno creato celebri immagini di scontri fra contendenti, hanno perso la vita in giovane età, nell'arco di pochi anni, proprio a causa di sfide d'onore. Non furono le sole vittime illustri del campo d'onore fra i letterati d'epoca romantica, ma certamente

i più noti e segnarono in modo rilevante l'immaginario russo e la nascita della figura idealizzata del duello e dei duellanti nella memoria culturale del paese. La morte in combattimento singolare del padre delle lettere, Aleksandr S. Puškin, nel 1837 e di Michail Ju. Lermontov, a quattro anni di distanza, nel 1841, saldano in modo indissolubile l'immagine della singolar tenzone alla figura del poeta e alla letteratura in genere. Il corpo sfidante diventa così, anche, un elemento essenziale della storia culturale russa, una figura meta-letteraria necessaria per l'autocoscienza artistica dello scrittore il quale, nel descrivere scontri d'onore, si inserisce lungo la tradizione classica, dimostrando la sua esistenza come poeta e affermando il suo diritto di parola. Episodi di duelli letterari e autori ottocenteschi alla barriera sono evocati, citati, parodiati; i duellanti di carta si mescolano con la vita reale degli scrittori, in particolar modo con quella di Puškin, trasformata ben presto in figura leggendaria.

In epoca sovietica la memoria dei duellanti del passato offre un'occasione di resistenza individuale in una patria nella quale persino il concetto di spazio personale era stato eliminato (cfr. REYFMAN: 1999, 14, 280-286). Dopo la definitiva affermazione del regime staliniano, vengono composte numerose biografie 'romanzate' di eroi letterari del passato.

Esemplare il racconto a incastro di Boris Pil'njak, *Štoss in vita* (*Štoss v žizn'*, 1928-1929). Il titolo del racconto riecheggia l'ultima opera in prosa di Lermontov, rimasta incompiuta, e ricostruisce gli ultimi giorni di vita del poeta stesso, sovrapponendo i dati storici al racconto puškiniano *Il colpo di pistola*, per giungere ad una identificazione tra il protagonista di quest'ultimo, Silvio, e Lermontov, poeta reale. EspONENTI di orientamenti diversi della cultura del tempo trasformano artisticamente le vicende personali del grande poeta morto in duello e di altre illustri voci del 'secolo d'oro', come Griboedov, Kjučel'beker, Lermontov, parimenti legate allo scontro a due, in un tentativo di difendere il senso di onore nazionale, opponendo una tacita resistenza al regime sovietico, attraverso l'affermazione del corpo individuale che difende, nel duello, lo spazio personale da occupare nella società (cfr. REYFMAN: 1999, 280-281). Alla figura di Puškin, simbolo stesso della poesia, familiare e leggendaria, e al contempo propagandata dal potere come eroe rivoluzionario, in una visione ingessata e unilaterale dell'arte, sono dedicate numerose narrazioni biografiche di finzione; negli anni compresi fra l'annuncio del primo piano quinquennale e

l'inizio del terrore più serrato, Vasilij Kamenskij, Leonid Grossman, Sergej N. Sergeev-Censkij, Michail Bulgakov, Jurij Tynjanov, Michail Zoščenko compongono romanzi e racconti costruiti attorno alla vita di Puškin e dei suoi duelli, intrecciando eventi reali a personaggi romanzeschi, restituendo dignità all'individuo, fisicamente costretto dal nuovo ordine ad uscire dalla ribalta in favore di una 'vittoriosa' massa.

L'eredità contemporanea

La lunga storia del conflitto d'onore conosce epoche di maggiore o minore fulgore e segue, nei diversi paesi, un corso distinto; come tale, tuttavia, si dissolve definitivamente nel periodo che precede e segue il primo conflitto mondiale. Fenomeno complesso, sincretico e culturalmente stratificato, non cessa però di esistere come categoria etica ed estetica e continua ad accendere la fantasia creatrice di inventori e cantori di storie fino ai nostri giorni. È inoltre interessante osservare come alcuni degli snodi centrali ad esso legati: onore maschile e onore femminile, mascolinità, sfida individuale che mette in gioco la propria vita, accettabilità e/o condanna sociale dei comportamenti, siano alla base di molti tratti rilevanti della cultura contemporanea, legati al ruolo della donna, al riconoscimento delle diversità di genere, al bullismo, alla ricerca di sfide estreme nel mondo giovanile, al recupero o all'invenzione di appartenenze e tradizioni passate. Lo studio di tali eredità contemporanee della singolar tenzone potrebbe contribuire in modo rilevante alla comprensione delle nuove figure (emergenti o marginali) del mondo presente, sia nella realtà sia nell'arte.

Il duello, uscito dalla quotidianità di artisti e membri delle diverse classi sociali, non scompare dalla letteratura novecentesca. Le nuove repliche letterarie della singolar tenzone trascurano, necessariamente, la possibilità di accogliere questo istituto come tratto verosimile della quotidianità, reale o fittizia, e le contese si spostano in spazi o tempi lontani, in una cornice spesso giocosa o grottesca. Anche nei decenni successivi alla morte di Stalin, gli autori russi ri-utilizzano questa immagine come strumento artistico capace di produrre una riflessione su se stessi in quanto 'individui-corpo', e come mezzo capace di modellare i rapporti fra artista, autorità politiche e canone letterario. Il romanzo di Andrej Bitov *La casa Puškin* (*Puškinskij dom*, 1964-1971, pubb. negli USA, 1978), considerato da più parti modello di un nuovo interesse per le strutture narrative e i temi della contemporaneità (cfr.

CHANCES: 1993), si apre e si chiude con un duello fra i due protagonisti, che utilizzano le pistole autentiche del grande poeta ottocentesco, conservate nella “Casa Puškin” del titolo, effettivo centro di ricerca sovietico e luogo simbolico legato al poeta che incarna la tradizione letteraria. Il rapporto intenso con l’eredità classica russa, rappresentata dal duello d’onore, è narrato in chiave comico-parodica in un breve racconto di Vjačeslav P’ecuch, *Io e i duellanti (Ja i dueljanty*, 1983), nel quale la scrittura si rivolge contemporaneamente alla storia di un duello e al processo di scrittura di quella stessa storia.

Il corpo sfidante trova ulteriori metamorfosi nella letteratura della nuova Russia. Veste i panni di un novello Raskol’nikov, scrittore spaesato senza identità, privo di nome e di redenzione, che uccide in un duello insensato uno sconosciuto, convinto di lanciare una sfida al potere (MAKANIN: 1998). Lo scontro può trasformarsi in contesa-farsa tra due scrittori in cerca di identità, precludendo alla tragica sorte dell’eroe principale (GANDLEVSKIJ: 2002). Inscindibile dall’idea russa dello scontro singolare, torna la figura di Puškin, che dopo aver vissuto una lunga esistenza si scontra, da anziano, con Volodja Ul’janov, ovvero Lenin, colpendolo per tutte le ingiustizie subite dalla letteratura di cui egli è simbolo e dal paese Russia (TOLSTAJA: 1991). Il legame con la tradizione, incarnato dal duello, può ancora difendere il corpo identitario e reale degli individui, armati però di pale, ramazze e stampelle con le quali sferrare un «delizioso affondo», spingendo il confronto verso «una grande virtuosità» come scrive Larisa Šulman, giovane autrice al suo esordio, all’inizio del XXI secolo (ŠULMAN: 2002, 207-208).

L’idealizzazione del duello in epoca post sovietica continua ad essere, come nel passato, una costante emblematica della cultura russa. A seconda degli autori, dei contesti e delle esigenze narrative, la contesa d’onore può diventare simbolo di salvaguardia e rispetto dello spazio personale, rivolta contro l’autorità centrale e contro il corpo dello stato, nostalgia per un passato glorioso. Sotto il profilo storico, la scomparsa del duello d’onore come pratica condivisa è legata al crollo dei grandi imperi e al tramonto della classe nobiliare; nel ripercorrere la linea di sviluppo di questo elemento centrale della cultura europea, tuttavia, deve essere considerato un altro elemento fondamentale: l’affermazione progressiva della visibilità e del pensiero delle donne, tratto saliente nelle coscienze del Novecento, che ha contribuito al declino culturale del duello come pratica, attraverso un ripensamento dell’idea di onore, di identità e di corpo.

Lo sguardo critico e le riflessioni contemporanee delle donne hanno portato alla ribalta la necessità di ri-costruire forme e sensibilità del corpo, cominciando, finalmente, «a pensare attraverso il corpo, a connettere ciò che è stato così crudelmente disorganizzato» (RICH: 1977, 19). L'esigenza di considerare il corpo come portatore di senso in sé, confine, transito (o barriera) nei confronti di altri corpi, è di grande rilevanza anche nello studio della singular tenzone, in dialogo con lo sguardo femminile sulla realtà e sulle relazioni fra esseri umani. Se, infatti, l'individuo contemporaneo è interamente il proprio corpo, il rispetto e la cura che ciascuno deve avere per l'altro, che è il corpo proprio, dovrebbero essere estesi anche ai corpi altrui (cfr. NANCY: 1995). Un contributo fecondo, che scompone e analizza i luoghi comuni dell'onore virile (e del 'disonore femminile'), del corpo sfidante e del riconoscimento sociale, giunge dall'incontro fra campo di ricerca sulla 'mascolinità' e indagini sulla singular tenzone (cfr. Low: 2003; HUGHES: 2007)⁴. La scelta di accogliere (anche) lo sguardo delle donne sul corpo e sullo scontro d'onore può essere di grande importanza per mettere in relazione gli studi sul duello con la costruzione delle identità di genere e con la possibilità di 'riconoscere' corpi altri come propri, offrendo un orizzonte di analisi fecondo per le riflessioni sugli elementi universali che il duello d'onore ha messo in campo nel corso dei secoli e che è possibile rintracciare nelle 'traduzioni' contemporanee della singular tenzone.

Riferimenti bibliografici

- ARENDETT HANNAH (1989), *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani.
- BACHTIN MICHAÏL M. (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- BARBIERI ALVARO (2011), *A tu per tu: universali del duello*, in: *Metafora medievale. Il Libro degli amici di Mario Mancini*, a cura di C. Donà, M. Infurna e F. Zambon, Roma, Carocci, 2011, pp. 31-48.
- BITOV ANDREI G. (1964-1971), *Puškinskij dom*, prima ed. in Unione Sovietica: «Novyj mir», 1987, 10-12; trad. it. di M. Crepax, *La casa Puškin*, Serra e Riva, Milano 1988.

⁴ Significativa della necessità di tale ripensamento è la considerazione di un grande studioso di duello che, in un lavoro importante, fondato su una notevole quantità di materiale, ripropone un generico stereotipo del rapporto fra donne, corpi e contese d'onore; nell'affermare che solo un limitatissimo numero di donne hanno combattuto in scontri singolari, aggiunge che queste sfide avvennero principalmente fra contendenti dello stesso sesso, e conclude osservando come in ciò sia «possibile scorgere il simbolo dell'incapacità cronica delle donne di unirsi contro i loro oppressori» (KIERNAN: 1991, 169).

- BOURDEILLE PIERRE (1997), *Discours sur les Duels*, Éditions Sulliver, Paris.
- BRIOIST PASCAL, DRÉVILLON HERVÉ, SERNA PIERRE (2002), *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe - XVIIIe siècle)*, Seyssel, Champ Vallon.
- BULGAKOV, MICHAÏL A. (1970), *Poslednie dni. Puškin*, (Gli ultimi giorni. Puškin), Letchworth, Prideaux Press (1935).
- CACCIARI MASSIMO (1994), *Geofilosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi.
- CAVINA MARCO (2005), *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza.
- ČECHOV ANTON P. (1977), *Il duello*, trad. it. di G. Faccioli, in: Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni (*Duel'*, 1891).
- ČERNÝŠČEVSKIJ NIKOLAJ G. (1974), *Che fare?*, trad. it di F. Verdinois, Milano, Garzanti.
- CHANCES ELLEN (1993), *Andrei Bitov. The Ecology of Inspiration*, New York-Cambridge, Cambridge University Press.
- CJAVLOVSKAJA TAT'JANA G. (1986), *Risunki Puškina*, Moskva, Iskusstvo (3 ed.).
- COHEN RICHARD (2003), *L'arte della spada*, trad. it. di C. Ferri, Milano, Sperling & Kupfer.
- DELEUZE GILLES (1987), *Foucault*, a cura di F. Domenicali, Milano, Feltrinelli.
- DOMENICHELLI MARIO (2002), *Cavaliere e gentiluomo: Saggio sulla cultura aristocratica in Europa*, Roma, Bulzoni.
- DOSTOEVSKIJ FEDOR M. (2010), *Il sosia*, introduzione di Fausto Malcovati, trad. it. di Pietro Zveteremich, Milano, Garzanti (*Dvojnĭk*, 1846).
- DOSTOEVSKIJ FEDOR M. (2013), *L'idiota. Romanzo in quattro parti*, traduzione, postfazione e nota a cura di Laura Salmon, Milano, Rizzoli.
- ELTCHANINOFF MICHEL (2013), *Dostoïevski. Le roman du corps*, Grenoble, Million.
- FOUCAULT MICHEL (1998), *Interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985 Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. di S. Loriga, Feltrinelli, Milano.
- FOUCAULT MICHEL (1994), *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
- GALIMBERTI UMBERTO (1983), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- GANDLEVSKIJ SERGEJ (2002), *NRZB (Non legitur)*, Moskva, Inostranka.
- GOMBROWICZ WITOLD (1971), *Trans-atlantico*, trad. it. di R. Landau, Milano, Feltrinelli (1953).
- GROSSMAN LEONID (1997), *Zapiski d'Aršiaka. Peterburgskaja chronika 1836 goda* (Le memorie di d'Aršak), Moskva, Terra-Terra (1930).
- GUSLJAROV EVGENIJ (2001), *Vse dueli Puškina*, Kaliningrad, Jantarnyj skaz.
- HALL EDWARD T. (2001), *La dimensione nascosta*, trad. it. di M. Bonfantini, Milano, Bompiani.
- HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH (2000), *Fenomenologia dello spirito*, Testo tedesco a fronte, Introduzione, traduzione, note e apparati di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani.

- HUGHES STEVEN C. (2007), *Politics of the Sword. Dueling, Honor, and Masculinity in Modern Italy*, Columbus, The Ohio State University Press.
- JACKSON ROBERT L. (2013), *Pierre and Dolokhov at the Barrier: The Lesson of the Duel* («Scando-Slavica», 1993, 39, pp. 52-61). Ristampato in: Id., *Close Encounters. Essays on Russian Literature*, Brighton, Academic Studies Press, pp. 71-80.
- KACURA ALEKSANDR (1999), *Poedinok česti. Duel v istorii Rossii*, Moskva, Raduga.
- KAMENSKIJ VASILIJ V. (1999), *Puškin i Dantes* (Puškin e D'Anthes), in: Sergej N. Sergeev-Censkij, Vasilij V. Kamenskij, *Nevesta Puškina. Puškin i Dantes*, Moskva, Veče (1929).
- KIERNAN VIKTOR G. (1991), *Il Duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio.
- LERMONTOV MICHAİL JU. (1969), *Un ballo in maschera. Un eroe del nostro tempo*, trad. it. di E. Mastrocicco, Milano, Fabbri.
- LOTMAN JURIJ M. (1980), *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del sec. XIX*, in: Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza.
- LOW JENNIFER A. (2003), *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, New York and London, Palgrave Macmillan.
- MACHIAVELLI NICCOLÒ (1960), *Il Principe e Discorsi*, Feltrinelli, Milano.
- MAKANIN VLADIMIR (2012), *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, «Znamja», 1-4; trad. it. di S. Rapetti, *Underground ovvero un eroe del nostro tempo* Jaca Book, Milano (1998).
- MANDEL'STAM OSIP E. (2012), *Il francobollo egiziano*, in: Id., *Il rumore del tempo e altri scritti*, a cura di D. Rizzi, Milano, Adelphi, pp. 97-139 (1928).
- MEL'GUNOV NIKOLAJ A. (1990), *Putevoye očerki* (Appunti di viaggio), in: *Russkaja fantastičeskaja proza epochi romantizma*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta (1836).
- MERLEAU-PONTY MAURICE (1965), *Il corpo*, in: Id., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore (1945).
- MIRONOV VLADIMIR F. (1999), *Vse dueli Puškina*, Moskva, ZAO "Pervyj pečatnyj dvor".
- NANCY JEAN-LUC (1995), *Corpus*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio.
- P'ECUCH VJAČESLAV (1990), *Ja i dueljanty*, in: Id., *Ja i pročee. Cikly. Rasskazy. Povesti. Roman*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, pp. 23-31 (1983).
- PIL'NJAK BORIS (1994), *Štoss v žizn'*, in: Id., *Sočinenija v trech tomach*, 3. *Rasskazy*, Moskva, Izdatel'skij dom, pp. 468-505 (1928-1929).
- PUŠKIN ALEKSANDR S. (1995), *Il colpo di pistola, La dama di picche, La figlia del capitano*, trad. it. di A. Alleva, Milano, Garzanti.
- REYFMAN IRINA (1999), *Ritualized Violence Russian Style. The Duel in Russian Culture and Literature*, Stanford, Stanford University Press.
- RICH ADRIENNE (1977), *Nato di donna*, trad. it. di M. T. Marengo, Milano, Garzanti.

- RONCHETTI BARBARA (2000), *Il duello come spettacolo. La teatralizzazione dello scontro singolare*, "Europa Orientalis" XIX, 2, pp. 135-159.
- RONCHETTI BARBARA (2005), *Il duello narrato. Elementi per una riflessione critica*, "Giornale di Storia Contemporanea", VIII, 2, pp. 52-77.
- SCHOLLE CHRISTINE (1977), *Das Duell in der Russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus*, München, Otto Sagner.
- SERGEEV-CENSKIJ SERGEJ N. (1999), *Nevesta Puškina* (La fidanzata di Puškin), in: Sergej N. Sergeev-Censkij, Vasilij V. Kamenskij, *Nevesta Puskina. Puskin i Dantes*, Moskva, Veče (1934).
- STRADA VITTORIO (1986), *L'intreccio de «L'idiota»*, in: Id., *Le voglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, pp. 30-38.
- ŠULMAN LARISA (2002), *Iz žizni dvornikov* (Dalla vita dei custodi, 2000), in: Id., *Čego už tam...Povesti i rasskazy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000; trad. it. parziale di M. Sabbatini, *Dalla vita dei custodi*, in: *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, a cura di M. Caramitti, Roma, Fanucci, pp. 207-216.
- TOLSTAJA TAT'JANA N. (2004), *Sžužet*, in: Id., *Belye steny*, Moskva, EKSMO (1991).
- TOLSTOJ LEV N. (2016), *Anna Karenina*, traduzione di C. Zonghetti, Torino, Einaudi.
- TOLSTOJ LEV N. (2018), *Guerra e pace*, trad. it. di E. Guercetti, prefazione di L. Ginzburg, Torino, Einaudi.
- TURGENEV IVAN S. (2004), *Padri e figli*, Introduzione di M. Di Salvo, traduzione di M. De Michiel, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso.
- TYNJANOV JURIJ N. (2011), *Kjuchlja* (dedicato a Vil'gel'm K. Kjuhel'beker, poeta, compagno di liceo e amico di Puškin, coinvolto nella congiura decabrista), in: Id., *Kjuchlja, Smert' Vazir-Muchtara, Puškin: istoričeskie romanj. Polnoe izdanie v odnom tome*, Moskva, Al'fa-kniga (1925); trad. it. di Agnese Accattoli, *Kjuchlja* Pesaro, Metauro (2004).
- TYNJANOV JURIJ N. (1928), *Smert' Vazir-Muchtara* (La morte di Vazir-Muchtar, sugli ultimi anni di vita di Griboedov), Moskva, Vagrius (2006); trad. it. di G. Raspi, *Il Vazir-Muchtar*, Milano, Silva, 1961
- TYNJANOV JURIJ N. (1936-1937), *Puškin* (romanzo incompiuto nel quale viene rievocata l'infanzia e l'adolescenza del poeta), Moskva, Sovetskij pisatel' (1937).
- VEL'TMAN ALEKSANDR F. (1979), *Erotida* (Erodiade), in: Id., *Povesti i rasskazy*, a cura di Ju. M. Akutin, Moskva, Sovetskaja Rossija (1835).
- VOSTRIKOV ALEKSEJ B. (1993), *Tema «isključitel'noj dueli» u Bestuževa-Marlinskogo, Puškina i Lermontova*, "Russkaja literatura" 3, pp. 66-72.
- ZOŠČENKO MICHAİL M. (2008), *Šestaja povest' Belkina* (Il sesto racconto di Belkin), Moskva, Vremja (1937).
- ZUBLENA PAOLO (2007), *Duello*, in: Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, A-E, Torino, UTET, pp. 676-9.

Corpi di guerra: necrofilia e feticismo

Giulia Iannucci

Soldati

Una possibile trattazione concernente il corpo degli altri non può prescindere dall'analisi della corporalità altrui all'interno di un contesto ampio, ma allo stesso tempo definito, ossia quello della guerra, che implica necessariamente uno studio approfondito della percezione della propria e dell'altrui fisicità. Una siffatta analisi potrebbe tendere verso esiti molteplici e sostanzialmente differenti tra loro, ma è comunque opportuno indirizzarla lungo due percorsi ben precisi: seguendo la dicotomia, concettualizzata da Erich Fromm, tra biofilia e necrofilia, il corpo dell'altro, e nel nostro caso particolare il corpo del nemico, può essere recepito sia attraverso un sentimento biofilo, ossia di amore per la vita e di conseguenza anche per il nemico nel quale ci si riconosce, che attraverso un sentimento necrofilo, ossia di amore per la morte e di conseguenza per il corpo morto del nemico da distruggere, mutilare e sul quale infierire¹.

Nel caso specifico l'obiettivo è quello di mettere in risalto il secondo dei sentimenti appena citati, quello necrofilo di morte e distruzione, per provare come in talune circostanze il nemico non venga sempre (o soltanto) visto come estensione, identica e umana, di colui che si trova a combattere nella fazione opposta, ma anche come feticcio inorganico, in quanto futuro corpo morto, da abbattere e possedere. Si attraversa, quindi, in guerra, un processo di reale de-civilizzazione, in cui l'individuo che si trova dall'altra parte della linea, oltre la terra di nessuno,

¹ In riferimento alla percezione del corpo del nemico e del soldato cfr. tra gli altri anche DE LUNA: 2006, GIBELLI: 2007, GIRARD: 1982, GRAY: 1959, SCARRY: 1985, FAVOLE: 2003, SONTAG: 2003.

non è riflesso di noi stessi, attraverso il tipico processo di identificazione, bensì immagine capovolta e distorta, e perciò invisibile.

È pertanto di primaria importanza non etichettare obbligatoriamente la parola 'necrofilia' limitatamente alla sua accezione più tetra e macabra, ma intenderla, o quantomeno cercare di utilizzarla, in maniera più ampia, come desiderio di morte, ovvero desiderio generatore di guerra. Seguendo nuovamente le linee guida delineate da Fromm, la necrofilia indica infatti tanto

la passione, l'attrazione per tutto quanto è morto, putrido, marcio, malato; la passione di trasformare quel che è vivo in qualcosa di non-vivo; di distruggere per il piacere di distruggere; l'interesse esclusivo per tutto quanto è puramente meccanico, la passione di lacerare le strutture viventi (FROMM: 1973; trad. 1975, 244),

quanto quella particolare attrazione da parte di coloro che sono categorizzati da Fromm come gli 'uccisori', ossia coloro che hanno la forza, intesa come capacità, di uccidere. Ne risulta che il movimento del soldato verso l'esperienza bellica sposta subito il discorso all'interno di un *framework* che poggia le sue fondamenta su di un intensissimo febbrile desiderio di morte. La chiamata alle armi scatena un lento ma costante processo di decomposizione dell'individuo al fronte: privato della sua realtà di vita, si innesca in lui quel processo di putrefazione che sfocia in una nuova esistenza di morte. Il campo di battaglia diviene quindi necropoli e il sentimento è la necrofilia. È esattamente in questo senso che si esprime Ernst Jünger nel suo *Nelle tempeste d'acciaio* (*In Stahlgewittern*, 1920):

E poche settimane d'istruzione militare avevano fatto di noi un sol corpo bruciante d'entusiasmo. Cresciuti in tempi di sicurezza e tranquillità, tutti sentivamo l'irresistibile attrattiva dell'incognito, il fascino dei grandi pericoli. La guerra ci aveva afferrati come un'ubriacatura. Partiti sotto un diluvio di fiori, eravamo ebbri di rose e di sangue. Non il minimo dubbio che la guerra ci avrebbe offerto grandezza, forza, dignità. Essa ci appariva azione da veri uomini: vivaci combattimenti a colpi di fucile su prati fioriti dove il sangue sarebbe sceso come rugiada. «Non v'è al mondo morte più bella...» cantavamo (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 5).

Dalle parole di Jünger trasuda *Blutberauschung*, un'ubriacatura di sangue, un impulso perverso dove l'esperienza umana segue nuove coordinate. La guerra, in particolare la Prima guerra mondiale, è consistita

infatti per molti soldati in un radicale e subitaneo *transfert* in cui la vita normale è divenuta guerra stessa.

È quindi nella discesa verso gli inferi, le trincee, che si compie finalmente il processo di catabasi del soldato il quale, trovandosi spaesato e non essendo più in grado di mantenere un collegamento tra la realtà di vita e quella di morte, inizia a putrefarsi e a essere attratto dall'altro, dal diverso, dal nemico attraverso un sentimento di odio e amore. È odio per il corpo del nemico e amore per la morte dello stesso. E se il conflitto è caratterizzato dalla morte più che dalla vita (non più acropoli, bensì necropoli) ne segue che il sentimento imperante non potrà essere di natura biofila ma, al contrario, di matrice necrofila: non più il motto 'ama il prossimo tuo' ma 'odia (e distruggi) il prossimo tuo'.

La guerra è quindi fattore ambientale determinante che suscita e accresce il freudiano istinto di morte. Tale fattore ambientale è infatti caratterizzato da numerosi elementi che stimolano l'attitudine necrofila nel soldato e nella sua percezione del nemico quali la meccanicità, la tecnologia, e quindi l'inorganicità del nemico e dell'aggressione stessa che però fa godere il soldato solo in parte. Se infatti contestualizziamo per un attimo il discorso unicamente all'interno della Grande guerra, il conflitto combattuto in trincea sfociò verso una totale passivizzazione del soldato e generò nei combattenti un fortissimo spirito pacifista e di identificazione. I soldati erano impossibilitati a far fede al motto 'Viva la morte' per una semplice motivazione: la cecità e la staticità di quella guerra li avevano resi 'disabili', privati del piacere e del desiderio di assalire e attaccare il nemico. In un atto di onanismo coatto, il soldato della Prima guerra mondiale tenta di soddisfare la sua libido che rimane però inappagata, non contaminata, dalla non visione della morte dell'aggressore. Come afferma Jünger: «la battaglia di Les Eparges fu il mio battesimo del fuoco. Diverso completamente da come l'avevo immaginato. Avevo preso parte a una grande operazione di guerra senza aver visto uno solo dei miei avversari» (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 37). Il soldato tuttavia ruba con gli occhi la bellezza del sangue e dei cadaveri che lo circondano. È Jünger di nuovo a fare 'la parte del cattivo':

La strada era arrossata da larghe chiazze di sangue; elmetti e cinturoni crivellati dalle schegge erano dispersi tutt'intorno. Il pesante portone di ferro dell'ingresso era scheggiato e bucato come un colabrodo, la soglia lorda di sangue. I miei occhi erano come calamitati da quello spettaco-

lo, mentre una profonda metamorfosi si stava producendo dentro di me (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 7).

Non corpi ma oggetti e sangue il cui risultato è una figura non definita, simile ad un ologramma. L'immagine del corpo del nemico si astrae fino ad essere percepita attraverso il filtro della reificazione dis/umana. Il nemico diviene quindi un feticcio da possedere, un feticcio verso il quale, in questo contesto giustificativo, è ora indirizzato il desiderio erotico della possessione, desiderio che però non è più rivolto verso il corpo vivente che abita la città ma verso il corpo morto che affolla la trincea, la necropoli appunto, corpo che si desidera sapere esanime, oggetto inanimato, inorganico. Il nemico nel conflitto, che è poi lo stesso identico nemico in tutti i conflitti, viene internalizzato attraverso un processo di razionalizzazione, diviene *commodity*, gadget di guerra. Idolo da venerare, il cadavere del nemico racchiude in sé una profonda spinta necrofila, sentimento inculcato nella testa dei soldati fin dall'addestramento. Se la violenza è infatti

validamente propagandata dallo stato, forte dell'appoggio della società, e diretta ad un oggetto – il nemico – che rimane estraneo ed odioso [...], il fine dell'addestramento è che il soldato si cali nella parte dell'aggressore e accetti questa identificazione; il fine della propaganda consta nel situare l'atto di violenza all'interno di un orizzonte morale, tramite l'identificazione del nemico come ciò che sta fra l'umano e il disumano, come qualcosa privo d'anima, e quindi oggetto idoneo a ricevere l'atto ostile (LEED: 1979; trad. 1985, 141).

Il feticismo di questo cadavere, divenuto *commodity*, porta naturalmente ad un drastico capovolgimento dell'ordine naturale delle cose, dove l'essere umano, come pure sottolineato da Marx e Lukács, viene innalzato ad idolo carico d'odio, tanto quanto la prostituta che vende se stessa ed il proprio sesso sotto le arcate parigine descritte da Benjamin, divenendo un mero oggetto. Questo *Todestrieb* è secondo solo ad eros ma è con lui morte e amore allo stesso momento, è necrofilia. Il fascino erotico della distruzione e della visione, o quanto meno dell'immaginazione, del cadavere fornisce quindi un'anticipazione del finale e conclusivo desiderio di morte che alberga nel soldato, parimenti riassunto e sottinteso nello slogan futurista:

noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. [...] Noi vo-

gliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore (MARINETTI: 1909).

Per dirla con Hillman, «l'amore può essere provato dentro la guerra, ed è un amore del tipo più profondo. E anche del tipo più orrendo: necrofilia, sadismo, assassinio entusiastico, libidine morbosa» (HILLMAN: 2004; trad. 2005, 255-256).

È sempre Jünger che coraggiosamente si fa portavoce di tale sentimento contrastante:

Nell'avanzare, un terribile furore bellico s'impadronì di noi tutti. Una smania incontenibile di uccidere accelerava i miei passi. Avevo in corpo una tale rabbia che mi fece piangere. L'immensa volontà di distruzione che pesava su quel campo di morte si concentrava nei cervelli, avvolgendoli in una rossa nebbia. Singhiozzando e balbettando ci scambiavamo frasi senza senso e uno spettatore non prevenuto avrebbe certo immaginato che fossimo sul punto di soccombere a un eccesso di felicità (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 267).

Il carattere mitico ed irrazionale, tipico della guerra, vince quei pochi resti di umanità riscontrabili nell'animo del combattente. La guerra tra istinti umani e animali si è prontamente conclusa con la vittoria della bestia.

E se, sempre in riferimento al tipo di conflitto che ha caratterizzato la Prima guerra mondiale, fatta di gallerie, camminamenti, fossati e fango, non è sempre possibile raggiungere tale felicità, non è un caso che il sogno divenga tramite di tale ebbrezza distruttiva. A tal proposito interessanti appaiono due testimonianze, rinvenute in testi differenti, in cui appunto il sogno si sostituisce alla realtà. Il sentimento appare ancora nella sua fase embrionica di allucinazione onirica, ma strettamente legata al vissuto pregresso, esperita dallo Jünger ancora ventenne al fronte:

Quella sera, prima di ritornare al mio posto sotto la tenda scavalcando i corpi degli altri compagni, restai a lungo seduto, in uno stato di fantasticheria noto ai combattenti di tutti i tempi, su un tronco d'albero attorno al quale crescevano in gran quantità anemoni bluastri. Durante la notte ebbi sogni confusi nei quali un teschio aveva il ruolo più importante. Priepke, al quale ne parlai l'indomani, sperava si fosse trattato di un teschio francese (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 24).

Il sentimento qui può solamente essere intuito ed il sogno diviene *omen*, presagio. La seconda testimonianza è invece quella proposta da James Hillman che ci racconta, nel suo *Un terribile amore per la guerra*, di un soldato tedesco che nel 1914, trovandosi sul fronte occidentale, fa il seguente sogno:

Entro in una stanza e una donna di bellezza travolgente mi viene incontro. Vorrei baciarla, ma come mi avvicino mi trovo davanti un teschio sorridente. Per un attimo resto paralizzato dall'orrore, ma poi mi metto a baciare il teschio, lo bacio con tanta passione e violenza che mi rimane tra le labbra una scheggia della mandibola (HILLMAN: 2004; trad. 2005, 142).

Attraverso un drastico ma altresì risolutivo *déplacement*, da materiale a immateriale, da pragmatico a onirico, il sogno, o allucinazione, diviene qui l'unico possibile luogo in cui il soldato della trincea può finalmente liberarsi di quella carica libidica che aveva investito la sua immaginazione del nemico, e del corpo morto del nemico. Ne deriva un piacere intenso, un atteggiamento voluttuoso ed insieme mortale, violento e passionale.

L'individuo rapito dalla dolcezza del momento onirico è completamente libero di dar sfogo ai proprio istinti dionisiaci e bestiali, repressi dietro i sacchi di sabbia della trincea. Il delirio di violenza diviene imperativo morale da seguire che può però raramente trovare riscontro nella realtà della Prima guerra mondiale.

Un terzo simbolico esempio non di sogno fallace ma di reale visione onirica, sempre in relazione alla Prima guerra mondiale, ci viene offerto nuovamente da Fromm e pone al centro dell'analisi Hitler, colui che viene inteso ed additato come «pretto tipo necrofilo» (FROMM: 1964; trad. 1971, 41). A tal proposito Fromm fa riferimento ad un accadimento, purtroppo non supportato da documentazione ma ampiamente discusso nel suo *Anatomia della distruttività umana*², avvenuto durante la Grande guerra e fondamentalmente significativo ai fini dell'analisi qui proposta: «un soldato vide Hitler in piedi, come in stato di trance, contemplare un cadavere putrefatto senza volersene allontanare»

² Il capitolo 13 del libro è intitolato *Aggressione maligna: Adolf Hitler, un caso clinico di necrofilia*. Fromm analizza tutti gli elementi della vita di Hitler, dall'infanzia all'età adulta, delineando un preciso caso clinico di necrofilia.

(FROMM: 1964; trad. 1971, 41)³. Tale testimonianza rimane, purtroppo, limitata allo studio di Fromm e non permette ulteriori speculazioni su una possibile propensione necrofila da parte di Adolf Hitler ma, se necrofilia è distruzione per amore della distruzione, non occorre riferirsi ad ulteriori accadimenti per confermare la tesi secondo la quale Hitler, in qualità di volontario, soldato, veterano ed in particolar modo di Führer, assurga a prototipo necrofilo.

Veterani

Violenti perpetuatori del sentimento necrofilo, unico atteggiamento post- guerra che fece sì che il desiderio di morte e distruzione si propagandasse fino all'avvento e per tutta la durata della seconda guerra mondiale, i reduci di guerra, una volta tornati in patria, subiscono ancora il fascino di quel sentimento dialettico di odio e amore che aveva caratterizzato la loro esperienza in trincea. Infatti,

la violenza del veterano era comunemente considerata come espressione della sua estraniamento dalle norme sociali, e della sua abitudine alla pratica della violenza: era cioè diretta conseguenza dell'aver vissuto in un ambiente in cui assumevano valore soltanto gli istinti animali originali (LEED: 1979; trad. 1985, 268-268).

L'atteggiamento del soldato tornato in patria è quello di definitivo distacco dagli usi e costumi di quella civiltà superficialmente civilizzata a cui apparteneva prima del conflitto mondiale e alla quale adesso non si sente più accomunato.

L'io del veterano che ri/abita la propria città, la propria abitazione, con la propria famiglia, è un io diviso, lacerato, spezzato e fortemente in bilico.

Non più in grado di essere coccolato dall'ambiente familiare, e ancora troppo immerso nella vita del fronte, il veterano inverte l'ordine delle cose e percepisce la sua vita passata, la sua casa, i suoi figli, la propria moglie come qualcosa di poco rassicurante, *unheimlich*. Da una lato la sua parte inferiore, i cui organi centrali sono i genitali, rispondenti alla bestia, è entrata in unione empatica con l'esperienza della

³ Inoltre tale accadimento ricorda molto un passaggio riportato da Jünger: «Mi avvicinai e inciampai su due cadaveri che la canicola sembrava aver richiamati a una vita funebre e misteriosa. La notte era pesante e muta; restai a lungo, come stregato, davanti a quell'atroce spettacolo» (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 172).

guerra e vede la propagazione di tale realtà, la realtà alterata degli ultimi anni, come unica possibilità per sopravvivere. Il rito necrofilo della morte per la patria diviene, con un contemporaneo sguardo al vicino passato e al prossimo futuro, unico motto che muove in avanti il reduce. Ed è proprio all'interno di quest'ultimo che quel processo iniziatico di brutalizzazione e putrefazione, avvenuto attraverso e grazie all'esperienza bellica, si conclude e trova eco. Dall'altro lato la sua parte superiore, dominata dall'encefalo, contiene all'interno tutti i rimasugli e gli avanzi di quei precetti piccolo-borghesi che vengono ancora, faticosamente, conservati ma che erano già stati fortemente confutati sia prima che durante la guerra. I residui della cultura dei benestanti, contro la quale tutti i volontari europei della Grande guerra avevano voluto combattere, divengono obiettivo verso cui l'odio dei veterani è indirizzato, quello stesso sentimento di ostilità che ora, in questa fase di nuova acclimatazione, li ha condotti ad un risoluto rifiuto della realtà vera.

Lo stesso conflitto dialettico è riproposto: la guerra tra istinti umani e animali si conclude nuovamente con la vittoria della bestia che abita la necropoli, una necropoli artificiale questa volta. Il veterano diviene colui che, fermo in uno stato confusionale, non riesce a risalire la trincea e la ricrea alla luce del sole. Nei veterani, come preannunciato da Jünger, «c'era qualcosa di vivo che cancellava l'asprezza della guerra e spiritualizzava la voluttà del pericolo e il desiderio cavalleresco di vincere la propria battaglia. [...] Il fuoco forgiò uno spirito militare sempre più puro e più audace» (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 158).

I reduci vivono sentimenti contrastanti, si trovano al margine, soffrono di disturbo *borderline* della personalità. La loro è una condizione di liminarità, ossia quell'idea concettualizzata da Arnold van Gennep e associata ai soldati e ai reduci di guerra da Eric J. Leed in *Terra di nessuno*. Sono questi quei riti di passaggio che si suddividono nelle fasi di separazione, transizione e reintegrazione. Il reduce di guerra, separato dal contesto familiare, in transito nella condizione bellica, non riesce a reintegrarsi nell'ambiente una volta familiare.

È questo il momento cruciale che lega l'esperienza della Prima a quella della Seconda guerra, e che forse segna inscindibilmente le sorti della storia europea. È in questo momento che si percepisce acutamente quanto la spinta necrofila promossa dai veterani si propaghi fino agli avvenimenti del secondo conflitto, assumendo, nuovamente, ma

questa volta apertamente, il ruolo di motore scatenante e giustificativo delle brutalità e delle violenze future.

Abbattute le trincee, arruolati i nuovi giovanissimi soldati e fomentati i veterani della prima, la Seconda guerra mondiale si staglia come la possibilità concreta di liberazione di quel sentimento represso a causa della sua intrinseca cecità:

La capacità di affrontare la morte senza batter ciglio caratterizzava anche la nuova razza di uomini forgiati dalla guerra descritta da Ernst Jünger, e dopo il conflitto divenne il tratto distintivo dell'uomo fascista o nazionalsocialista. Il culto dei caduti in guerra, dei martiri del movimento, era il momento centrale della liturgia politica nazi-fascista; una fissazione sulla morte e il sacrificio che derivava dalla guerra stessa, e dagli appelli apocalittici alla distruzione e al rinnovamento della nazione (Mosse: 1996; trad. 1997, 209).

Le modalità offensive cambieranno e l'attacco aereo diverrà orgasmo multiplo in cui ogni perdita umana farà godere, materialmente e spiritualmente, l'uomo/organismo che la ha causata.

Il compito dei veterani di guerra diviene quindi quello di alimentare il mito dell'esperienza di guerra in riferimento al quale la pulsione erotica non è più indirizzata nei confronti del nemico morto ma dell'amico caduto, eretto a simbolo di integrità morale e virilità fisica, ossia di colui che ha combattuto coraggiosamente (dietro una trincea), che ha ucciso brutalmente (nella maggior parte dei casi in maniera inconsueta), e che è poi stato a sua volta ferito mortalmente dal nemico. È di nuovo

l'idea del nemico a mobilitare l'energia. La figura del nemico alimenta le passioni della paura, dell'odio, della collera, del desiderio di vendetta, della furia distruttiva o della concupiscenza, fornendo quel sovrappiù di energia compressa che rende possibile il campo di battaglia. La guerra si appoggia bensì sulle rimozioni e/o pulsioni aggressive dell'individuo, sul suo piacere di aggredire e distruggere, sul suo appetito per lo straordinario e lo spettacolare, sul suo bisogno ossessivo di autonomia (HILLMAN: 2004; trad. 2005, 37).

Superato l'ostacolo del nemico, al momento non presente o per lo meno non visibile, ma esistente, avviene una nuova strumentalizzazione del corpo morto, questa volta del compagno, del camerata, del commilitone assieme al quale si è combattuto strenuamente.

Attraverso un processo simile a quello della rimozione, tutti i sentimenti di umiliazione, di indegnità e paura, i tipici stati d'animo che caratterizzavano i soldati in trincea, vengono cancellati e sostituiti con l'immagine di quel milite ignoto, simbolo contestualmente di memoria passata e futura, legata alla bramosia di essere uccisi per uccidere di nuovo.

La fase che caratterizza il periodo che intercorre tra i due conflitti mondiali, quindi, struttura nuovamente la spinta necrofila la quale però viene investita di nuovi elementi.

Il rinnovato sentimento necrofilo erige il caduto per la patria a nuovo feticcio e idolo, rigenerando quindi tutta quella serie di meccanismi legati al corpo morto del nemico, dalla razionalizzazione della salma, pragmaticamente e simbolicamente, alla definitiva 'commodificazione' del morto, gadget di guerra pure lui.

Questo caduto, universalmente (ri)conosciuto col nome di milite ignoto, diviene emblema e trasposizione di virilità ideale, quasi mitologica, e quindi protagonista assoluto dell'immagine della guerra come festa condivisa (Mosse: 1996; trad. 1997, 144), quell'orgia sfrenata di distruzione che faticosamente può essere arrestata.

Il nemico e l'amico divengono le due facce della stessa medaglia, la morte, dove desiderio necrofilo e processo di feticizzazione prendono percorsi identici e paralleli.

È tale condivisione che tramuta la passione necrofila della guerra in sentimento globale che inizia ad essere concepito e quindi approvato anche da coloro che si erano mostrati maggiormente riluttanti nei confronti del primo conflitto mondiale. A detta di George Mosse, infatti, «l'ideale della mascolinità, così intimamente legato con la guerra, ispira dunque persino le prese di posizione di chi dichiara il suo odio per il conflitto militare» (Mosse: 1996; trad. 1997, 144).

E proprio in Germania tale procedimento di propagazione virale, forte delle gravose decisioni prese attraverso il Trattato di Versailles da parte degli stati usciti vittoriosi dalla guerra del primo Novecento, ha attecchito sulle masse del popolo e dell'aristocrazia, celandosi, momentaneamente, dietro il velo della fallace Repubblica di Weimar, la quale si rivelò non ostacolo bensì fautrice, nella sua inconsistenza, di quella intensa necessità di vendetta che si tramutò in travolgente amore per la guerra. Il *Todestrieb* dei padri, i quali non erano più in grado di tenere a freno il proprio desiderio di vendetta, non si affievolì affatto,

ma si tramutò in supporto incondizionato al partito nazionalsocialista che in parte soddisfò tali bisogni animali.

I veterani, come anche coloro che avevano assistito passivamente all'avvenimento della guerra, alimentano la propria cupidigia: tanto furono attratti da sangue e morte, tanto sono, in questa fase di stallo, rispettosi del sangue e della morte dei propri camerati.

Il carattere necrofilo che caratterizza l'intera vicenda bellica, appunto, è sentimento universale. Che sia amico o nemico, il morto e la presenza della morte si inserisce in maniera adeguata all'interno del fronte. Della naturale presenza della morte nel e attorno al campo di battaglia ci parla sempre Ernst Jünger:

Al di sopra delle rovine, come del resto su tutte le zone esposte del settore, aleggiava un terribile lezzo di cadaveri; sotto un tiro così violento nessuno si occupava dei caduti. Si correva letteralmente tra la vita e la morte e quando percepì quella esalazione nauseante non ne rimasi gran che sorpreso: si adattava perfettamente a quel luogo. D'altronde quell'odore pesante e dolciastro non era soltanto nauseabondo: suscitava, misto al fumo aspro degli esplosivi, un'esaltazione da visionari quale solamente la presenza della morte vicina può produrre (JÜNGER: 1920; trad. 1990, 105).

Nessuno si occupava dei caduti: si ha quasi la sensazione che il corpo morto dell'amico sia stato successivamente strumentalizzato proprio dai reduci per poter nobilitare le gesta 'eroiche' di coloro che avevano perso la vita in battaglia e altresì per alimentare il mito della guerra. Il meccanismo nascosto dietro a tale processo di strumentalizzazione si spiega: il corpo morto dell'amico sul campo di guerra ha subito le stesse pulsioni erotiche indirizzate al corpo morto del nemico. In fin dei conti, considerata la sopra analizzata condizione di cecità, l'ambiente di morte e distruzione che circondava i combattenti fungeva da sorta di presa di coscienza indiretta, fotografia capovolta, proiezione di quanto stava similmente accadendo dall'altra parte della trincea.

Il rito di passaggio che ha investito i veterani non è avvenuto solamente una volta tornati in patria ma, per la prima volta, seguita da infinite altre volte, ogni qual volta la trincea subiva un attacco esterno, ogni qual volta essa veniva distrutta, modificata, ricostruita, o ogni qual volta i gruppi di soldati erano costretti a spostarsi altrove per dar vita ad una nuova trincea, nuovo margine, senza essere stati in grado

di metabolizzare i riti di passaggio avvenuti nelle trincee lasciate alle spalle.

È quindi questa una situazione di marginalità multipla e di molteplici impossibilità di nuovo adattamento. Da tale quadro generale risulta, quindi, l'atteggiamento perpetuato dai reduci della Prima guerra mondiale.

La morte, e l'amore per la stessa, divengono gli strumenti atti ad alimentare il sentimento bellico proprio in quei luoghi in cui la morte mette tutto a tacere. I cimiteri, come pure i sacrari militari ed i monumenti eretti in memoria del milite ignoto, che vivono successivamente alla Prima guerra mondiale una sorta di 'nuova fama', sono *Todesraum* dove l'adorazione del corpo morto del soldato prende vita.

Il sentimento necrofilo è l'unica passione che vi alberga. La necrofilia è figlia di questi luoghi e si impossessa di questi come di coloro che vengono ad assistere alle magnifiche conseguenze della guerra.

E non è un caso che in Italia nel 1935, 4 anni prima dell'inizio del secondo conflitto, la strumentalizzazione della massa dei corpi amici morti prenda pragmaticamente vita con la costruzione del monumentale sacrario militare di Redipuglia. Questo luogo tetro, luogo scelto al culto di quella necrofilia 'produttiva', si inserisce in un *continuum* ben definito, fase iniziale di quella strategia di marketing fascista dove gli oggetti in vendita sono la morte e la guerra. Presente è la parola che troviamo ripetuta da un'unica voce ammaestrata affiancata da slogan del tipo «O viventi che uscite / se non vi sentite più sereno / e più gagliardo l'animo / voi sarete qui venuti invano»; «Non curiosità di vedere / ma proposito di ispirarvi / vi conduca»; «O viventi che uscite / se per voi non duri / e non cresca la gloria della patria / noi saremo morti invano».

L'attenzione, e Redipuglia serve da esempio generale sul quale tutto l'indottrinamento del fascismo e del nazismo si sono plasmati, non è rivolta al dolore per la morte del camerata, del compagno, ma, contrariamente indirizzata verso un futuro e nascosto desiderio di morte, di coloro che stanno leggendo e che verranno presto chiamati alle armi. Il compagno viene nuovamente strumentalizzato nelle mani della dittatura e serve a innescare negli spettatori la voglia di uccidere e di farsi vendicare.

Due sono i concetti continuamente ripetuti e sui quali la propaganda necrofila ha insistito attraverso una risolutiva 'commodificazione' del compagno caduto: sì amore per la morte, ma non amore invano,

inutile, senza affetto. L'amore per la morte è amore per la patria e la visione del silenzio dei cimiteri e dei sacrari militari ha il compito non di agitare e piegare l'uomo davanti alla morte, ma di calmare e far erigere il nuovo combattente, colui che deve desiderare la visione della morte di massa degli amici per riattualizzarla nei confronti del prossimo nemico.

In una sorta di sistema fatto di continui e ripetitivi *input-output*, il veterano che entra in questi luoghi mosso da quel sentimento necrofilo che aveva caratterizzato la sua personale esperienza di guerra, ne esce, attraverso una deviante iniezione virale e letale, caricato di un sentimento uguale, la necrofilia, ma diverso, in quanto canalizzato nei confronti del milite caduto. L'*input* successivo sarà dato dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale attraverso la quale esso tornerà a coincidere con l'*input* originario, ossia l'attitudine necrofila verso il nemico.

Attraverso una costante sacralizzazione del passato e grazie alla presenza dei morti, amici e nemici, condizione necessaria alla formazione del mito della guerra come momento di morte, forza e virilità ma anche fonte d'ispirazione dei mezzi vivi, i veterani, si diffonde un nuovo, ma non innovativo, retaggio culturale, quella cultura nazista e fascista che spazzerà via i sopracitati avanzi della non più potente borghesia europea. In riferimento alla situazione della sconfitta Germania e della non protagonista, ma vittoriosa Italia, il mito

era necessario; [...] ebbe un effetto sul fronte interno; e ancora più si fece sentire, come tutti i Miti dell'Esperienza della guerra, dopo che la guerra fu perduta. Nel mito giovinezza e morte erano strettamente legate: la giovinezza in quanto simbolo di virilità e di energia, e la morte come qualcosa che in realtà non era affatto morte, ma sacrificio e risurrezione (Mosse: 1990; trad. 2008, 82).

Il sentimento necrofilo della battaglia, appunto, troverà presto il luogo adatto in cui manifestarsi apertamente senza doversi appoggiare su di un contesto etico giustificativo. L'Italia del fascio, tanto quanto la Germania nazista, sulla scia della forte spinta necrofila alimentata dai veterani della Grande guerra, fonderà le proprie azioni sulla necessità della guerra e sul doveroso uso della violenza per poter attuare i propri piani. Ma non solo la Seconda guerra mondiale, anche quella del Vietnam, quella balcanica, come pure le violenze inflitte sui prigionieri di guerra nel carcere di Guantanamo o il conflitto israelo-palestinese sono chiare testimonianze di come il corpo dell'altro, il corpo del ne-

mico, sia il *locus* imputato alla definitiva sublimazione del sentimento necrofilo.

Riferimenti bibliografici

- DE LUNA GIOVANNI (2006), *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi.
- FAVOLE ADRIANO (2003), *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza.
- FROMM ERICH (1964), *The Heart of Man, its Genius for Good and Evil*, New York, Harper & Row; trad. it. E. Calzavara (1971), *Psicoanalisi dell'amore: necrofilia e biofilia nell'uomo*, Roma, Newton Compton.
- FROMM ERICH (1973), *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Holt, Rinehart & Winston; trad. it. S. Stefani (1975), *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori.
- GIBELLI ANTONIO (2007), *La Grande guerra degli italiani 1915-1918*, Milano, Bur.
- GIRARD RENÉ (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset.
- GRAY J. GLENN (1959), *The Warriors: Reflections on Men in Battle*, New York, Harcourt.
- HILLMAN JAMES (2004), *A Terrible Love of War*, New York, The Penguin Press; trad. it. A. Bottini (2005), *Un terribile amore per la guerra*, Milano, Adelphi.
- JÜNGER ERNST (1920), *In Stahlgewittern*, Leisnig, Verlag Robert Meier; trad. it. G. Zampaglione (1990), *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Ugo Guanda.
- LEED ERIC J. (1979), *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, New York, Cambridge University Press; trad. it. R. Falcioni (1985), *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino.
- MARINETTI FILIPPO TOMMASO (1909), *Manifesto del futurismo*, "Le Figaro", 20 febbraio.
- MOSSE GEORGE (1990), *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press; trad. it. G. Ferrara degli Uberti (2008), *Le guerre mondiali: dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza.
- MOSSE GEORGE (1996), *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University Press; trad. it. E. Basaglia (1997), *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi.
- SCARRY ELAINE (1985), *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press.
- SONTAG SUSAN (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Corpo nemico, corpo amico: il caduto come specchio dell'identità

Stefano Romagnoli

Quei cadaveri sembravano proprio mucchi di stracci. Li ho guardati ma stranamente non ho provato alcun sentimento, come mai? È uno dei grandi problemi irrisolti di questa mia venuta al fronte. La differenza di etnia fa diventare così freddi e insensibili? (HAYASHI: 2006, 29)¹

In un episodio del romanzo *Kōjin* (Polvere gialla, 1938) di Ueda Hiroshi (1905-1966), il protagonista è in viaggio su un treno con alcuni commilitoni, diretto alla città di Taiyuan nello Shanxi². Lo accompagna un ragazzo, uno dei tanti cinesi al seguito dell'esercito giapponese come aiutanti o uomini di fatica; tra i due si è sviluppato un rapporto complesso, che va oltre le «relazioni asimmetriche di dominio e subordinazione» che caratterizzano quelle che Mary Louise Pratt ha definito *contact zones* (PRATT: 1992, 7), e mentre il treno attraversa una pianura il ragazzo indica al soldato un cippo funerario, omaggio ai giapponesi caduti nelle manovre di assedio della città. L'uomo e i suoi commilitoni si inchinano solennemente e anche il ragazzo abbassa la testa con compostezza, provocando nei soldati sogghigni di disprezzo ed espressioni denigratorie tanto nei suoi confronti quanto verso l'intero popolo cinese. Pur non capendo la lingua il ragazzo coglie comunque l'atmosfera, e rivolgendosi al protagonista chiede: «Cosa c'è di sbaglia-

¹ In questo caso, come in tutti gli altri, le traduzioni delle opere giapponesi citate sono di chi scrive.

² Si tratta di uno dei primi romanzi relativi alla guerra in Cina del 1937, assieme a *Mugi to heitai* (Orzo e soldati, 1938) di Hino Ashihei (1907-1960), *Ūsun kuriku* (Fiume Wusong, 1939) di Hibino Shirō (1903-1975) e *Buntaichō no shuki* (Appunti di un comandante di squadra, 1939) di Muneta Hiroshi (1909-1988). I loro autori, quasi tutti esordienti, divennero noti per queste opere legate alla propria esperienza bellica e furono denominati quindi "scrittori soldati" (*heitai sakka*).

to se io mi inchino davanti alla tomba di soldati giapponesi?» (UEDA: 1938, 206).

Per Julia Kristeva il cadavere è «il colmo dell'abiezione», un'abiezione che non è dovuta ad assenza di pulizia o di salute, ma «a ciò che perturba una identità, un sistema, un ordine» (KRISTEVA: 1980, 12). La morte intensifica la costruzione di significato legata al corpo secondo direzioni specifiche – contaminazione, discontinuità, perdita dell'identità individuale – e le pratiche funebri moderne hanno lo scopo di gestire tali derive e di puntellare i limiti fisici del corpo, così da ripristinarne i confini sociali e concettuali (HALLAM, HOCKEY, e HOWARTH: 1999, 104-117).

Tuttavia, come si vedrà in questo contributo, in un contesto caratterizzato da forti dicotomie come quello bellico la costruzione di significato legata al corpo morto si orienta lungo direzioni differenti: invece di un'emorragia di confini si verifica piuttosto un'attrazione di identità da parte del cadavere, che diventa così un termine di confronto per chi lo osserva, uno specchio attraverso cui riflettere le proprie appartenenze sociali. Inoltre l'essenza stessa del caduto in guerra diviene la base per una sovrastruttura ideologica volta a creare consenso attraverso l'enfasi di identità nazionale e identità di genere in contrapposizione a ciò che è 'altro', ovvero al nemico.

È questo il caso del Giappone moderno in cui, con la creazione di uno stato nazionale, vi fu un'istituzionalizzazione del culto tributato ai caduti e, allo stesso tempo, una ridefinizione dei doveri del soldato. Si venne così creando una nuova estetica del sacrificio eroico legata alla figura imperiale, di cui le narrazioni di guerra abbondano. Le scrittrici e gli scrittori che presero parte ai diversi conflitti, sia come osservatori sia come combattenti, divennero infatti testimoni autorevoli del sacrificio dei connazionali, traducendo nella scrittura il cordoglio per i propri morti in battaglia e le diverse reazioni di fronte ai corpi nemici. Nelle loro opere è dunque possibile rintracciare i diversi rispecchiamenti che avvengono di fronte al caduto.

In questo contributo esaminerò la rappresentazione della morte in guerra e del caduto amico e nemico tramite alcune di queste fonti, con l'obiettivo di dimostrare come il corpo morto di un soldato non sia mai un'entità neutra ma assunta, a seconda dello sguardo di chi lo osserva, significanze diverse attraverso molteplici declinazioni dell'alterità.

Il culto dei caduti

Nel suo fondamentale saggio sul nazionalismo, Benedict Anderson (1991) ha sottolineato l'affinità dell'immaginario nazionalista con quello religioso portando come esempio il caso delle tombe al Mili-te Ignoto, dove l'assenza o la non identificabilità del loro occupante ne potenzia la forza simbolica e fa sì che esse siano oggetto di una riverenza cerimoniale pubblica. Tuttavia, mentre negli Stati nazionali dell'Occidente il culto dei caduti apparteneva essenzialmente alla sfera laica, nel Giappone moderno non era possibile operare una distinzione netta tra ambito religioso e ambito laico, dal momento che esisteva una saldatura indissolubile tra l'identità nazionale e quella 'tradizione inventata' che fu lo Shintoismo di stato, la religione nazionalista del Giappone moderno.

Dopo il conflitto sino-giapponese del 1894-95, il primo conflitto internazionale del neonato stato giapponese, in molte zone del paese furono costruiti monumenti commemorativi per i caduti, sulla scia di una consuetudine occidentale che si era affermata nella seconda metà dell'Ottocento. La prospettiva era eminentemente laica: l'atto di onorare la memoria degli eroi morti in guerra, e le amministrazioni cittadine e centrali non permisero che tali memoriali venissero utilizzati come luoghi deputati a ossequi di tipo religioso (KAGOTANI: 1994). Tuttavia, probabilmente in seguito alle ingenti perdite di vite umane causate dal successivo conflitto con la Russia (1904-05), se ne verificò presto una ridefinizione: da «memoriali» per gli eroi (*kinen'hi*) essi divennero «cenotafi per la consolazione degli spiriti» dei caduti (*ireihi*) e insieme a essi vennero edificati all'interno dei santuari shintoisti dei monumenti detti *chūkon'hi* (monumenti per gli spiriti leali), chiaramente destinati a una devozione di tipo religioso.

Gli spazi cultuali dedicati alla devozione verso i caduti più diffusi nel paese erano degli appositi santuari shintoisti chiamati *shōkonsha*, il cui fine era quello di pacificare le anime di chi era morto per la patria. Il più famoso di tra questi era il santuario Yasukuni a Tokyo, legato a doppio filo con l'immaginario nazionalista fin dai primi anni dell'epoca Meiji (1868-1912) e simbolo della già citata saldatura indissolubile tra Shintoismo di stato e identità nazionale. La preghiera per i caduti per antonomasia era quella che si svolgeva presso lo Yasukuni e con l'inizio delle ostilità in Cina nel 1937 il santuario divenne un punto di riferimento sotto l'aspetto iconografico, dando luogo a un'estetica di

quell'ideologia di stato che Emiko Ohnuki-Tierney ha sintetizzato con la locuzione «pro rege et patria mori» (OHNUKI-TIERNEY: 2002, 7-8).

Tra il 1938 e il 1939, i riferimenti al santuario Yasukuni e alla commemorazione religiosa dei caduti sulle riviste femminili, in particolare *Shufu no tomo* (L'amico della casalinga), si intensificarono per poi divenire una costante fino alla fine della guerra del Pacifico. I principali destinatari dell'insistenza governativa e mediatica sul culto verso i caduti erano infatti coloro che più pativano le conseguenze delle morti in guerra: le donne e i bambini. Se da una parte l'etica imperiale imponeva che fin dalla più tenera età i futuri sudditi comprendessero il valore del sacrificio per la propria patria, anche le donne, in quanto mogli e madri dei soldati, erano chiamate a fare la loro parte.

A titolo di esempio si può considerare il numero di maggio 1939 della suddetta rivista, in cui era inclusa un'immagine a piena pagina di un dipinto raffigurante la cerimonia di pacificazione dei nuovi caduti che veniva svolta il primo giorno della grande festività del santuario. Ad accompagnarla vi era la seguente didascalia:

Il padre del valoroso eroe che si prostra istintivamente, il bambino che domanda: «Papà è lì?», la moglie che singhiozza soffocando la voce... quando pensano che il proprio figlio, il proprio padre, il proprio marito, nato come essere umano e morto per la maestà imperiale, viene ora accolto come divinità protettrice della patria, non possono che versare lacrime di gratitudine per la grazia del favore imperiale (WAKAKUWA: 2000, 176).

La rappresentazione della donna nell'atto di congiungere le mani e inchinarsi leggermente in avanti, in un gesto di riverenza verso lo spirito del defunto, è una presenza costante nelle immagini inserite nelle riviste femminili di questo periodo, tanto da evocare l'idea della vedova di guerra – e quindi del caduto – anche in assenza di raffigurazioni del santuario stesso³. È interessante notare come questa stessa immagine travalichi il campo visuale per diffondersi anche in quello letterario; ad esempio, in uno dei reportage di guerra della scrittrice Hayashi Fumiko (1903-1951) si legge:

Si era sulla linea di scontro e un fante attraversò il fiume, sciaguattando nell'acqua. Un altro soldato, che stava sulla riva dalla nostra parte,

³ Si veda ad esempio il materiale visuale raccolto da Wakakuwa (2000, 168, 185, 198, 219).

cadde colpito. Involontariamente strinsi con tutta la forza dei fili d'erba e mi venne da giungere le mani in preghiera e inchinarmi con determinazione (HAYASHI: 2006, 33).

Ritraendo sé stessa in una postura che riecheggiava l'immaginario nazionalista e le aspettative nei confronti delle donne, la scrittrice non solo lo avalla implicitamente ma, attraverso la riproduzione culturale e forte della popolarità di cui godeva, ne rafforzava l'efficacia. Quello della Hayashi non fu un caso isolato: la devozione femminile verso i caduti divenne in breve tempo un topos iconografico che si rifletteva ampiamente sul piano della scrittura.

Tra i monumenti commemorativi, luoghi di celebrazione del culto dei caduti, vanno ricordate anche le «torri degli spiriti fedeli» (*chūreitō*): costruzioni composte da pilastri eretti su una base quadrangolare contenente un ossario. A differenza degli altri tipi di monumenti analoghi, i *chūreitō* furono in larga parte realizzati da comitati locali nell'ambito di un fenomeno che interessò tutto il paese e, come osserva Takenaka, «funsero da icone nella religione civile del fascismo» creando consenso politico attraverso il processo stesso della loro ideazione e costruzione (TAKENAKA: 2009, 238). Pur non essendo costruiti direttamente dallo Stato, nel 1939 il Ministero degli Interni ne consigliò l'edificazione anche nelle colonie oltremare, Corea e Taiwan, e anche nel Manchukuo che, a dispetto del suo status di nazione indipendente, era in realtà uno stato fantoccio del Giappone. Il volume *Manshū* (Manchukuo) della serie dei sussidiari nazionali speciali per il Manchukuo, rivolto agli alunni del primo anno, si apriva con l'immagine di uno di questi monumenti davanti al quale una scolaresca si inchinava con rispetto. Nella guida per gli insegnanti era specificato di trasmettere il senso di riverenza e di ringraziamento verso le anime dei caduti, così da prepararsi a diventare, in futuro, dei buoni sudditi imperiali; anche in altri volumi della stessa serie comparivano riferimenti a questo tipo di monumenti (IRIE: 2001, 78-81).

I memoriali per gli eroi caduti popolavano dunque gli spazi urbani, dando forma visibile alla virtù eroica del sacrificio per il bene della nazione e andando così a completare l'operazione di reificazione dell'etica imperiale e della religione nazionalista. Il cordoglio per i propri morti in battaglia, ma anche le diverse reazioni di fronte ai corpi dei nemici, trovano nelle narrazioni di guerra la loro più naturale espressione letteraria. Spettatori della morte sul campo di battaglia, gli

scrittori divennero i testimoni più autorevoli del sacrificio dei connazionali, che veniva sempre presentato con grande rispetto. Tuttavia le modalità di rappresentazione della morte e dei sentimenti a essa associati variano sensibilmente a seconda che si riferiscano a un membro del gruppo di appartenenza (*ingroup*) o del suo opposto (*outgroup*), a seconda dell'identità sociale più saliente. Vediamo dunque quale sia l'entità di questa discrepanza.

I caduti nella letteratura di guerra

Dulce et decorum est pro patria mori. Dietro ogni nazione in guerra vi è la «*old Lie*» di Orazio⁴, il plauso e un'estetica dell'autoimmolazione per un fine superiore, e il Giappone moderno non è da meno. Attingendo a una tradizione di etica militare consolidata nei secoli precedenti, il *bushidō* (via del guerriero), il governo Meiji ne elaborò una versione moderna, cristallizzata nel Rescritto imperiale per i soldati e i marinai (*Rikukaigun gunjin ni tamawaritaru chokuyū*, spesso abbreviato in *Gunjin chokuyū*) emanato dall'imperatore il 4 gennaio 1882. Scritto in uno stile altisonante e paternalistico, il rescritto riporta cinque raccomandazioni per i membri delle forze armate, e la sua recitazione corale faceva parte della routine quotidiana di Esercito e Marina. All'interno del primo monito, relativo al dovere della fedeltà all'imperatore, si legge: «[...] perseverate nell'adempiere al vostro compito di essere leali e siate consapevoli che tale dovere è più ponderoso di una montagna e la morte più lieve di una piuma» (NAIKAKU KANPŌKYOKU: 1882, 531).

Il corpo dei soldati non appartiene a loro stessi ma all'imperatore, anzi ne è un'appendice: «Noi siamo il vostro comandante supremo. E dunque facciamo affidamento su di voi come nostre membra, e voi guardate a Noi come al vostro capo» (NAIKAKU KANPŌKYOKU: 1882, 530); e d'altra parte la metafora corporea rimanda a quel concetto di ordinamento politico espresso dalla locuzione *kokutai* (letteralmente «corpo della nazione»), in cui l'imperatore è il vertice di tutto lo Stato, che trova in esso la sua guida politica e spirituale. Ecco allora che, nella contingenza bellica, il corpo dei soldati diventa esso stesso un'arma. Nel 1906 Sakurai Tadayoshi (1879-1965) reinterpreta in chiave moderna il sacrificio di sé con un'evocativa espressione, *nikudan* (proiettili di

⁴ Così la definì il poeta inglese Wilfred Owen (1893-1918) nella sua lirica *Dulce et decorum est*.

carne/proiettili umani), che dà anche il titolo al suo racconto autobiografico della Guerra russo-giapponese:

Sapevamo che se non avessimo completamente sbaragliato le mitragliatrici nemiche la nostra armata sarebbe perita invano, ma non c'era altra via d'uscita. Se la nostra potenza di fuoco era inefficace, non rimaneva che l'ultima risorsa, il sacrificio di esseri umani: i proiettili di carne [*nikudan*]. Questi proiettili umani, espressione manifesta dello Spirito di Yamato, come avrebbero non potuto far breccia nelle forze nemiche (SAKURAI: 1972, 63)?

L'idea del corpo come proiettile nell'atto eroico e disperato dell'autoimmolazione venne ripresa dai mass-media nei primi anni Trenta: a Shanghai, durante il conflitto tra esercito giapponese e le truppe della Repubblica cinese, il 22 febbraio 1932 tre soldati del genio militare si precipitarono in mezzo al filo spinato nemico recando un congegno esplosivo, facendosi deflagrare e aprendo così un varco alle forze giapponesi. La morte dei tre uomini venne celebrata come un atto eroico e un esempio dello 'spirito giapponese', e i soldati divennero noti come «le tre eroiche bombe umane» (*bakudan sanyūshi*) o, appunto, «i tre eroici proiettili umani» (*nikudan sanyūshi*) all'interno di una sempre più crescente esaltazione del sacrificio di sé per il bene della nazione (EARHART: 2008, 76-77; YOUNG: 1999, 75-78). Dieci anni più tardi, i nove marinai che perirono in un assalto suicida a bordo di minisommergibili durante l'attacco di Pearl Harbour (8 dicembre 1941) furono invece soprannominati «le nove divinità guerriere» (*kyū gunshin*), con un accento sulla 'sacralità' del loro sacrificio.

Tuttavia il punto di arrivo della narrazione sull'autoimmolazione eroica può essere individuato nell'espressione *gyokusai* – letteralmente: frantumarsi come pietre preziose – un eufemismo utilizzato negli ultimi anni della guerra del Pacifico che, assieme a *sange* (sperdersi di fiori), esprimeva l'idealizzazione del sacrificio di sé per difendere la patria. Va detto che proprio la riconsiderazione dell'ideale della morte eroica fu un passaggio fondamentale nella riflessione sull'esperienza bellica negli anni del dopoguerra. In particolare Oda Makoto (1932-2007), nel rintracciare le radici della deresponsabilizzazione giapponese rispetto alla guerra, introdusse nel suo noto saggio *Nanshi no shisō* (Filosofia della morte travagliata, 1969) il concetto di *nanshi* (morte travagliata), la morte inutile di chi non vorrebbe morire e fa la fine di un

insetto. Nel risveglio della sconfitta i caduti in guerra non sono che «inutili cadaveri» (LANNA: 2016, 178).⁵

La celebrazione della morte valorosa in guerra investì anche il campo letterario, con rimandi tanto alla sfera religiosa quanto all'immaginario nazionalista. Nel trattare l'argomento dei caduti, i reportage di guerra o i romanzi a tema bellico riportavano spesso dettagli sui riti funebri a essi tributati. Tayama Katai (1871-1930), ad esempio, nel suo lungo reportage sulla Guerra russo-giapponese descrive la scena della cremazione 'da campo' di alcuni soldati caduti, indulgiando sui dettagli della pira.

Era stata preparata una fossa e vi erano state poste le spoglie dei tre caduti; sopra esse erano stati sparsi degli scarti del granturco e sopra ancora della legna di salice. Le fiamme che si alzavano potenti in quel momento mandavano bagliori gialli e verdastri. [...] Quale mestizia, quale lirismo in questo altopiano desolato, nel mezzo di questa densa nebbia lugubre, quale sarà lo stato d'animo di questi uomini mentre ardono le spoglie dei loro compagni (TAYAMA: 1968, 237-238)!

Anche nel reportage letterario *Hokugan butai* (L'esercito della sponda settentrionale, 1939) di Hayashi Fumiko si racconta del viaggio da Shanghai a Nanchino su una nave militare che trasporta molti feriti, di cui uno muore durante lo spostamento. La scrittrice riporta nel diario i dettagli delle esequie: la salma viene sistemata sul ponte e coperta con una grande bandiera con il sol levante; il capitano e tutto il personale si recano a porgere omaggio; un macchinista recita un passaggio di

⁵ Tra le riflessioni postbelliche sulla morte in guerra non si può non ricordare l'opera di Yoshida Mitsuru (1923-1979) in cui, a partire dal romanzo *Senkan Yamato no saigo* (La fine della corazzata Yamato, 1952), la caratteristica comune è la ricerca del senso della morte in guerra di tanti suoi giovani commilitoni (SHIMAZONO: 2012, 167-188). O, ancora, il saggio *Haiseigo ron* (Teorie sulla sconfitta e sul dopoguerra, 1997) di Katō Norihiro in cui si evidenzia una spaccatura nella psicologia del popolo giapponese: da una parte il cordoglio per i propri morti, di natura endogena, dall'altra quello per le morti causate in tutta l'Asia, di natura esogena. In una tesi lungamente dibattuta – e largamente criticata per i suoi sottintesi nazionalistici – Katō ha sostenuto che per arrivare a un ricongiungimento di queste due posizioni bisogna partire dal cordoglio per i propri caduti, accettando il proprio passato coloniale ed elaborando una propria coscienza della responsabilità verso l'Asia (Hyōdō: 2003). In tempi più recenti Kawamura Kunimitsu nel suo saggio *Senshisha to wa dare ka* (Chi sono i cosiddetti caduti?, 2001) ha messo in discussione la categoria di «caduto» in relazione alla narrazione postbellica ufficiale che vede i morti in guerra come «pietra fondante della pace e della prosperità» (KAWAMURA: 2003, 61).

un *sutra*; infine «[...] arriva la sentinella recando la spada del signor Umemura e la poggia accanto al cuscino. Non vi sono fiori, ma c'è lo splendore cremisi della bandiera. Tenente Umemura, riposare in pace» (HAYASHI: 2002, 57-59).

Nel passaggio vi sono rimandi tanto alla 'religione' di stato – qui rappresentata dallo *Hinomaru*, la bandiera con il sol levante simbolo del Giappone imperiale – quanto alla religione buddhista, con i cui riti si celebrano tradizionalmente i funerali. Un passaggio analogo si trova anche in *Tsuchi to heitai* (Fango e soldati, 1938), il secondo volume della trilogia di guerra di Hino Ashihei (1907-1960), una delle più famose opere di letteratura bellica dell'anteguerra. Hino riporta la scena del funerale del primo soldato caduto nella divisione cui il protagonista appartiene. Di fronte alla prospettiva di tumularne il corpo, quest'ultimo insiste invece per cremarlo: «Siamo preparati a diventare polvere del suolo di questo continente», dice, «ma, se non è una cosa impossibile, vorremmo che almeno le nostre ossa fossero riportate in patria» (HINO: 1978b, 33), convincendo così i suoi superiori.

Il maresciallo Imamura ordinò allora ai soldati di fare i preparativi per la cremazione. Essi, da parte loro, ne gioirono grandemente. Tutti, a turno, si diedero il cambio per scavare una buca con la pala. Il caporale Nakamoto, capo-unità di Norimoto, soffriva nel rivoltare la terra, mordendosi le labbra per controllare l'emozione. Eravamo in un campo. Scavata una buca profonda e preparata una catasta con dei grossi rami che i soldati avevano raccolto lì in giro, vi fu posta la salma che venne coperta di paglia e rametti. Ancora sopra vennero lanciati dei crisantemi selvatici che i soldati avevano raccolto. Il corpo fu coperto di fiori bianchi e violetti, tanto che non si vedeva quasi più. Poi venne appiccato il fuoco.

Un bonzo, Fujita Kenryū, soldato di prima classe della seconda squadra, recitò un *sutra*. Vennero anche tre soldati dalle altre divisioni e, come gli altri, si misero attorno alla buca e presero a recitare il *sutra* a mezza bocca. Imbracciammo il fucile e rimanemmo sull'attenti. Il capo unità ordinò il presentarmi, che noi eseguiamo. Sull'attenti, immobile, con il fucile proteso, non asciugai le lacrime che sgorgavano copiose tanto da bruciarmi gli occhi. Le fiamme gradualmente avvolsero il corpo e il soldato Norimoto si mosse, come se fosse vivo. Dal fondo della mia tristezza sentii contorcersi e agitarsi una incontenibile rabbia. Spezzai un crisantemo selvatico che fioriva attorno alla fossa e lo gettai nel fuoco. Mi sorse alla mente l'immagine vivida del crisantemo bianco che il capo unità aveva detto di aver lasciato nel luogo in cui Norimoto

era caduto. Venne dato l'ordine di ripartire, e il capo-unità Nakamoto rimase lì per sistemare le cose. Noialtri ci disponemmo in ranghi e partimmo (HINO: 1978b, 33-34).

Ecco che nuovamente, oltre ai dettagli della cremazione, troviamo diversi riferimenti a quella che si era ormai consolidata come estetica del «pro rege et patria mori»: il crisantemo bianco, ad esempio, è un chiaro riferimento alla figura imperiale, destinataria ultima del sacrificio umano, il cui stemma è appunto il crisantemo. Inoltre il rimpatrio dei resti, solitamente contenuti in una cassetta di cipresso, era ormai un'immagine familiare per molti giapponesi.

Il corpo del nemico

L'atteggiamento nei confronti del caduto 'amico' è dunque legato alla retorica e all'estetica nazionaliste; egli è 'uno di noi', parte del gruppo-nazione, e gli elementi che compaiono nelle descrizioni sono funzionali a riaffermare tale appartenenza. La guerra ha tra i suoi effetti psicologici un aumento di salienza dell'identità nazionale, e quest'appartenenza sociale spesso conforma la percezione e la rappresentazione della morte sul campo di battaglia. Secondo Michael Sledge (2007, 247): «Dal momento che ciò che proviamo nei confronti del nemico quando è vivo è strettamente connesso a come trattiamo i suoi morti, i pregiudizi razziali giocano un ruolo significativo». Tuttavia i pregiudizi razziali costituiscono soltanto una parte del rapporto con l'altro 'nemico', un rapporto che assume significanze diverse a seconda dell'identità sociale di volta in volta assunta dall'osservatore.

È evidente che una differenza somatica palese rende più netta la percezione di alterità: più che nei racconti del primo conflitto con la Cina, è in quelli relativi alla Guerra russo-giapponese che il nemico si mostra in tutto il suo essere 'altro', in primis sul piano fisico. Si consideri ad esempio il seguente passaggio del memoriale di Tamon Jirō (1878-1934), che prese parte al conflitto come comandante di plotone:

In un luogo poco distante vi era un cadavere nemico. Incuriosito, andai a vedere. Aveva indosso un'uniforme di un grigio bluastrò e degli stivali alti; il fucile imbracciato, con la baionetta ancora innestata, lo zaino e il cappotto, e di lato una borraccia di alluminio. Era stato colpito alla fronte ed era caduto in avanti, morendo sul colpo. Era un occidentale e aveva i capelli rossi. Ovviamente i nemici erano occidentali, ma

fino a quel momento, in patria, avevo soltanto visto bianchi dall'aspetto splendido; vedere un soldato di razza bianca così combinato, e per di più morto, mi fece sentire bene. Quando stamattina avevo visto un cadavere [giapponese], avevo provato del disagio, ma adesso non mi sentivo più così (TAMON: 1970, 167).

Il sentimento che accompagna questo incontro è quello della rivalsa: siamo negli anni in cui il Giappone si è ormai affrancato dall'iniziale fascinazione per l'Occidente, e il conflitto con la Russia segna proprio l'ingresso tra le potenze mondiali da pari a pari. C'è quindi una salienza dell'identità nazionale contrapposta non tanto a un'altra identità nazionale, ma piuttosto alla categoria più generica degli occidentali, gli 'uomini bianchi', di cui il cadavere nemico diventa un esemplare.

Se le parole di Tamon suonano impietose, non mancano tuttavia esempi di sincera commozione di fronte al cadavere dei nemici. Lo scrittore Kunikida Doppo (1871-1908), corrispondente di guerra nel primo conflitto sino-giapponese, ad esempio, racconta la sua emozione di fronte al primo cadavere cinese incontrato:

Aveva dei baffi ben curati, sui trentacinque anni, il naso ben pronunciato, le sopracciglia folte, alto e massiccio. Chi lo avesse osservato avrebbe detto: «che uomo magnifico!». Caduto rivolto verso il cielo, le gambe distese in avanti, un braccio lungo il corpo e l'altro piegato ad angolo, il ventre esposto, gli occhi mezzi aperti. Lo guardai fisso, lo guardai intensamente ma per la commozione dovetti distogliere lo sguardo (KUNIKIDA: 2009, 96-97).

Anche Tayama Katai, che descrive il tremendo scenario che si prospetta dopo una battaglia, lascia intravedere tra le righe un sentimento di pietà verso i caduti della parte avversa: «Che grida di sorpresa e di paura avranno alzato, colpiti dalla pioggia, dalla grandine e dalle cannonate, in questa piana senza alcun riparo!», immagina lo scrittore, nel descrivere la «tristezza e una brutalità senza limiti» della scena (TAYAMA: 1968, 263).

Se Doppo e Katai mostrano equanimità verso i caduti, sia che essi siano giapponesi sia che essi appartengano alle fila avversarie, dalle opere relative alla guerra in Cina del 1937 sembra invece emergere un divario tra le emozioni provate di fronte ai propri caduti rispetto a quelle associate ai cadaveri nemici. Hayashi Fumiko, imbattendosi in un gruppo di soldati cinesi uccisi, commenta:

L'afflizione che ho provato per i soldati giapponesi feriti che venivano trasportati in barella nelle retrovie, quando abbiamo attraversato il fiume Shang-ba di fronte al nemico, non li dimenticherò per tutta la vita. Ma questi cadaveri di soldati cinesi non inducono in me alcun sentimento di pena (HAYASHI: 2006, 57).

Il Giappone sta procedendo in direzione dell'ultranazionalismo, e un tale contesto socio-politico non fa che enfatizzare il senso di appartenenza nazionale, esasperando quindi l'identità nazionale in rapporto all'alterità. La contingenza bellica, che già di per sé contribuisce a questa esasperazione, si unisce qui a decenni di disprezzo nei confronti del popolo cinese, ormai rappresentato largamente in termini di stereotipi negativi. Per la Hayashi i cadaveri dei miliziani cinesi «sembravano proprio mucchi di stracci», tanto da non suscitare in lei alcuna compassione (HAYASHI: 2006, 29).

Lo scrittore Niwa Fumio (1904-2005) ne fa invece una questione di cultura. Nel suo romanzo *Kaeranu chūtai* (La compagnia che non fece ritorno, 1939) il protagonista Sakai, un corrispondente di guerra, rileva le diverse reazioni dei soldati di fronte a dei cadaveri cinesi:

Anche tra i soldati c'erano quelli che guardavano meravigliati quei cadaveri, e ce n'erano di completamente indifferenti. Sakai si rese conto che tra loro vi erano due tipologie e che, anche in un contesto eccezionale e pressante come quello, era innegabile che la differenza risiedesse nell'essere cresciuti in una grande città o nell'essere di estrazione contadina. I soldati che non avevano fatto lavori manuali e che avevano quella cultura tipica dei grandi centri urbani a volte diventavano spietati, ma allo stesso tempo il loro modo di comportarsi tradiva molto più nervosismo. In quelli nati in ambienti rurali, invece, non vi era discrepanza tra l'impulso e la propria sensibilità. A prestare attenzione ai cadaveri erano quelli cresciuti nelle grandi città, mentre gli altri sembravano non interessarsene affatto (NIWA: 1939, 250-251).

Nonostante l'enfasi sull'identità nazionale, l'assenza di compassione verso il cadavere di un uomo – sia pur esso un nemico – è vissuta in maniera problematica, soprattutto nei resoconti e racconti di guerra di membri dell'élite letteraria. Hino Ashihei scrive: «mi resi conto di non provare la minima traccia di compassione nei confronti di quegli esseri umani e della loro atroce condizione. Ne rimasi scioccato. Ero diventato insensibile? Ero diventato un mostro?» (HINO: 1978a, 81). La stessa Hayashi Fumiko, di fronte all'ennesimo cadavere nemico, si chiede «se

non sia l'indifferenza che viene dal non sapere niente della vera vita dei cinesi a ridurre a un "oggetto" il cadavere di un essere umano» (HAYASHI: 2002, 128). Anche se un senso di ostilità, più che di insensibilità, trapela in quasi tutti i passaggi in cui la scrittrice menziona i soldati nemici o i loro cadaveri, tuttavia nell'esaminare i miseri possedimenti di un ufficiale cinese caduto ella riesce a superare i limiti imposti da una dicotomia amico-nemico. Grazie all'elencazione degli oggetti trovati sul corpo – del riso, una scodella di ceramica, delle bacchette, delle spilline di latta, il taccuino militare, un pugnale ricordo, la foto della fidanzata – l'individualità del soldato risalta in maniera evidente. La Hayashi ne rimane toccata e non solo cerca il cadavere dell'uomo ma offre anche dei fiori, come avrebbe fatto per un caduto giapponese. Attraverso l'umanizzazione del nemico e la sua contestualizzazione come individuo, esso esce dalla massa anonima dell'*outgroup* e, di conseguenza, cambiano anche i sentimenti nei suoi confronti: non più l'ostilità associata alla percezione uniforme del gruppo avverso bensì un senso di pietà per la sorte sventurata di un proprio consimile.

Se il cadavere del nemico è uno specchio che riflette l'identità sociale di chi lo osserva, è allora chiaro che l'identità sociale più saliente nell'approcciarsi a esso è quella nazionale. Tuttavia non si tratta dell'unico rispecchiamento possibile, come dimostra il caso di Yoshiya Nobuko (1896-1973) che negli anni Trenta e Quaranta si contendeva con Hayashi Fumiko la palma di scrittrice più celebre e letta. Autrice di romanzi in cui le donne erano al centro della narrazione, – e per questo definita femminista da alcuni critici giapponesi, sebbene nel suo caso sarebbe più appropriato parlare di semplice rivalutazione della figura femminile in un inquadramento tradizionale dei ruoli maschili e femminili (ROMAGNOLI: 2012, 478) – Yoshiya pubblicò su una delle più note riviste femminili, *Shufu no tomo*, una serie di reportage della guerra in Cina dai toni apertamente sciovinisti. In una di queste corrispondenze, la scrittrice narra di una visita in prima linea e del rinvenimento di un cadavere nemico. Descritto come «un pupazzo di fango in decomposizione» con delle considerazioni di maniera appena sufficienti a riconoscergli una dimensione umana, il corpo non provoca alcun segno di commozione o turbamento in lei, che anzi gli rivolge a mezza bocca un invito che tradisce la salienza della propria identità nazionale: «la prossima volta cerca di nascere in Giappone» (YOSHIYA: 2002, 157-159).

Il cadavere del nemico diviene quindi una manifestazione concreta della superiorità giapponese, proprio perché simbolo della sconfitta.

Tuttavia questo distacco viene meno quando la scrittrice apprende che, tra i caduti nemici sepolti in quel terreno, ci sono anche delle miliziane:

Sotto questo suolo c'erano delle giovani ragazze cinesi che impugnavano dei fucili! Fissai quell'ammasso di terra che ricopriva il dislivello, con una tristezza che mi opprimeva il petto.

Che razza di sangue scorre nelle vene di chi governa la Cina, capace di prendere delle ragazze, future mogli, future madri, simboli di un'esistenza pacifica, e mettere loro in mano dei fucili per colpire i figli di altri esseri umani, e ucciderle, ridurle a dei cadaveri (YOSHIYA: 2002, 157-159)?

La salienza dell'identità nazionale entra in contrasto con quella dell'identità di genere che per la scrittrice è evidentemente preponderante. Quando i cadaveri vengono considerati secondo l'identità di genere, la carica emotiva a essi associata cambia completamente. Rispecchiandosi nei cadaveri delle miliziane Yoshiya non vede più "il nemico" ma piuttosto «ragazze, future mogli, future madri».

In modo analogo a quanto già visto nel reportage di Hayashi Fumiko, anche qui il nemico caduto viene dissociato dal suo gruppo di appartenenza originario e riassociato ad un gruppo più ampio, transnazionale, e ciò costituisce la premessa perché l'autrice possa provare dei sentimenti nei suoi confronti – sentimenti da cui sono evidentemente esclusi i membri dell'*outgroup* quando considerati nel loro insieme.

Conclusioni

Lo storico Giovanni De Luna ha messo in luce come i corpi dei morti in guerra possano diventare fonti per un'inedita storiografia bellica che parta proprio dalle vittime:

I morti scalfiscono la monumentalità della guerra, la rendono più accessibile, la assottigliano, la frantumano lungo tante linee di faglia [...]. Per quanto edificanti o efferate siano, le pratiche messe in atto nei confronti di quei corpi sono abbastanza limitate: il corpo «amico» viene rispettato sempre, onorato spesso; può essere usato per gridare vendetta o implorare la pace, per incitare all'odio contro l'altro o per rinsaldare le proprie file. Il corpo «nemico» è talvolta rispettato, quasi sempre profanato [...] (DE LUNA: 2006, 42).

Per chi vi entri in contatto, la percezione del caduto non è mai astratta ma è invece strettamente legata all'identità sociale più saliente, identità che esso riflette come uno specchio. Nel contesto bellico tale identità è prevalentemente quella nazionale, anche se questo – come abbiamo visto – può non necessariamente escludere una compartecipazione emotiva.

La necessità di contraddistinguere la parte “amica” da quella avversa è comunque imprescindibile, come rammenta Shiga Shigetaka (1863-1927), geografo, giornalista e politico, nel suo memoriale sulla Guerra russo-giapponese. A proposito della Collina 203, teatro di un cruento e prolungato scontro tra le truppe russe e giapponesi durante l'assedio di Port Arthur, Shiga riporta che nei primi sette giorni degli scontri le asperità del terreno dovute ai combattimenti erano ben evidenti, ma che poi:

[...] i corpi dei nemici si ammassavano su quelli dei nostri soldati, ma poi li ricoprivano quelli dei nostri, e sopra ancora i cadaveri dei nemici, e di nuovo quelli dei nostri. I corpi alleati e nemici si alternavano in cinque strati, come se sulla collina fosse stata stesa una coltre scarlatta, e dal settimo giorno il luogo aveva ripreso l'aspetto che aveva in origine, privo di irregolarità (SHIGA: 1970, 227).

Una volta cessate le ostilità si era reso necessario un accordo per permettere ai russi di recuperare i propri morti, che venivano fatti rotolare a valle «come dei fagioli», tanto che non sembravano nemmeno più degli esseri umani (SHIGA: 1970, 229-230).

I propri caduti vengono immancabilmente celebrati facendo ricorso ai simboli della religione nazionalista: la bandiera, il crisantemo, l'elogio per chi ha dato la vita per la patria. Nell'accostarsi a loro non c'è paura o ribrezzo, come suggerisce Hayashi Fumiko, e i cadaveri dei compagni fungono da memento della probabile sorte di ogni soldato, come sottolinea Hino Ashihei.

Nel romanzo di Ueda, che abbiamo citato in apertura, una volta giunti a destinazione il gruppo di militari giapponesi e gli altri passeggeri dello scompartimento si trovano davanti dei cadaveri di soldati cinesi, uccisi durante la fuga e abbandonati nello spiazzo della stazione. I giapponesi si immergono in una discussione sulle colpe dei cinesi, che non hanno a cuore i propri morti e non li seppelliscono. Il protagonista cerca il viso del suo amico cinese, ma nel guardarlo rimane raggelato: «Aveva abbassato il volto pallido e teso, e con gli occhi

socchiusi rivolgeva un pensiero ai cadaveri stesi a terra. Mi agitai e distolsi lo sguardo» (UEDA: 1938, 207). Cos'è che genera in lui un simile turbamento?

I suoi commilitoni avevano trovato anomalo che il ragazzo mostrasse compartecipazione nei confronti dei caduti nemici, interpretando il suo gesto come un indice di assenza di orgoglio patrio, e dunque segno di un'identità nazionale non abbastanza forte. Qui però il giovane si rispecchia nei soldati cinesi caduti e riconosce in loro dei suoi simili, cui tributa un giustificato gesto di pietà. È proprio quest'aumento di salienza dell'identità nazionale a mettere in allarme il protagonista: l'amicizia con il ragazzo è basata su un rapporto strettamente individuale, e tale reciprocità è resa possibile solo da una temporanea sospensione della rilevanza nell'identificazione col gruppo-nazione. Senza questa tregua essi tornerebbero a essere invasore e oppresso, ingabbiati nelle dinamiche intergruppo legate all'appartenenza a gruppi nazionali differenti. I corpi dei caduti, insomma, hanno in sé la potenzialità di risvegliare in chi li osserva la percezione delle proprie appartenenze. Uomini, donne, amici, nemici: essi sono pronti a essere accolti o esclusi, compatiti o disprezzati, onorati o offesi. Specchi immobili dell'identità, parlano a ciascuno il linguaggio che vuole intendere.

Riferimenti bibliografici

N.B. Nelle collettanee ho seguito l'indicazione di "Nome Cognome" per i curatori, salvo nel caso dei volumi giapponesi, in cui ho mantenuto l'uso canonico "Cognome Nome".

- ANDERSON BENEDICT (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso.
- DE LUNA GIOVANNI (2006), *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi.
- EARHART DAVID C. (2008), *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*, Armonk N.Y., Routledge.
- HALLAM ELIZABETH, HOCKEY JENNY E HOWARTH GLENNYS (1999), *Beyond the Body: Death and Social Identity*, London, New York, Routledge.
- HAYASHI FUMIKO (2002), *Hokugan butai: fuseji fukugenban*, Tokyo, Chūōkōron shinsha (1939).
- HAYASHI FUMIKO (2006), *Sensen*, Tokyo, Chūōkōron shinsha (1938).
- HINO ASHIHEI (1978a), *Mugi to heitai, Hino Ashihei heitai shōsetsu bunko vol. 1*, Tokyo, Kōjinsha (1938).

- HINO ASHIHEI (1978b), *Tsuchi to heitai*, *Hino Ashihei heitai shōsetsu bunko vol. 2*, Tokyo, Kōjinsha (1938).
- HYŌDŌ AKIKO (2003), *Senshisha to iu hyōshō: sengo Nihon to iu jikūkan ni okeru*, in Kawamura Kunimitsu (a cura di), *Senshisha no yukue: katari to hyōshō kara*, Tokyo, Seikyūsha, pp. 64-81.
- IRIE YŌKO (2001), *Nihon ga kami no kuni datta jidai: kokumin gakkō no kyōkasho o yomu*, Tokyo, Iwanami shoten.
- KAGOTANI JIRŌ (1994), *Shishatachi no Nisshin sensō*, in Ōtani Tadashi, Harada Keiichi (a cura di), *Nisshin sensō no shakaishi: bunmei sensō to minshū*, Ōsaka, Fōramu ei, pp. 120-149.
- KAWAMURA KUNIMITSU, a cura di (2003), *Senshisha no yukue: katari to hyōshō kara*, Tokyo, Seikyūsha.
- KRISTEVA JULIA (1980), *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- KUNIKIDA DOPPO (2009), *Aitei tsūshin*, Tokyo, Iwanami shoten (1908).
- LANNA NOEMI (2016), *Il duplice dissenso di Ōda Makoto: il pacifismo come critica al vittimismo*, in Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri, e Stefano Romagnoli (a cura di), *Il dissenso in Giappone. La critica al potere in testi antichi e moderni*, Roma, Aracne, pp. 171-189.
- NAIKAKU KANPŌKYOKU, a cura di (1882), *Hōrei zensho. Meiji jūgonen*, Tokyo, Naimakaku kanpōkyoku. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/787962/304>.
- NIWA FUMIO (1939), *Kaeranu chūtai*, "Chūō kōron", gennaio, pp. 149-303.
- OHNUKI-TIERNEY EMIKO (2002), *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago, University Of Chicago Press.
- PRATT MARY LOUISE (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge.
- ROMAGNOLI STEFANO (2012), *Il fronte cinese da una prospettiva femminile: Hayashi Fumiko e Yoshiya Nobuko*, in Giorgio Amitrano, Silvana De Maio (a cura di), *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, Napoli, Il Torcoliere – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo, pp. 467-481.
- SAKURAI TADAYOSHI (1972), *Nikudan*, in Hirano Ken (a cura di), *Sensōbungaku zenshū vol. 1*, Tokyo, Mainichi shinbunsha (1906).
- SHIGA SHIGETAKA (1970), *Taieki shōshi*, in Hashikawa Bunzō (a cura di), *Nisshin nichiro no sen'eki, Gendai Nihon kiroku zenshū vol. 6*, Tokyo, Chikuma shobō (1909), pp. 218-258.
- SHIMAZONO SUSUMU (2012), *Nihonjin no shiseikan o yomu: Meiji bushidō kara okuribito e*, Tokyo, Asahi shinbun shuppan.
- SLEDGE MICHAEL (2007), *Soldier Dead: How We Recover, Identify, Bury, and Honor Our Military Fallen*, New York, Columbia University Press.
- TAKENAKA AKIKO (2009), *Architecture for Mass-Mobilization: The Chūreitō Memorial Construction Movement, 1939-1945*, in Alan Tansman (a cura di), *The Culture of Japanese Fascism*, Durham, Duke University Press Books, pp. 235-253.

- TAMON JIRŌ (1970), *Yo ga sankā shitaru nichiro sen'eki*, in Hashikawa Bunzō (a cura di), *Nisshin nichiro no sen'eki, Gendai Nihon kiroku zenshū vol. 6*, Tokyo, Chikuma shobō (1910), pp. 156–172.
- TAYAMA KATAI (1968), *Dai ni gun jūsei nikki*, in Yoshida Seiichi (a cura di) *Tayama Katai shū, Meiji bungaku zenshū vol. 67*, Tokyo, Chikuma shobō (1905).
- UEDA HIROSHI (1938), *Kōjin*, Tokyo, Kaizōsha.
- WAKAKUWA MIDORI (2000), *Sensō ga tsukuru joseizō*, Tokyo, Chikuma shobō.
- YOSHIYA NOBUKO (2002), *Senka no hokushi Shanhai o yuku*, in Kitada Sachie (a cura di), «*Senjika*» no *josei bungaku vol. 1*, Tokyo, Yumani shobō (1937).
- YOUNG LOUISE (1999), *Japan's Total Empire: Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*, Oakland, University of California Press.

Divagazioni a tema. *I Sing the Body Electric*, tutto il contrario di quel che Whitman aveva cantato?

Igina Tattoni

Tra i tanti aspetti che l'approfondimento di una poesia aiuta a mettere in evidenza c'è una tendenza molto diffusa a mantenere, sì, vivo l'interesse per un determinato testo ma di arrivare anche, in alcuni casi, a travisarne completamente il senso voluto dall'autore, per adattarlo ai criteri e ai dettami della cultura vigente.

Mi spiegherò meglio nel corso del saggio, quello che c'è da chiedersi è se questa operazione di eccessivo—a mio avviso—'aggiornamento', che va comunque inevitabilmente accettata, sia da considerarsi utile e culturalmente interessante o se, piuttosto, sia lesiva nei confronti dell'autore e della cultura in generale.

I Sing the Body Electric è un ben noto componimento whitmaniano già presente nelle due prime edizioni di *Leaves of Grass*. Esso, senza titolo nella I edizione (1855), diventa, con alcune varianti, il *Poem of the Body* (Poesia del corpo) della II (1856). Dalla III edizione (1860) in poi il titolo cambia, definitivamente, in *I Sing the Body Electric*.

Analizzeremo le principali varianti della poesia nelle diverse edizioni curate dallo stesso Whitman tra il 1855 al 1892, soffermandoci sulle prime due. Il cambiamento più significativo però, quello che mi ha suggerito il sottotitolo di questo mio intervento e che mi piace mettere in evidenza sin da subito, è quello che ci interessa più da vicino perché riguarda i nostri giorni. *I Sing the Body Electric*, con chiari riferimenti a Whitman e al suo testo, è diventato, infatti, il titolo di un canto che fa da colonna sonora a una serie televisiva, *Fame* (Fama). Il senso dei versi di questo canto ispirati da quelli di Whitman, ed evidentemente modificati, va a sottolineare il concetto espresso nel titolo della serie TV, *Fame, Fama*¹.

¹ Vedi testo in calce.

Certo il concetto di Fama, di Popolarità non è ispiratore della poesia di Whitman che, al contrario, insisteva, e in questo componimento in modo particolare, sul motivo della uguaglianza, della quotidianità, della perfezione del corpo umano in quanto tale, di come *ogni* singolo corpo umano, in *ogni* sua possibile variante, sia soggetto/oggetto di meraviglie e degno di essere celebrato.

Il canto contemporaneo della serie televisiva sottolinea, invece, al contrario, come *tutti* i corpi siano destinati a fondersi in un cosmo indistinto per diventare 'stelle', in un magma che li renderà, sì, hollywoodianamente famosi, ma che rischia anche di diventare contemporaneamente 'fumoso' (da notare che in inglese ancor più che in italiano la concomitanza tra star 'stella siderale' e star 'stella del cinema, dello spettacolo' è ancor più facilmente e immediatamente percepibile).

L'universalità di questi versi fondamentali (anche nel senso che partono dalle fondamenta del corpo umano) di Whitman, ci permettono di inserirci in un altro dibattito culturale abbastanza diffuso in questi giorni, quello tra libertà e sicurezza.

Il dibattito è ben riassunto in un interessante scambio epistolare tra due attenti lettori del nostro tempo – Roberto Esposito e Zygmunt Bauman – pubblicato recentemente su «Micro Mega», dal titolo *La comunità al tempo della modernità liquida*.

I due autori concordano nel considerare la sicurezza un fattore immunitario, come un elemento indispensabile per il benessere della comunità e sottolineano l'importanza di calibrare sicurezza e libertà evitando che uno dei due principi prevalga sull'altro. Proprio come avviene nel

corpo umano [che] —spiega Esposito— non potrebbe sopravvivere senza un apparato immunitario che lo difenda da agenti patogeni [...] quando però il sistema immunitario assume un peso eccessivo, capovolge la sua funzione difensiva in forma offensiva, prima verso l'altro, poi anche verso se stesso, come accade nelle malattie autoimmuni (ESPOSITO-BAUMAN, 2017, 308)

E, continua Bauman,

cercare di produrre un equilibrio tra sicurezza e libertà [è una responsabilità] prima assegnata esplicitamente o implicitamente alla comunità, [e che] adesso è stata spostata sull'individuo. Il posto della comunità viene occupato dall'identità (o, per meglio dire, dal processo

di identificazione). [...] Non è più la comunità il fattore che determina l'individuo, ma è l'individuo a doversi costruire la propria (privata) "comunità" (ESPOSITO-BAUMAN, 2017, 210)

La questione è in qualche modo presente nei primi versi della poesia di Whitman, dove il corpo – il corpo individuale, il corpo del poeta – è naturalmente e immediatamente inserito in una comunità, ed è questo il primo punto sul quale vorrei soffermarmi. In tutte le versioni di questa poesia, i primi versi recitano così:

The bodies of men and women engirth me, and
I engirth them,
They will not let me off, not I them, till I go with
them, respond to them, love them.

[Corpi di uomini e donne mi cingono/ io li ricingo /non mi lasciano andare, né io li lascio, fino a che non sia andato con/ loro e non li abbia corrisposto e amati]

Pochi versi che affrontano un nodo centrale per Whitman e per l'America tutta. Un paradosso, una contraddizione che mi pare si leghi alla necessità di un equilibrio tra libertà e sicurezza di cui parlano Esposito e Bauman. È un nodo che appare già nel primo verso dell'ancor più famoso componimento di *Leaves of Grass*, il *Song of Myself* [*Canto di me stesso*]:

I celebrate myself
and what I assume you shall assume,
for every atom belonging to me as good belongs to you

[celebro me stesso e quel che io immagino, tu immaginerai/ perché ogni atomo che mi appartiene, appartiene anche a te].

Consideriamo qui 'you' come corpo di una comunità perché come è noto – e drammaticamente noto a chi affronta una traduzione da e verso queste due lingue! – 'you' in italiano si può tradurre, indifferentemente, come tu o come voi.

Il nodo qui si può riassumere tutto nella difficoltà di tradurre quel verbo 'engirth' che è stato reso in italiano con 'abbracciano', ma anche con 'cingono', 'ricingono' o, addirittura, 'circondano'. Una espressione di amore – perché non c'è dubbio che questo i versi vogliono evocare –,

che nel verbo ‘engirth’ esprime anche un insidioso risvolto militaresco: ‘engirth’, non c’è dubbio, è più costrittivo di ‘embrace’ (abbracciano) che pure in inglese esiste. Un amore dunque che nonostante le pretese di democrazia, universalità e molteplicità che questi e tutti i versi di Whitman nel loro complesso trasmettono, prevede, anzi mettono in evidenza sin da principio, un atteggiamento di attacco e di conquista. Una dinamica probabilmente inevitabile in qualunque discorso d’amore e Whitman lo presenta sin da subito e ci invita a dibattere su dove sia il limite – l’equilibrio, appunto – tra libertà e sicurezza, amore e costrizione. In *I Sing the Body Electric* il limite, a mio avviso, è spostato verso la libertà (anche se l’insistenza sulla sacralità del corpo potrebbe arrivare a suggerire una sorta di inviolabilità, un estremo desiderio di isolarlo per metterlo al sicuro). Ma la grande, rivoluzionaria novità di Whitman in questa poesia riguarda l’affermazione che il corpo, ogni singolo corpo umano, ha la stessa dignità dell’anima, anzi, con essa si identifica:

and if the body were not the soul
what is the soul?" (WHITMAN, 2007, 254)

[e se il corpo non fosse l’anima / che cosa è l’anima?]

(E – scusate, ma qui debbo togliermi un ‘sassolone’ dalla scarpa! – non come recita la traduzione, immagino automatica, in rete “e se il corpo non era l’anima, qual è l’anima”?!).

Questo verso così centrale e innovativo nella poetica whitmaniana manca completamente nella I edizione del 1855 e appare, per la prima volta, nella seconda edizione – quella del 1856 – con il titolo *The Poem of the Body*; è come se Whitman si andasse convincendo lentamente della verità di questa e di altre sue audaci osservazioni. Può essere interessante notare a questo proposito che la prima edizione è molto caratterizzata dai puntini di sospensione – segni di incertezza o, quantomeno, di indefinitezza – che tendono gradualmente a scomparire nelle varie e più assertive edizioni successive.

Quella dell’identità tra anima e corpo è una affermazione rivoluzionaria, soprattutto nell’Ottocento, ma a tratti convincente se persino un critico raffinato e decisamente impietoso nei confronti di Whitman e della sua poetica dell’inclusione, come D. H. Lawrence, non può fare a meno di rilevarne l’importanza:

Whitman è stato il primo a ribellarsi anche con la mente e a mandare in pezzi la vecchia storia che pretendeva l'anima superiore alla carne [...] Whitman è stato il primo eroico profeta che abbia avuto il coraggio di prendere l'anima per il collo e di cacciarla in mezzo ai rottami (LAWRENCE, 1923, 1975, 198)

e di prendere il corpo per il collo per innalzarlo a livello dell'anima, aggiungerei io.

Dopo aver inteso 'you' come voi, come comunità, occupiamoci ora di 'you' come tu, del rapporto, cioè, tra corpo individuale e corpo dell'altro. A questo riguardo mi tornano in mente alcune parole di Rossana Rossanda che mi avevano dato da pensare già qualche tempo fa:

il proprio corpo non si sente, se stai bene è come l'aria. Lo incontri nella malattia e poi nel sesso, prima sorprendente e oscuro, poi misto *al corpo altrui*. Quello dell'altro è, differentemente dal proprio, un corpo vero, e ancora più problematico." (ROSSANDA, 2005, 36-37, *mia enfasi*)

Queste parole, in realtà mi sono tornate in mente in un caldo pomeriggio di agosto, in una delle tante spiagge italiane, dove una folla di bambini, mamme, papà, persone di tutte le taglie ed età si godono un po' di refrigerio nelle acque appena increspate da un vento leggero; un luogo adatto alle mie riflessioni sul 'corpo degli altri' e su *I Sing the Body Electric*.

I corpi qui sono protagonisti e, per me, questi sono 'i corpi degli altri'. Osservarli con particolare attenzione mi aiuta a riflettere su due affermazioni contrastanti che, comunque, sottolineano la centralità di questo argomento. La prima, di Terry F. Eagleton, considera il corpo uno dei temi ricorrenti del pensiero postmoderno «The body has become one of the most recurrent preoccupations of postmodern thought». (EAGLETON, 1996, 69)

La seconda, di D. McNally sottolinea piuttosto un radicale tentativo, negli ultimi anni del XX secolo, di bandire il vero corpo umano persino dalla sfera del linguaggio: «The postmodernism theory, whether it calls itself post structuralism, deconstruction, or post-Marxism, is constituted by a radical attempt to banish *the real human body* [...] from the sphere of language and social life» (MCNALLY, 2001, 1, *mia enfasi*). E il pensiero corre veloce all'allegria invasione di *emoticons* nella nostra vita quotidiana e, nel campo dell'animazione, ai numerosi esempi di sostituzione di veri corpi umani con efficaci ma, francamente, ridutti-

vi, parodistici personaggi post o pre-umani – solo a titolo di esempio i cartoni animati in *Inside Out* o della lunga serie di *Era Glaciale*, di *Cattivissimo me* e tanti altri...

Quel che vedo intorno a me sulla spiaggia sembra smentire le parole di Rossana Rossanda o di David McNally almeno per quanto riguarda la inconsistenza, la volatilità, la scarsa percezione del proprio corpo e la tendenza a far sparire il vero corpo umano della cultura contemporanea. I corpi che vedo sono belli, brutti, pallidi, abbronzati, magri, grassi... ma ognuno sembra essere estremamente presente a sé stesso, consapevolmente soddisfatto di essere lì – e quelli dei bambini ancora di più. Anche la lingua sembra ancora sostenere un rapporto di buon vicinato con *il nostro vero corpo* in espressioni come *'stare, sentirsi bene'*, o *'feeling fine'*.

Anch'io mi sento bene osservando i *'corpi degli altri'* in un buon rapporto con sé stessi, ognuno dentro un proprio corpo ma disponibile e aperto verso l'altro; non mancano, infatti, esempi di condivisione: due giovani che si abbracciano fuori e dentro le onde, un padre o una madre che condivide la gioia degli spruzzi del mare con i propri figli, due o più fratelli o amici che condividono l'allegria di un bagno in canotto: tutte conferme di quanto suggerito prima: *ognuno* in un momento di particolare benessere fisico personale, lo duplica, lo triplica, lo rafforza, condividendolo con altri.

I corpi degli altri, dunque, in questo scorcio d'estate, mi evocano le parole di Whitman in *I Sing the Body Electric* e la sua insistenza sulla bellezza del corpo umano e sulla inscindibilità di anima e corpo.

Prima di tornare all'analisi della poesia di Whitman, mi piace prendere in considerazione un altro testo poetico, italiano e del nostro tempo, che riflette, con ironia, su questo stesso tema, sottolineando l'urgenza di riappropriarsi della concretezza di un corpo, questa volta dell'altra, della donna amata – ma fuso con il proprio – in controtendenza ai tempi del telefono, di una comunicazione, cioè, sempre più frammentata, virtuale e poco corporea:

Vengo con la presente, a te, per chiederti formalmente di esentarmi
d'urgenza
nel comunicare, con te,
per telefono (io non posso battere zuccate
disperate,
contro, il primo muro che mi trovo a disposizione ogni volta, capirai,

appena mollo giù il ricevitore):
 io non saprò mai separare, stralciandole
 le tue parole, a parte, dai tuoi gomiti, dai tuoi alluci
 dalle tue natiche, da tutta
 te: (da tutto me):
 sola, la tua voce mi nuoce:"
 (E. Sanguineti, *Vengo con la presente*)

Torno allora all'analisi del testo di Whitman e delle varie versioni che lo hanno parzialmente modificato nel tempo.

Andiamo con ordine, intanto il cambiamento del titolo dalla seconda edizione di *Leaves of Grass* a quelle successive, da *Poem of the Body* a *I Sing the Body Electric*. Certo togliere la parola 'Poem' (Poesia) dal titolo, può anche – e io tendo a leggerla così – essere intesa come denuncia di un mondo che lascia prevedere spazi sempre più angusti per la poesia, cioè per una creatività profonda, consistente e ponderosa. Inoltre l'introduzione della parola 'elettrico' non è solo l'omaggio alla scoperta dell'elettricità e, dunque, a un comprensibile entusiasmo nei confronti di un rivoluzionario progresso scientifico che si andava affermando in quegli anni, ma pone l'accento anche sulla vivacità vibrante di quella scoperta, su un'*animosità* del corpo che nel titolo iniziale non veniva evidenziato e che era però già presente nei versi del poeta: «if anything is sacred, the human body is sacred» [se c'è qualcosa di sacro, il corpo umano è sacro].

Whitman – che di solito sintetico non è – esprime questo concetto – l'identità o per lo meno la inscindibilità tra anima e corpo – sinteticamente e in particolare nel verso citato in precedenza: «and if the body were not the soul / what is the soul?». Senza dubbio la novità di questo verso e il cambiamento del titolo ribadiscono il concetto, allargando lo spettro del suo significato.

Eagleton, ripercorrendo a ritroso la storia del corpo nella filosofia occidentale spiega, in parte, la tendenza, come dice McNally, «a bandire il *vero corpo umano* dalla sfera del linguaggio o della vita sociale» come conseguenza della scissione tra anima e corpo che ricorre nel corso dei secoli e in particolare fin dalla filosofia di Cartesio. Fino ad ora abbiamo concepito la filosofia solo come una testa pensante che trascurava, in qualche modo, il resto del corpo. Anche per questo la insistenza di Whitman, non solo in questo particolare componimento,

sulla totale uguaglianza tra anima e corpo è estremamente importante e significativa.

Prima dell'11 settembre 2001 – e per certi versi ancora oggi, direi – il dibattito sulla corporeità, nell'ambiente accademico anglosassone e nordamericano, e non solo, insisteva sempre più radicalmente sull'appartenenza del corpo alla dimensione culturale e sociale e quindi linguistico – discorsiva, del soggetto e sul fatto che la corporeità, non più lasciato di una natura imperscrutabile e capricciosa, potesse essere modificata e trasformata così da adattarsi alle necessità ambientali, estetiche e di mercato (cfr. Iuliano, 2012, 23).

Insomma, alla fine la questione, a mio avviso, rimane fondamentalmente questa: credere a un disegno iniziale, alla possibilità di una bellezza, sacralità, eccellenza originale che ci circonda o pensare, piuttosto, che noi, e solo noi, siamo totalmente responsabili di quello che ci circonda e ci circonda.

Whitman, a me pare, riesce a conciliare queste due posizioni proprio nella sua visione di una creatività organica, nella capacità di inserire man mano, nel suo testo poetico, i cambiamenti che il suo tempo gli andava presentando. Anche se – va aggiunto anche questo – egli ritiene, almeno per quanto riguarda la sua personale esperienza, di poter arrivare a dire una parola fine, a compilare una edizione definitiva della sua opera poetica che, per suo espresso desiderio, non sarebbe più dovuta essere modificata – la cosiddetta 'death-bed edition' ('edizione del letto di morte' 1892).

Un elaborato finale dal quale i suoi posterì potranno ripartire – secondo la sua visione ciclica e organica della vita – come in realtà hanno fatto in molti e in varie epoche e occasioni diverse. C'è e rimane a mio avviso ancora aperto l'interrogativo se si possa travisare completamente nel suo nome – almeno sotto un suo titolo – quello che Whitman aveva con forza difeso e sostenuto durante tutta la sua vita, la eccellenza della quotidianità e della uguaglianza tra gli esseri umani e la importanza della vita terrena e del corpo umano. In altri termini, mi chiedo, possiamo cantare *I sing the Body Electric* sognando di diventare 'stelle' quando Whitman aveva scritto (in *Song of the Open Road*) «the earth – that is sufficient, / I do not want the constellations any nearer!»? [la terra, è sufficiente / non voglio le costellazioni più vicine di così]. A me pare che, così facendo, lasciamo passare un messaggio disorientante e mistificatorio – come sono spesso i messaggi che ci investono massicciamente ai nostri giorni.

I sing the body electric
I celebrate the me yet to come
I toast to my own reunion
When I become one with the sun
And I'll look back on Venuse
I'll look back on Marse
And I'll burn with the fire of ten million stars
And in time, and in time we will all be stars
I sing the body electric
I glory in the glow of rebirth
Creating my own tomorrow
When I shall embody the earth
And I'll serenade Venus
I'll serenade Mars
And I'll burn with the fire of te nmillion stars
And in time, and in time we will all be stars
We are the emperor snow and we are the czars
And in time, and in time we will all be stars
I sing the body electric
I celebrate the me yet to come
I toast to my own reunion
When I become one with the sun
And I'll look back on Venuse
I'll look back on Marse
And I'll burn with the fire of ten million stars
And in time, and in time we will all be stars
And in time, and in time we will all be stars.

[Canto il corpo elettrico / celebro il me che deve ancora venire / brindo alla mia propria riunione / quando diventerò un tutt'uno con il sole / ricorderò Venere / ricorderò Marte / e brucerò col fuoco di dieci milioni di stelle / col tempo, col tempo saremo tutti stelle / canto il corpo elettrico / mi glorio nello splendore della rinascita / mentre creo il mio domani / quando incarerò la terra / e farò una serenata a Venere / farò una serenata a Marte / e brucerò col fuoco di dieci milioni di stelle / col tempo, col tempo saremo tutti stelle / ora siamo gli imperatori e gli zar / col tempo, col tempo saremo tutti stelle / canto il corpo elettrico / celebro il me che deve ancora venire / brindo alla mia propria riunione / quando diventerò un tutt'uno con il sole / ricorderò Venere / ricorderò Marte / e brucerò col fuoco di dieci milioni di stelle / e col tempo, col tempo saremo tutti stelle / e col tempo, col tempo saremo tutti stelle].

Riferimenti bibliografici

- WHITMAN WALT (1855), *Leaves of Grass*, con testo a fronte, trad. e cura di M. Corona, (1996), *Foglie d'Erba 1855*, Marsilio.
- WHITMAN WALT (1856), *Leaves of Grass*, con testo a fronte, Traduzione e cura di I. Tattoni, (2007) *Foglie d'Erba 1856*, Newton & Compton.
- EAGLETON TERRY F. (1996), *The Illusions of Postmodernism*, Oxford and Malden, Blackwell
- ESPOSITO ROBERTO, BAUMAN ZYGMUNT (2017), *La comunità ai tempi della modernità liquida*, "MicroMega", 3, pp. 205-218.
- IULIANO FIORENZO (2012), *Il corpo ritrovato*, shake edizioni.
- LAWRENCE DAVID HERBERT (1923), *Classici Americani*, (1975) (tr. Attilio Bertolucci), Garzanti.
- McNALLY DAVID (2001), *Bodies of Meanings: Studies on language, labor and liberation*, Albany, State of New York University Press.
- ROSSANDA ROSSANA (2005), *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi.
- SANGUINETI EDORADO, *L'amore al tempo del telefono*, "Scartabello", XLVII.

PARTE II

IL CONTROLLO DEI CORPI

La testualità del corpo nel *Resto* di Kostas Tachtsis

Francesca Zaccone

La prima edizione del libro di Kostas Tachtsis *Τα ρέστα* (*Ta resta/Il resto*) viene pubblicata nel 1972, e raccoglie, insieme ad alcuni testi inediti, anche racconti già comparsi su riviste letterarie tra il 1966 e il 1971, per un totale di dodici. Nel 1974, con l'aggiunta del tredicesimo e ultimo racconto, *Τα παπούτσια και εγώ* (*Ta papùtsia ke egò/Le scarpe e io*) la raccolta raggiunge la sua forma definitiva (ΠΑΡΑΝΙΚΟΛΑΟΥ: 2020).

Dal punto di vista critico, *Il resto* riceve un'accoglienza per certi versi simile a quella già incontrata dal romanzo *Το τρίτο στεφάνι* (*To trito stefani/Il terzo anello*) che l'aveva preceduto (1962): inizialmente interpretato come un testo autobiografico di scarso interesse letterario, è costretto ad attendere qualche anno perché la critica riesca a comprenderlo e si convinca a leggerlo nella sua complessità. Uno degli elementi che avevano contribuito a fuorviare alcuni lettori è il carattere unitario dell'opera, la quale, sebbene composta da testi che avevano già compiuto un percorso autonomo sui periodici dell'epoca, una volta riunita sotto il titolo generale de *Il resto* era andata in realtà a formare un mosaico complesso e composito in cui l'unitarietà svolge un ruolo portante tanto dal punto di vista formale quanto da quello tematico.

Il resto consiste infatti in un 'ciclo di racconti' (ΠΑΡΑΝΙΚΟΛΑΟΥ: 2020) che il lettore si sente indotto a considerare un romanzo, ovvero una storia composta da diversi capitoli con un unico protagonista. Diversi aspetti suggeriscono questa lettura, specialmente nell'affrontare i primi testi: il protagonista è sempre un giovane uomo, del quale si ha l'impressione di seguire la crescita e lo sviluppo dall'infanzia all'adolescenza; le storie coprono un arco temporale coerente, che va dal 1940 al dopoguerra; il tono della narrazione è simile, così come la tematica e l'ambientazione domestica e familiare; infine, le dinamiche affettive

che i diversi parenti instaurano con il piccolo protagonista sembrano improntate a una tendenza alla manipolazione e a certe forme di violenza fisica e psicologica dalle caratteristiche affini. Tuttavia, al contempo, «i ponti tra le storie vengono tagliati con insistenza»¹ (PAPANIKOLAOU: 2020, 148): il punto di vista appartiene ora a un personaggio interno alla narrazione ora a uno sguardo onnisciente, la voce narrante si colloca a volte nel presente e altre nel futuro, e diversi dettagli biografici relativi al personaggio principale e ai membri della sua famiglia confutano l'apparente unitarietà. Mano a mano che l'opera procede, la fiducia che il lettore aveva nutrito nella coerenza della narrazione si incrina poco a poco fino a deteriorarsi definitivamente a partire dall'ottavo racconto, *Ο πατέρας μου και τα παπούτσια* (*O pateras mu ke ta papùtsia/Mio padre e le scarpe*), in cui fin dai primi paragrafi una voce narrante si impegna ad abbattere ogni traccia residua di sospensione del dubbio, e a sostituirla con una nuova convenzione narrativa, immediatamente disattesa nel racconto successivo.

Questo «gioco con le maschere» (MITRÒPOULOS: 1993) consente all'autore di raccontare le diverse possibili versioni di uno stesso personaggio (CICELLIS: 1974), e, soprattutto, le dinamiche sociali che a queste versioni danno origine; in altre parole, Tachtsis piega le forme e i modi del *Bildungsroman* per creare una narrazione molteplice, un mosaico testuale in cui il soggetto appare frammentato in miriadi di tessere. Le diverse composizioni a cui queste tessere danno luogo sono determinate dalle forze dell'ambiente sociale, e in particolare dalle numerose combinazioni tra genere e desiderio sessuale, e dalle ricadute sociali che possono avere (PAPANIKOLAOU: 2020). In parallelo, Tachtsis sviluppa un discorso metaletterario con il quale dimostra che anche i ruoli letterari, proprio come i generi e l'identità sessuale, non sono altro che costruzioni sociali alle quali il discorso letterario stesso contribuisce sensibilmente (ROBINSON: 1997).

Nello studio ravvicinato delle dinamiche di costruzione del genere e del desiderio che Tachtsis mette in scena nel *Resto*, il corpo – soprattutto, ma non solo, quello del protagonista – ricopre un ruolo fondamentale: esso rappresenta il campo in cui queste dinamiche trovano la loro viva applicazione, il tavolo sul quale il genere viene negoziato, il luogo dove le norme sociali relative alla sessualità vengono imposte,

¹ Tutte le traduzioni in questo articolo sono dell'autrice. In particolare, i brani dell'opera di Kostas Tachtsis sono tratti dalla sua edizione italiana (TACHTSIS: 2020).

rinforzate, ma anche trasgredite, depotenziate o decostruite. Ciò avviene lungo tutta la raccolta, ma in particolare nella prima parte dell'opera, quella costituita dai primi sette racconti, in cui il protagonista è colto nell'arco cronologico che va dall'infanzia alla pubertà. In essa, il corpo del personaggio è rappresentato come un oggetto conteso tra forze e circostanze sociali in aperto contrasto tra loro, che lo conformano e lo riorientano ora in una direzione ora in un'altra, inscrivendovi indelebilmente le contraddizioni che andranno a costituirne la cifra identitaria nell'età adulta. Questo contributo intende illustrare la centralità del corpo nei testi in cui essa emerge con maggiore evidenza, ovvero quelli in cui il protagonista non è ancora entrato nell'età adulta.

La forza più debole in questa disputa è quella appartenente al protagonista stesso, che proprio perché non ha ancora acquisito l'autonomia che solo l'età adulta può conferire, non può che tentare di sottrarsi all'influenza che le norme sociali intendono esercitare su di lui, senza alcuna garanzia di successo. Nella seconda parte dell'opera, quando il protagonista dei racconti è ormai uomo, l'acquisizione dell'indipendenza procederà di pari passo con la definitiva sottrazione del corpo alle relazioni asimmetriche di potere di cui fino ad allora era ostaggio. Il corpo così diventa l'emblema dell'autodeterminazione, il luogo dove dimostrare la propria conquistata coscienza di sé, il segno di un'autonomia, testuale quanto sociale, esibita anche in direzione del lettore («Durante uno di questi concerti mi successe qualcosa, qualcosa che non vi riguarda», «Κάτι μου συνέβη σε μια απ' αυτές τις συναυλίες, κάτι που δεν σας αφορά», TACHTSIS: 2016, 114).

Nel primo racconto, *Il resto*, quello che più apertamente, come è stato sottolineato, riguarda la costruzione sociale del genere (ROBINSON: 1997), il corpo infantile rappresenta la superficie sulla quale si sfogano le preoccupazioni adulte relative all'ordine corretto delle cose.

Nei momenti di allegria e fiduciosa speranza nella vita, la madre del giovane protagonista sogna un futuro sicuro, in cui il figlio sarà in grado di prendersi cura di lei e garantirle benessere: «il mio ragazzo così bravo, che quando sarò vecchia mi leverà dall'ombra e mi metterà al sole!» («τ' αγοράκι μου το καλό, που όταν γεράσω, θα με παίρνει απ' τον ίσκιο και θα με βάζει στον ήλιο!», TACHTSIS 2016, 15). Allora il figlio è libero di gestire il proprio corpo in autonomia, di tardare quando va a sbrigare le commissioni, di trattenersi lungo la strada per osservare altri giovani corpi che giocano, interagire con loro, fare la lotta.

Ma quando il malumore della madre ha la meglio, quella stessa speranza si trasforma in violenza. Il figlio è allora sottoposto a serratissima sorveglianza, e la minima trasgressione al compito affidatogli – andare al negozio di alimentari a fare la spesa – diventa tanto grave da causare una punizione corporale. L'improvvisa violenza sembra «arbitraria» (ROBINSON: 1997, 65) se non si legge quella piccola commissione come un simbolico banco di prova sul quale il protagonista è chiamato, a sua insaputa, a dimostrare la propria aderenza all'idea di genere prevista per lui. Nei giorni più bui per la madre, l'incarico assegnato al figlio sembra racchiudere la promessa della capacità del bambino di «diventare uomo» (TACHTSIS 2016, 15), ovvero di uscire dallo spazio domestico e abitare con successo quello pubblico, procurandovisi il necessario per il sostentamento della famiglia. Il fallimento scatena la delusione materna, che, sotto forma di violenza fisica, iscrive sul suo corpo le aspettative e i significati legati alle norme sociali sul genere, sulla normalità e sulla capacità:

[...] ma quanto più le sfuggivi, e quanto più piangevi, tanto più s'infuriava, non le piaceva che piangessi, né che la pregassi, voleva che accettassi la punizione da uomo. «O diventi un uomo e impari a non piangere» ti diceva rabbiosa mentre colpiva dove capitava «o ti ammazzo adesso una volta per tutte, così ti piango e ti dimentico, la società non ha bisogno di altri smidollati come quel parassita di tuo padre! Dimmi, diventerai un uomo? Di: diventerò un uomo! Dillo o non uscirai vivo dalle mie mani, questo sarà l'ultimo dei tuoi giorni!». E dicevi: «Sì mamma, lo diventerò». «E non perderò più tempo per strada». «Non perderò più tempo per strada!» «E i delinquenti non si approfitteranno più di me e non mi ruberanno il resto!» «No mamma, no!».

[...] όσο της ξέφευγες, κι όσο περισσότερο έκλαιγες, τόσο περισσότερο σκύλιαζε, δεν της άρεσε να κλαις, ούτε να παρακαλάς, εννοούσε να δέχεσαι την τιμωρία σαν άντρας. «ΗΗ θα γίνεις άντρας και θα μάθεις να μην κλαις», σου' λεγε αφρίζοντας και χτυπώντας όπου έβρισκε, «ή θα σε σκοτώσω από τώρα μια και καλή, να σε κλάψω και να σε ξεχάσω, αναντρους σαν τον προκομμένο τον πατέρα σου δεν χρειάζεται άλλους η κοινωνία – πες μου, θα γίνεις άντρας; Πες: “Θα γίνω άντρας!” Πες το γιατί δε θα βγεις ζωντανός απ' τα χέρια μου, σήμερα θάν' το τέλος σου!» Κι έλεγες: - «Ναι μανούλα μου, θα γίνω.» - «Και δε θα ξαναχαζέψω στο δρόμο». - «Και δε θα ξαναχαζέψω!» - «Ούτε θα με πιάνουν κοροίδο οι αλήτες να μου κλέβουν τα ρέστα μου!» «Όχι μανούλα μου, όχι!...» - (TACHTSIS : 2016, 15).

Nel terzo racconto, *Ένα σύγχρονο προϊόν* (Ena synchrono proiòn/Un prodotto moderno), il protagonista ha sviluppato maggiori capacità di resistere ai meccanismi di potere intenti a costruire il suo corpo come oggetto di controllo e gestione. La vicenda ruota attorno ai suoi capelli; nella scena iniziale, il personaggio principale si guarda allo specchio lasciando che il lettore dipani la trama simbolica che collega la sua chioma al passaggio all'età adulta. L'idea della crescita è evocata dal riferimento all'altezza, che nel tempo è aumentata fino a consentirgli di specchiarsi, ma anche da una novità che riguarda proprio l'acconciatura: il piccolo protagonista si è finalmente affrancato dalle imposizioni della nonna e può ormai portare i capelli come preferisce, al modo degli adulti. A questo mondo dal quale era stato fino a quel momento completamente escluso, il protagonista si avvicina seguendo un percorso di genere ambiguo. Usando la brillantina dello zio Mimis, infatti, il bambino sembra sceglierlo come modello; tuttavia, proprio la capigliatura favorisce la sua identificazione con la madre («Questo bambino ha dei capelli molto indisciplinati, ha preso anche questo da sua madre», «Αυτό το παιδί έχει πολύ ατίθασσα μαλλιά, το πήρε κι αυτό απ' τη μάνα του», TACHTSIS: 2016, 29) e con la principessa delle favole («Questo gli ricordava sempre la favola che gli raccontava lei [...] Chiomodoro, fai dei tuoi capelli una scala e salirò», «του θύμιζε πάντα το παραμύθι που του 'λεγε Εκείνη [...] Ξανθομαλλούσα, κάνε σκάλα τα μαλλιά σου ν' ανεβώ», TACHTSIS: 2016, 29).

Nell'applicare la brillantina dal tubetto dello zio per contrastare l'indomabilità della propria chioma, l'elemento in cui si incarna la sua somiglianza con la madre, il giovane protagonista tenta di assumere il controllo sul proprio corpo e sul suo aspetto, di modellare sé stesso uscendo dalla sfera d'influenza che altri fino a quel momento avevano esercitato su di lui. Questo tentativo viene rifiutato con violenza dalla nonna, che non condivide la tolleranza di Mimis verso la piccola emancipazione del nipote. La brillantina viene confusa con lordura, la pettinatura rovinata, le illusioni di sovranità sul proprio corpo definitivamente umiliate dall'ordine di lavarsi.

Il forte contrasto iconico e testuale tra l'immagine della brillantina, segno di cura estetica ma anche di volontà ordinatrice, e la percezione completamente opposta della nonna («non vorrai davvero farmi credere che sia brillantina, questo è uno scaracchio enorme», «δεν είμαστε με τα καλά μας που 'ναι μπριγιαντίνη, αυτή 'ναι κοτζάμα ροχάλα», TACHTSIS: 2016, 32) rivela il potenziale destabilizzante del corpo come

sistema di simboli naturali che riproducono e incarnano categorie e angosce sociali (DOUGLAS: 2013, PAPAPOUSI: 2012). La reazione della nonna può allora essere letta come un'espressione di panico nei confronti di una contaminazione che nasconde un rischio molteplice di sovversione dell'ordine delle cose. In altre parole, nel modellare i propri ciuffi con la brillantina, il giovane protagonista non sta soltanto esercitando una padronanza del proprio corpo che necessariamente lo sottrae al potere della nonna, ma si sta anche avvicinando al mondo adulto nel modo 'sbagliato', attraverso modelli di genere ambigui e dunque pericolosi; la brillantina in quest'ottica non è un semplice cosmetico, ma è sporcizia, lordura, contaminazione fisica e morale che deve essere eliminata immediatamente. Il ritorno all'ordine precedente, però, non è più possibile, il processo di emancipazione una volta avviato non si arresta: la reazione del piccolo protagonista è infatti quella di resistenza e di riaffermazione del controllo sul proprio corpo, che se non può essere come desidera, potrà almeno sottrarsi all'imposizione. Dopo essere stato umiliato nelle proprie ambizioni, infatti, il personaggio decide di radere a zero i capelli, mettendo in questo modo la nonna in imbarazzo nei confronti dello zio Mimis ma spingendola anche a svelare, o almeno a lasciar intendere, le reali dinamiche dell'accaduto («se anche *per ipotesi* ammettessimo che era brillantina, come dice, mi dica, è un comportamento da bambini questo? », «ακόμα κι αν υποθέσουμε πως ήταν μπριγιαντίνη, όπως λέει, πέστε μου, είναι συμπεριφορά παιδιού αυτή;», TACHSIS: 2016, 35).

Nei due racconti successivi, *Μία επίσκεψη* (Mia episkepsi/Una visita) e *Ένα πλοίο στη στεριά* (Ena plio sti steria/Una nave sulla terraferma), rispettivamente il quarto e il quinto della raccolta, emerge un altro aspetto del corpo come trama di simboli legati alla moralità; non si tratta del corpo innocente e ancora puro del bambino ma di corpi adulti o quasi, già addentro nel processo di corruzione in cui sono rimasti coinvolti, corpi sui quali questo processo si è iscritto sotto forma di infermità. In *Una visita*, i problemi di salute compaiono fin dai primi paragrafi come conseguenza di un comportamento amorale, e al contempo come condizione che priva la persona di ogni valore:

«hai visto sua figlia? Quella che esce e si mette in piedi fuori dalla porta e ride da sola? È un po' deficiente, poverina, chissà che porcherie avrà fatto suo padre da giovane. Che dolore per la madre, tutta sola. Sarebbe stato

meglio che morisse, almeno l'avrebbe piantata una volta per tutte e poi dimenticata, che Dio ci protegga tutti, almeno noi abbiamo la salute...».

«έχεις δει την κόρη της; αυτήν που βγαίνει και στέκεται στην εξώπορτα, και γελάει μόνη της; Είναι λειψό το καημένο, ποιός ξέρει τι βρωμιές έκαν' ο πατέρας στα νιάτα του. Τι καημός κι αυτός για την έρμη τη μάνα — καλύτερα να της πέθαινε, να κλάψει μια φορά και να ξεχάσει, ο Θεός να φυλάει τον άνθρωπο, τουλάχιστον εμείς, να χτυπήσω ξύλο, έχουμε την υγεία μας...» (TACHTSIS: 2016, 41)

Proprio in questo racconto entra in scena per la prima volta l'erotismo (ROBINSON: 1997, 70). Durante la visita del protagonista e di sua nonna a casa della vicina e di sua figlia Assimina, arrivano anche due ospiti inattesi: due giovani marinai, commilitoni del fratello di Assimina. La giovane, la cui quotidianità era già stata scossa dall'arrivo dei vicini, rimane sconvolta dalla presenza dei due marinai. Nel vederli viene presa da un tremore alle mani, e, subito dopo, da una crisi che la getta a terra in preda agli spasmi. L'erotismo, che aleggia tanto sui riferimenti alla scena di forte contatto fisico in cui i marinai si gettano sulla giovane per placarne gli spasmi, quanto nel commento finale del marinaio («Forse... Forse perché ha visto noi?», «Μήπως — μήπως επειδή είδε — εμάς;...», TACHTSIS: 2016, 46), fa dunque la sua comparsa nella raccolta di racconti in diretto collegamento con un corpo problematico, la cui sofferenza è interpretata come conseguenza di un comportamento sessuale sfrenato e come una fonte di disgrazia e di vergogna, qualcosa a cui un bambino non avrebbe dovuto essere esposto, come dimostra il fatto che la nonna allontana immediatamente il nipote.

Un motivo simile compare anche in *Una nave sulla terraferma*, dove in apertura la nonna riferisce al figlio Mimis le notizie riguardo al comune conoscente Nikos:

«Hanno rinchiuso Nikos al manicomio. Ah Mimis, non so dirti quanto mi è dispiaciuto. Povero ragazzo. Pare che se la sia beccata da giovane, senza rendersene conto, e non ha seguito nessuna cura, e adesso gli ha preso alla testa».

«Κλείσανε το Νίκο στο Δρομοκαϊτείο. Άχ βρε Μίμη, τι να σου πω, πολύ στεναχωρήθηκα. Το καημένο το παιδί. Φαίνεται πως την είχε αρπάξει στα νιάτα του, δεν το πήρε είδηση, και δεν έκανε καμιά θεραπεία, και τώρα τον χτύπησε στο κεφάλι» (TACHTSIS: 2016, 50-51).

Di nuovo l'infermità, prima fisica e poi psichica, è posta in esplicito collegamento alla sessualità, alla ricerca del piacere che non guarda alle conseguenze, come dimostra il velato riferimento alla sifilide, che fin dal XIX secolo suscitava giudizi morali legati alla sfrenatezza sessuale e alla prostituzione. Nello stesso racconto compaiono nuovi accenni all'erotismo, in cui però questa volta il giovane protagonista non ha più solo un ruolo di spettatore ma è coinvolto attivamente. Al centro della storia si trova il modellino di uno scafo tedesco che lo zio Mimis ha portato a casa sostenendo si tratti di un regalo per il nipote. Il prolungato periodo di 'prova' durante il quale al nipote è proibito avvicinarsi alla barca, però, conferma quanto espresso dalla nonna fin dal primo istante: il dono non è affatto destinato al nipote ma allo zio stesso, e il piccolo non può fare altro che guardarlo giocare. Da questa condizione forzata di passiva osservazione di un altro uomo che gode dell'oggetto del suo desiderio, il bambino riesce a uscire soltanto alla fine del racconto, quando gli è finalmente consentito di raccogliere non più il modellino ma quel che ne rimane, dopo che lo zio, innervosito da una disfunzione nel motore del piccolo scafo, lo ha scagliato lontano riducendolo in pezzi. Solo allora il bambino può possedere il giocattolo, farlo proprio, e giocare tra le lenzuola imprimendogli quello che Robinson (1997) ha definito un «ritmo masturbatorio» prima di addormentarsi.

Anche nel sesto racconto della raccolta, *Η μουντζούρα* (I munzura/La chiazza), il corpo ospita riferimenti simbolici legati alla moralità. Nel testo, l'ultimo tra quelli dedicati all'infanzia, le tematiche comparse finora in modo frammentario si compongono assieme e si incidono indelebilmente sul corpo del protagonista: i velati riferimenti all'erotismo si concretizzano in esperienza sessuale, e l'idea di una contaminazione corporea che rispecchia una moralità corrotta viene esemplificata dalla vicenda del protagonista, il cui corpo e la cui iniziazione sessuale sono contesi da forze opposte.

La storia può essere suddivisa in tre parti; nella prima, il personaggio principale, un ragazzo nelle primissime fasi dello sviluppo, acquisisce consapevolezza dei cambiamenti fisici che lo stanno trasformando e del fatto che essi hanno una ricaduta sociale: la nonna e lo zio hanno cambiato il proprio comportamento nei suoi confronti; la prima non vuole più avere contatti fisici con lui e ritiene che non sia più opportuno dormire nello stesso letto, il secondo all'improvviso lo manda al cinema, poi lo porta con sé presso la redazione del giornale

dove lavora, e non evita di parlare di sesso con i colleghi davanti a lui. In questa fase, il ragazzo osserva e isola il dispiegarsi di una serie di dinamiche sociali che hanno dirette conseguenze sulla sua vita, ma che prescindono dalla sua comprensione e dalla sua volontà. Sono ancora una volta dinamiche legate al suo corpo, che confermano quanto esso sia sottoposto al controllo e alla gestione altrui, in balia di forze contrastanti che se lo contendono senza lasciargli spazio di autodeterminarsi, persino in un affare tanto intimo e personale quanto l'iniziazione sessuale. Lo scopo dello zio nel portarlo alla redazione, infatti, sembra essere proprio quello di parlare con lui dell'argomento e di procurargli la sua prima esperienza sessuale con una collega dell'ufficio («durante tutto il tragitto sembrava che gli volesse dire qualcosa e non sapesse da dove iniziare. [...] A chi volevano far cavalcare Anasta?», «σ' όλο το δρόμο έκανε σα να 'θελε να του πει κάτι, και δεν ήξερε πως ν' αρχίσει. [...] Ποιόν ήθελαν να βάλουνε να καβαλήσει την Ανάστα;», TACHTSIS: 2016, 63). Questo progetto di introduzione alla sessualità è indirettamente manovrato dalla nonna, che non vuole «che arrivi un giorno in cui quella sfaccendata di tua sorella possa dirci che l'abbiamo preso per darle una mano e gliel'abbiamo rovinato» («να 'ρθει μέρα να μας πει η προκομμένη η αδελφή σου πως τον πήραμε για να τη βοηθήσουμε, και τον καταστρέψαμε», TACHTSIS: 2016, 63).

Ma lo zio viene prevenuto: nella seconda parte del racconto, durante la visita alla redazione, il bambino scende in magazzino ad aiutare Ilias, il giovane garzone del giornale; mentre il piccolo gli racconta il film visto al cinema, Ilias si masturba e lo sottopone a un rapporto intercrurale. È lui dunque, non lo zio, a iniziare il protagonista al sesso, con una modalità che rende il corpo un oggetto passivo su cui vengono tracciate nuove dinamiche, da esso completamente indipendenti. All'arbitrio del protagonista non è infatti concesso alcuno spazio, visto che il rapporto lo vede – ancora una volta – in una posizione di osservante passività; ciò nonostante, esso costituisce un vero e proprio rito di passaggio, consacrato anche a livello verbale dalla conversazione tra i due. Durante l'atto, infatti, il garzone Ilias induce il protagonista a parlare del film visto da poco visto al cinema². Nel racconto metanar-

² Sebbene non sia esplicitamente indicato nel testo, si tratta del film del 1937 *Captains Courageous*, diretto da Victor Fleming e arrivato nelle sale cinematografiche greche con il titolo *Δαίμονες των κυμάτων* (Dèmones ton kymaton/Demoni delle onde).

rativo dell'avventura marina di Freddie Bartholomew e Spencer Tracy sono descritte le tappe di un percorso di maturazione, del primo sotto la guida del secondo, che rispettano lo stereotipo del rapporto patriarcale tra padre e figlio (cfr. HOOKS: 2003, BOURDIEU: 2014): il rude pescatore Tracy costringe il rampollo alto-borghese Bartholomew a gettare la spazzatura in mare, dopo averlo salvato da un naufragio tirandolo sulla propria barca. Lo sottomette, ottenendo che Bartholomew obbedisca a un ordine che ritiene non appropriato al suo rango sociale; al contempo però gli insegna che può diventare suo amico, se accetta la nuova posizione di inferiorità nella gerarchia del potere; in questo modo potrà elevarsi a suo pari, e diventare uomo. Bartholomew, come una recluta in addestramento, è sottoposto a un conflitto sadomasochistico di potere impostogli da Tracy per rafforzarlo e prepararlo ad accogliere il lascito patriarcale. Deve cioè adeguarsi alla propria condizione di sottomissione, e al contempo imparare ad assumere un ruolo di dominio.

Il racconto nel racconto crea un'analogia tra i due riti di iniziazione in corso. Il percorso di sottomissione che Bartholomew deve compiere per avvicinarsi all'ideale della mascolinità egemonica (cfr. CONNELL: 2005) è accostato, con un ironico parallelismo, a ciò che nel sistema patriarcale costituisce il suo esatto rovescio: il giovane protagonista assiste passivamente mentre un altro uomo fa del suo corpo un oggetto sessuale, iniziandolo a una mascolinità subalterna (cfr. CONNELL: 2005). Ancora una volta, il corpo infantile è privato della facoltà di autodeterminarsi e sottoposto al controllo e alla gestione altrui, che ne delimitano e ne definiscono i contorni identitari.

Nell'ultima parte del racconto, infine, il protagonista torna a studiare il proprio corpo e rievoca un altro ricordo: la nonna, pur avendo notato il suo sviluppo fisico, non lo aveva interpretato come tale, bensì come una chiazza, un segno di lordura che avrebbe potuto essere lavato via:

«Lo metto nella tinozza per lavarlo, e all'improvviso vedo una cosa nera – sai dove. All'inizio, povera me, pensavo che si fosse sporcato con qualche vernice. "Che chiazza! gli dico, come hai fatto a sporcarti di nerofumo da nudo?"

E quando ho capito mi sono messa le mani tra i capelli, non sapevo se dovevo piangere o ridere, anche questo è andato, tra un po' si farà anche la fidanzata, che Dio ci aiuti, speriamo che non assomigli né a sua madre né a suo padre perché renderebbe le persone infelici [...]»

«Τον έβαλα στη σκάφη να τον λούσω, και ξαφνικά βλέπω ένα μαύρο πράμα – ξέρεις που. Στην αρχή νόμιζα η κακομοίρα πως είχε πασαλειφτεί με τίποτα μπουγιές. “Καλέ τί μουτζούρα είν’ αυτή; του λέω, που κυλιόσουνα γυμνός και πασαλείφτηκες φούμο;”

Κι όταν κατάλαβα έπιασα τα μαγουλά μου, δεν ήξερα αν έπρεπε να κλάψω ή να γελάσω, πάει κι αυτός, σε λίγο θ’ αρχίσει να γαμπρίζει, κι ο θεός να βάλει το χέρι του, να μη μοιάσει ούτε στη μάνα του, ούτε στον πατέρα του, γιατί θα κάνει ανθρώπου δυστυχημένους [...]» (TACHTSIS: 2016, 67).

In questi paragrafi di chiusura, ritorna un motivo già visto in *Un prodotto moderno*: l’elemento fisico (qui la peluria pubica, lì la brillantina) che suggerisce la crescita del protagonista – e la conseguente graduale uscita dalla sfera di controllo della nonna – viene rifiutato o frainteso da quest’ultima, che lo confonde con un segno di sudiciume. E anche in questo caso, nella macchia che la nonna crede di vedere riecheggia l’idea di una macchia morale (ROBINSON: 1997), con la quale la purezza del bambino è stata contaminata in un percorso che vede nuovamente al centro il corpo infantile e il controllo su di esso.

Una volta varcata la soglia della pubertà, la dimensione corporea nei racconti si concentra soprattutto attorno alla sessualità. Nei diversi intrecci possibili tra corpo e sessualità che si dispiegano nelle vicende dei racconti dal settimo al dodicesimo, vengono esplorate questioni relative alla capacità del soggetto di autodeterminarsi, alla formazione dell’identità e alla sua gestione.

In *To άλλοθι* (*To allothi/L'alibi*) la passività del protagonista di fronte all’uso sessuale del proprio corpo che compariva nella *Chiazza* si trasforma in accettazione consapevole («ricordo che una volta mi fece sedere sulle sue ginocchia e mentre mangiavo si supponeva che non sapessi cosa stava facendo», «θυμάμαι ότι με κάθισε μία φορά στα γόνατα του, κι όσο έτρωγα, υποτίθεται ότι δεν ήξερα τι έκανε», TACHTSIS: 2016, 72), acquisendo così una decisionalità assente nel testo anteriore. Nella vicenda che costituisce il cuore del racconto è nuovamente il mondo adulto a intervenire nelle funzioni corporee del protagonista, condizionando, secondo il narratore, il corso del suo sviluppo sessuale (ROBINSON: 1997). Il signor Tsimidis, direttore del campeggio in cui il ragazzo viene mandato in villeggiatura, e la sua assistente Mary riescono infatti a fermarlo appena prima che prenda la verginità di Vula, un’altra bambina. Tuttavia, accanto a questo episodio di fallimento sessuale eterodiretto, si sviluppa autonomamente un rapporto

parallelo con l'amico Miltos, in cui la fisicità del protagonista è libera di esplorare e percorrere altre strade:

Miltos veniva a cercarmi e mi diceva «andiamo più in là» e nuotavamo verso il mare aperto, e quando mi stancavo gli mettevo le braccia intorno al collo, le gambe intorno alla vita e, piano piano, mi portava fino a dove potevo toccare.

ερχόταν ο Μίλτος και μ' έβρισκε, και μου 'λεγε, «πάμε στα βαθιά», και κολυμπούσαμ' έξω στα βαθιά, κι όταν κουραζόμουνα, έβαζα τα μπράτσα μου γύρω απ' το λαιμό του, τα πόδια μου γύρω απ' τη μέση του και, σιγά-σιγά μ' έβγαζε ως εκεί που πατούσα (Tachtsis: 2016, 79-80).

In chiusura di racconto, il protagonista, ormai adulto, rincontra il signor Tsimidis in compagnia di Menis, «uno dei tanti adoni che circolano ormai sulla piazza ateniese» («έναν απ' τους πολλούς Ερμήδες που κυκλοφορούν τώρα πια στην αθηναϊκή πιάτσα», Tachtsis: 2016, 88). Tsimidis non si rende conto della sua omosessualità e gli dimostra di considerarlo un dongiovanni. È di nuovo attraverso il corpo, diventato ora emblema di autodeterminazione, che subito dopo l'incontro il protagonista esprime il sentimento di antico affetto e rispetto nei confronti di Tsimidis, mentre al contempo dichiara la propria identità, ormai acquisita:

Menis, che aveva aspettato un po' più in là, mi prese per il braccio e con una comica espressione interrogativa mi disse: «Ma chi è questa mummia?» Non gli risposi. E ritrassi di colpo il braccio. Ma continuai a camminare accanto a lui.

Ο Μένης, που 'χε σταθεί λίγο παράμερα, μ' έπιασε τώρα απ' το μπράτσο, και με μια έκφραση κωμικής απορίας, μου 'πε, «Ποιος είναι μωρ' αυτός ο πούρος;...» Δε του απάντησα. Και τράβηξα απότομα το χέρι μου. Μα εξακολούθησα να περπατάω πλάι του (Tachtsis: 2016, 88).

Se da un lato, nel ritirare il braccio, il protagonista esprime un senso di sdegno e disapprovazione per la derisione del suo vecchio amico, al quale sembra essere unito da un rapporto personale più forte di quello che lo lega al giovane adone che lo accompagna, dall'altro rimane al fianco di quest'ultimo come a sottolineare, attraverso la fisicità, un

legame di altro tipo, la sua appartenenza a una comunità, la sua posizione rispetto al sistema sociale di generi e orientamenti.

In *Mio padre e le scarpe* la violenza fisica paterna – scatenata dal ritrovamento delle scarpe e dalla lettura del diario segreto del protagonista, che rivela che le scarpe sono il regalo di un amante – richiama quella materna del primo racconto. A essa è accomunata dall'intenzione di punire un comportamento trasgressivo nei confronti delle norme di genere; mentre però in quel caso l'intento 'correttivo' della punizione dispiegava i propri effetti su un corpo non ancora autonomo, incidendosi sotto forma di trauma, in questo la violenza non influenza in ultima istanza la formazione di un'identità tutto sommato già definita. Il corpo resiste, e, seppure dopo lunghi anni di tentativi, riesce a liberarsi delle pressioni esercitate dall'ambiente esterno:

Appena mi vide, mi afferrò per la camicia, la tirò e la strappò. Si sfilò la cintura. Iniziò a colpire ovunque. E imprecava. Imprecava. Diceva ancora e ancora ciò che non sapevo allora di essere, ciò che forse non ero ancora, ciò che, mio Dio, sono serviti vent'anni di angoscia e autodistruzione perché cominciassi a capire che non sono.

Μόλις με είδε, σηκώθηκε, μ' άρπαξ' απ' το πουκάμισο, το τράβηξε, και το 'σκισε. Έβγαλε τη ζωστήρα του. Άρχισε να χτυπάει όπου έβρισκε. Κι έβριζε. Έβριζε. Έλεγε ξανά και ξανά αυτό που δεν ήξερα ακόμα ότι ήμουν, αυτό που μπορεί ακόμα να μην ήμουν, που, Θέ' μου, χρειάστηκαν σχεδόν είκοσι χρόνια άγχους και αυτοκαταστροφής για ν' αρχίσω να καταλαβαίνω πως δεν είμαι (TACHTSIS: 2016, 100-101).

La parola del padre, ovvero gli insulti omofobici pronunciati nel picchiare il figlio e la loro capacità di definirne l'identità («Diceva ancora e ancora ciò che non sapevo allora di essere, ciò che forse non ero ancora, ciò che, mio Dio, sono serviti vent'anni di angoscia e autodistruzione perché cominciassi a capire che non sono») costituisce il punto di riferimento rispetto al quale il protagonista può valutare il proprio successivo percorso di maturazione. Il primo passo è costituito dalla realizzazione della condizione di alterità in cui la società lo relega a causa della sua mancata aderenza a quella che è considerata essere la norma sessuale (ciò che non sapevo ancora di essere); il secondo, dalla presa di coscienza del potere della parola di definire il soggetto, ovvero della capacità dell'insulto omofobico di creare un'identità nel momento in

cui viene pronunciato (ciò che forse non ero ancora); e il terzo, infine, è la sofferta conquista della coscienza di sé e il conseguente ripudio degli epiteti paterni (ciò che, mio Dio, sono serviti vent'anni di angoscia e autodistruzione perché cominciassi a capire che non sono). Il cerchio dell'ingerenza esterna sulla determinazione dell'identità per tramite del corpo si chiude così, con il definitivo fallimento dell'ultimo tentativo correttivo del padre, e apre nell'opera una nuova stagione di esperienze corporee (e non solo) del protagonista, ormai adulto.

In conclusione, nella raccolta di racconti *Il resto*, la costruzione dell'identità sessuale, testuale, e di genere che Tachtsis sviluppa piegando i limiti tra finzione e documento ha come punto di riferimento costante il corpo. Nella prima parte dell'opera, esso assume il ruolo di fondamento sul quale viene costruita l'identità attraverso un'operazione di 'biopolitica familiare'; è l'oggetto attorno al quale la famiglia e la società concentrano le proprie attenzioni con lo scopo di dare forma all'identità del protagonista (*Il resto, Un prodotto moderno*). Egli è ancora troppo giovane per riuscire ad assumere la gestione del proprio corpo, ma il graduale sviluppo fisico e sessuale lo porterà sempre più vicino a questo obiettivo. Le manifestazioni fisiche della crescita inaspriscono le lotte tra ambiente circostante e protagonista per il controllo sul corpo infantile (*Un prodotto moderno, La chiazza*), e i primi segni di erotismo sono inquadrati, nella narrazione, all'interno del discorso sociale che collega la sessualità sfrenata, fuori controllo, alla corruzione fisica e morale (*Una visita, Una nave sulla terraferma, La chiazza*). E tuttavia è proprio la sessualità lo strumento che consentirà al protagonista 'molteplice' di riappropriarsi del proprio fisico e di sé (*L'alibi*). Nel gioco di sovrapposizioni tra sessualità e letteratura in cui Tachtsis coinvolge il lettore, il corpo è la pagina su cui sono scritte, cancellate e riscritte le identità di genere.

Riferimenti bibliografici

- BOURDIEU PIERRE (2014), *Il dominio maschile*, trad. it. A. Serra, Milano, Feltrinelli.
- CICELLIS KAY [Καίη Τσιτσέλη] (1974), *Η καρδιά του κρεμμυδιού* [Il cuore della cipolla], "To Vima", 26 novembre 1974.
- CONNELL R.W. (2005), *Masculinities. Second Edition*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- DOUGLAS MARY (2013²), *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti contaminazione e tabù*, trad. it. A. Vatta, Bologna, il Mulino.

- HOOKS BELL (2003), *The Will to Change. Men, Masculinity and Love*, New York-London-Toronto-Sidney, Atria.
- ΜΙΤΡΟΠΟΥΛΟΣ DIMITRIS [Μητρόπουλος Δημήτρης] (1993), “Ένα παιχνίδι με μάσκες”: Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και αδιέξοδα στο έργο του Κώστα Ταχτσή [“Un gioco di maschere”: Modernismo, postmoderno e vicoli ciechi nell’opera di Kostas Tachtsis], in Kostas Tachtsis, *Συγγνώμη εσείς δεν είσθε ο κύριος Ταχτσής;* [Scusi, lei non è il signor Tachtsis?], Athina, Patakis, pp 11-24.
- ΠΑΡΑΝΙΚΟΛΑΟΥ DIMITRIS (2020), *Dieci anni in pezzi: Il resto, Tachtsis e la loro epoca*, trad. it. F. Zaccone, in TACHTSIS: 2020, pp. 145-158.
- ΠΑΡΑΡΟΥΣΙ ΜΑΡΙΤΑ [Παπαρούση Μαρίτα] (2012), *Το σώμα και η διαπραγμάτευση της διαφοράς στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία* [Il corpo e la contrattazione della differenza nella letteratura greca contemporanea], Thessaloniki, Epikendro.
- ROBINSON CHRISTOPHER (1997), *Gender, Sexuality and narration in Kostas Tachtsis: a reading of Τα ρέστα*, “Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek”, 5, 1997, pp. 63-80.
- ROSALDO MICHELLE ZIMBALIST (1974), *Women, Culture and Society: a Theoretical Overview*, in Michelle Zibalist Rosaldo e Louis Lamphere (edited by), *Women, Culture and Society*, Stanford CA, Stanford University Press, pp. 17-42.
- SONTAG SUSAN (1978), *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- TACHTSIS KOSTAS [Ταχτσής Κώστας] (2016³), *Τα ρέστα* [Il resto], Athina, Ekdo-seis Gavriilidis.
- TACHTSIS KOSTAS (2020), *Il resto*, a cura di F. Zaccone, Nardò, Besa Muci.

Il corpo di chi? Il corpo in alcune poesie del Cinquecento italiano

Maria Serena Sapegno

Tra la fine del Medioevo e la prima età moderna ha inizio in Europa un capitale processo di trasformazione della cultura occidentale che porta alla nascita di quella che Norbert Elias ha definito la civiltà delle buone maniere (ELIAS: 1982). Si tratta di uno sviluppo molto complesso che vede da un lato nella sfera del sociale l'organizzazione, a beneficio della classe dirigente, di percorsi educativi tesi al disciplinamento del corpo e alla crescente espulsione dallo spazio pubblico di tutte le manifestazioni corporee e dei bisogni elementari; dall'altro nella sfera politica della Corte la riorganizzazione del potere, con la civilizzazione dei guerrieri o cavalieri e l'inizio di quel processo di avocazione della violenza dai singoli alle istituzioni che caratterizza la nascita dello stato moderno.

Si tratta di una trasformazione di lungo periodo che vede l'intrecciarsi della cosiddetta civiltà cortese e della cultura monastica e in genere cristiana.

Il fuoco teorico del processo è nella presa di distanza dalla parte animale dell'esistenza umana, una crescente distinzione tra 'natura' e 'cultura', la separazione tra la maggioranza della popolazione europea che vive ancora nella soggezione alla natura e 'fuori dalla storia' e una élite ricca e sempre più sofisticata che fonda la propria superiorità anche sul controllo del corpo e delle emozioni.

La figura più rappresentativa di questo percorso è il nuovo intellettuale laico, in Italia il poeta che attraverso la lirica rappresenta il nuovo soggetto, dotato di una forte capacità di autoriflessione e di autorappresentazione, un individuo che della disciplina del corpo, dello studio e della scrittura fa pratica di vita. Attraverso lo studio attento delle proprie emozioni e la riflessione sulla natura dell'amore, il nuovo

poeta si va emancipando dalla dinamica dell'amore cortese e dalla sua dipendenza dalla risposta dell'amata e fonda per il proprio canto un nuovo spazio autonomo proprio a partire dal raggiunto controllo del corpo. Così attraverso la morte della donna amata, prima in Dante e poi in Petrarca (ANTONELLI: 1994), si arriva alla scoperta di una poesia che non punta più alla conquista dell'oggetto d'amore, non cerca più la ricompensa corporea, il coronamento della speranza, ma si concentra sul canto in sé in cui si sublima il desiderio, nuova dimensione di una interiorità forte, di un soggetto che trova nella disamina attenta dei moti dell'animo il più perfetto disciplinamento del corpo. Il *Canzoniere* petrarchesco fonda così un nuovo soggetto che proprio del trionfo sul corpo, della sapienza nell'elaborazione della mancanza, fa la sua forza principale. Se è ormai possibile rappresentare il desiderio e contenerne la potenza distillandola in una poesia in cui lessico, ritmo e intonazione concorrono a un ideale equilibrio etico ed emotivo, la scomparsa del corpo amato consente poi un canto più libero dalle vulnerabilità del corpo e non costringe più alla *deprecatio amoris* e all'ascesi purificatrice come accadeva in precedenza.

La straordinaria fortuna italiana ed europea di Petrarca e in particolare, con il petrarchismo, l'assunzione del *Canzoniere* a modello poetico, simbolico e culturale, si colloca proprio in quel passaggio storico del primo Cinquecento, nel quale il nuovo impeto assumeva la spinta all'educazione del comportamento, anche attraverso trattati specifici (si pensi a Castiglione ma anche ad Erasmo e poi a Della Casa) e in generale sotto lo stimolo della riflessione umanistica che al corpo umano dedica una rinnovata attenzione.

Nello stesso periodo di grande vivacità culturale si presentano per la prima volta le condizioni per un accesso alla scrittura poetica da parte di un notevole numero di donne (Cox: 2008) che devono misurarsi con dati di partenza ineliminabili: da un lato il codice condiviso della poesia lirica fondato sulla orgogliosa rarefazione del corpo del soggetto, e dall'altro, nonostante le nuove prospettive dovute all'educazione umanistica, quella crescente divaricazione tra natura e cultura che tende a far coincidere il primo termine dell'opposizione con le donne, incatenate comunque alla funzione riproduttiva della specie, e quindi al corpo, che non ha perso nulla della sua vischiosa pericolosità.

A partire dalla prima e più famosa delle poetesse del tempo, Vittoria Colonna (Marino 1490 - Roma 1547), l'io lirico al femminile deve cercare la sua voce navigando tra Scilla e Cariddi, tra il bisogno

legittimo di fondare la propria altissima vocazione poetica e la necessità di fare i conti con un corpo scomodo e pericoloso. Si tratta di una problematica complessa che costituisce un sottotesto tra i più interessanti nella difficile e sofisticata poesia di Colonna, che solo raramente emerge in modo esplicito a segnalare perentoriamente una riflessione di grande spessore. La condizione vedovile che è la base e il punto di partenza di tutta la prima parte della ricca produzione poetica, sembra collocare definitivamente l'esperienza corporea nella dimensione del passato e della perdita e definisce un presente del corpo, petrarchesca-mente, come 'mortal velo'. O ancora di più come 'carcere' in quanto esso impedisce il ricongiungimento con la 'vera vita', quella accanto all'amato, senza corpo.

A1 n. 29¹

Cara union, con che mirabil modo
per nostra pace t'ha ordinata il Cielo,
che lo spirito divino e '*l mortal velo*
legghi un soave ed *amoroso nodo!*
Io la bell'opra e 'l grande auttur ne lodo,
ma, d'altra speme mossa e d'altro zelo,
separarla vorrei prima che il pelo
cangiassi, poichè d'essa io qui non godò.
L'alma richiusa in questo *carcer rio*
come nimico l'odia, onde smarrita
né vive qua né vola ov'io desio.
Vera gloria saria vedermi unita
col lume che die' luce al corso mio,
poi sol *nel viver suo conobbi vita.*

Un carcere che, ben oltre le misurate intonazioni petrarchesche, arriva addirittura ad essere vissuto come un vero e proprio nemico, come tale oggetto di odio, rivelando un di più di rifiuto del corpo che segnala di per sé un tema, e un problema, che ritorna più volte. Come nel sonetto 10 in cui, nel ribadire la forza di un legame indifferente alla morte, la poetessa sottolinea allo stesso tempo lo «spreggiar questa mortal caduca spoglia»: la negazione e addirittura il disprezzo del proprio corpo. E del resto tutta la sua poesia celebra la vittoria della ragione sui sensi, la forza indissolubile dell'amore come nodo tra le due anime che lungi

¹ Tutti i testi di Colonna citati fanno riferimento all'edizione critica a cura di BULLOCK: 1982.

dall'allentarsi si è piuttosto rafforzato con il venir meno del corpo amato. In questo senso è davvero esemplare il sonetto 30 (*Sterili i corpi fur*) nel quale emerge con grande forza la drammaticità del contrasto tra lo spirito e il corpo, tanto più accentuato dal momento che il corpo si rivela essere un corpo di donna su cui si infrange l'impatto simbolico della metafora generativa, mentre il legame all'oggetto amato si colora di sfumature inedite nella tradizione che ne chiariscono il peculiare rapporto natura/cultura. Ma vediamo il testo.

A1 n.30

Quando Morte fra noi disciolse il nodo
 Che primo avinse il Ciel, Natura e Amore,
 tolse agli occhi l'obietto e 'l cibo al core;
 l'alme ristinse in più congiunto modo
 Quest'è il legame bel ch'io prezzo e lodo,
 dal qual sol nasce eterna gloria e onore;
 non può il frutto marcir, né langue il fiore
 del bel giardin ov'io piangendo godo.
Sterili i corpi fur, l'alme feconde;
 il suo valor qui col mio nome unito
 mi fan pur *madre di sua chiara prole,*
 la qual vive immortal, ed io ne l'onde
 del pianto son, perch'ei nel Ciel salito,
 vinse il duol la vittoria ed egli il sole.²

Se il venir meno del legame corporeo produce una ulteriore esaltazione di quello tra le anime, il corpo femminile sterile rivendica una sua maternità spirituale nella creatività poetica, prole immortale dovuta all'incontro fecondo con il valore di lui: un *topos* della tradizione poetica maschile in cortocircuito con un corpo di donna.

In altri testi, come il sonetto 31 e il 38 si va chiarendo meglio l'opposizione spirito/corpo nei termini di un'opposizione sul piano etico (vero/falso bene/male) ma anche su un piano esistenziale che oppone al grave tormento del desiderio, del timore e della speranza, la stabilità fissa e la leggerezza immobile del pensiero, inteso come contemplazione della verità, ma più profondamente come liberazione dal corpo, dall'impaccio costitutivo dell'essere corpo.

² Mi permetto di far riferimento ad una mia analisi più approfondita del sonetto: SAPEGNO: 2005.

A1 n.31

Questo nodo gentil che l'alma stringe,
 poi che l'alta cagion fatt'è immortale,
 discaccia dal mio cor tutto quel *male*
 che gli amanti a furor spesso constringe.
 Tante immagini *false* or non dipinge
 Amor ne la mia mente, né m'assale
Timor, né l'aureo o l'impionbato strale
 Tra *freno e sproni* or mi ritiene, or spinge.
 Con salda fede in quell'*immobil* stato
 me l'appresenta un *fiso* e bel pensiero
 sovra le stelle, la fortuna e 'l fato.
 Né men sdegnoso un giorno o più altero
 l'altro, ma sempre *stabile* e beato,
 quest'amor d'ora è il *fermo*, il buono, il vero.

Se nel sonetto 31 è stata dunque proprio la morte dell'amato (alta cagione dell'amore) a trasformare il legame amoroso in 'nodo gentile' e a permettere perciò la liberazione dalle ansie dell'amore terreno, trasformandolo in un sentimento di natura completamente diversa e superiore da ogni punto di vista, proprio in quanto indifferente alle passioni del corpo, nel sonetto 38 pur all'interno delle stesse figure oppositive si descrive piuttosto un conflitto ancora in corso anche se l'esito appare certo.

A1 n. 38

Quanto *toglie un desir rende un pensiero*
 di dolce frutto a l'alta mia fatica;
 l'un mi consuma il cor, l'altro il nudrica;
 questo fa il viver grave e quel leggiero.
 Scorge *falso* il pensier quanto per *vero*
 dimostra il mondo, onde la pena antica
 con novo freno allevia, e mi fa amica
 del ben ch'ei gode: io pe' suoi prieghi il spero.
 L'altro coi sproni ardenti s'appresenta,
 vago dell'alme luci e del gioire
 che nutrian l'alma mentr'ei visse in terra.
 Quel fa la gloria viva e questo spenta:
 l'un guarda a la cagion, l'altro al martire;
 ma alfin l'alto pensier vince la guerra.

Qui il desiderio appare ancora presente, come una forza su cui esercitare controllo attraverso quella dimensione del 'pensiero', appunto quella contemplazione del vero che 'nutre' e dà forza e speranza, un cibo dell'anima che si contrappone a un ben diverso nutrimento, legato direttamente al desiderio, perfino al piacere (gioire) che non è ormai che 'martire' e va pertanto vinto.

È invece attraverso il progressivo aprirsi della poesia di Colonna verso la meditazione religiosa e spirituale che assistiamo ad un recupero della dimensione corporea: la poesia spirituale, anzi, sembra differenziarsi dall'altra proprio per questa scelta programmatica di mettere al centro un corpo, questa volta quello di Cristo.

Così dichiara esplicitamente il testo di apertura alla raccolta di sonetti che Colonna fa confezionare per darla in dono a Michelangelo: è grazie a quella disciplina del corpo e delle sue emozioni che la sua poesia ha potuto rappresentare come 'casto' sia l'amore per il marito che la lunga elaborazione della sua perdita, ed ora al desiderio petrarchesco di fama contrappone invece un nuovo discorso, tutto informato dallo spostamento simbolico che fa del sangue e del corpo di Cristo i propri strumenti di scrittura poetica³.

S1 n. 1

Poi che 'l mio *casto amor* gran tempo tenne
 L'alma di fama accesa, ed ella un angue
 In sen nudrio per cui dolente or langue
 Volta al Signor, onde il rimedio venne,
 i santi chiodi omai sieno mie penne,
 e puro inchiostro il prezioso *sangue*,
 vergata carta il *sacro corpo exangue*,
 sì ch'io scriva per me quel ch' Ei sostenne.

Il corpo del Cristo crocifisso diviene quindi il principale oggetto di poesia e di meditazione e la corporeità umana stessa, rivalutata dal sacrificio divino, assume la centralità del mistero, su cui torna la poesia di Colonna ripetutamente, sottolineando il paradosso di quella nudità

³ Nell'interessante analisi del sonetto fornita da G. Bardazzi si rintracciano 'autorizzazioni' neo-testamentarie, petrarchesche e paoline per le metafore scrittorie e si attribuisce alle suggestioni ochiniane lo stimolo più vicino. «Non si tratta di "fonti" in senso tradizionale, ma spesso non si tratta neanche di coincidenze poligenetiche imputabili alle comuni matrici scritturali o ad una comune spiritualità valdesiana. L'ipotesi più probabile mi pare quella di un lento assorbimento, da parte della Colonna, di moduli espressivi, tematico-lessicali, ochiniani» (BARDAZZI: 2001).

inerme, umile e grandiosa ad un tempo. Attraverso il corpo di Cristo, quello che era stato soltanto un 'mortal velo', un'illusione e insieme un impedimento, viene riscoperto nella sua grandezza, umana prima ancora che divina.

S1 n. 101 (9-11)

Veggio il figliuol di Dio nudrirsi al seno
D'una vergine e madre, ed ora insieme
Risplender con la veste umana in cielo

Infatti non v'è dubbio che, proprio per la volontà di approfondire il mistero della doppia natura di Cristo, la sensibilità di Vittoria Colonna sia particolarmente stimolata dalla figura della Madre Vergine, certo figura principale di mediazione e di pietà verso gli esseri umani tutti, ma prima di tutto tragicamente, e corporalmente, donna e madre (BRUNDIN: 2001).

S1 n. 103

Donna, dal ciel gradita a tanto onore,
che *il tuo latte il figliuol di Dio nutriva,*
or com'ei non t'ardeva e non t'apriva
con la *divina bocca il petto e 'l core?*
Or non si sciolse l'alma? e dentro e fore
la virtù, i sensi ed ogni parte viva
Col latte insieme a un punto non s'univa
Per gir tosto a nudrir l'alto Signore?
Ma non conviene con gli imperfetti umani
termini misurar gli ordini vostri,
troppo al nostro veder erti e lontani;
Dio morì in terra; or nei superni chiostri
L'uom mortal vive, ma debili e vani
Sono a saperne il modo i pensier nostri.

Apostrofata in quanto donna, la madonna è rappresentata spesso nell'atto di allattare al seno il figlio di Dio, mettendo a fuoco il paradosso e il mistero di quel contatto tra la divinità e il corpo della donna, contatto che non può essere ricondotto ad una comune umanità e che pure da quella non è fuoriuscito come si sarebbe potuto temere, né la donna stessa ha voluto o dovuto negare la propria persona per annullarsi in quel mistero. Il testo rappresenta con straordinaria forza espressiva, impegnando tutte e due le quartine, un'interrogazione con-

centrata sull'atto del poppare dell'infante divino sottolineando, prima con l'accostamento tra *il tuo latte e il figliuol di Dio* e poi ancora con il latte come distillato dell'umanità tutta della madre, il legame speciale e naturale a un tempo che non può che sfidare e vincere la ragione umana. Il sonetto chiude con la ripresa del mistero della doppia natura di Cristo che rovescia ad un tempo due impossibilità: la morte di Dio e la resurrezione dell'umano.

La riflessione di Vittoria sul valore simbolico della figura di Maria è profondamente segnata dalla attenzione alla maternità come esperienza propriamente corporea ed umana, la cui semplice e straordinaria verità è, anche nel caso unico della madonna, la vera radice del mistero. Lo testimonia l'insistenza sull'immagine del parto anche, e soprattutto, nei sonetti nei quali si rappresenta invece la pietà, figura della madre che sostiene il corpo del Figlio morto.

S1 n.108

*Mentre la madre il suo Figlio diletto
morto abbracciava nel fido pensiero
scorgea la gloria del trionfo altero
ch'ei riportava d'ogni spirto eletto.
L'aspre Sue piaghe e 'l variato aspetto
l'accresceva il tormento acerbo e fero,
ma la vittoria de l'eterno impero
portava a l'alma novo alto diletto,
e 'l sommo Padre il secreto le aprio
di non lasciar il Figlio, anzi aver cura
di ritornarLo glorioso e vivo;
ma, perché vera madre Il partorio,
certo è che infino a la Sua sepoltura
sempre ebbe il cor d'ogni conforto privo.*

La madonna dunque viene mostrata nell'apertura del testo come madre sofferente ma consapevole della resurrezione che le è stata rivelata, e comunque presa dal dolore davanti al corpo martoriato nonostante la certezza che pure le offre contraddittoriamente un piacere misterioso (*novo alto*). Il testo si chiude con movimento circolare sul vero centro del testo: la poetessa esprime la certezza che l'identità materna di Maria, il legame corporeo ed emotivo che rinvia ineludibilmente al parto (*vera madre*), la domina interamente.

Abbiamo visto come la tematica del materno sia un tracciato importante nella riflessione poetica e spirituale di Vittoria Colonna e ciò

appare confermato anche dai numerosi loci nei quali si fa ricorso alle metafore del cibo e del nutrimento, del corpo e dello spirito. Inoltre se nelle rime vedovili abbiamo incontrato la rivendicazione della straordinaria immagine della maternità poetica, anche in quelle spirituali torna la declinazione di una propria posizione materna. Il destinatario della singolare affermazione è Reginald Pole, (la cui aristocratica madre era in prigione nella Torre di Londra con l'accusa di tradimento) cardinale inglese in esilio in Italia e tra i capofila del movimento degli Spirituali di cui Vittoria Colonna era parte attiva.

S1 n.141

*Figlio e signor, se la tua prima e vera
madre vive prigion non l'è già tolto
l'anima saggia o 'l chiaro spirto sciolto,
né di tante virtù l'invitta schiera.
A me, che sembro andar scarca e leggiera,
e 'n poca terra ho il cor chiuso e sepolto,
convien ch'abbi talor l'occhio rivolto
che la novella tua madre non pera.
Tu per gli aperti spaciosi campi
del Ciel camini, e non più nebbia o pietra
ritarda o ingombra il tuo spedito corso;
io, grave d'anni, aghiaccio; or tu, ch'avampi
d'alta fiamma celeste, umil m'impetra
dal commun Padre eterno omai soccorso.*

Questa volta l'accento non è sulla potenza creatrice, si tratta piuttosto di una madre anziana che chiede aiuto alla gioventù del figlio, ma comunque di un Io che si definisce come madre. Qui importa soprattutto sottolineare come sia costante e significativa nell'immaginario di Vittoria Colonna la cifra simbolica del materno e costituisca quindi, al di là della effettiva mancata esperienza nella vita dell'autrice, la chiave privilegiata attraverso la quale si manifesta nel testo poetico la traccia del corpo di chi scrive, un corpo sessuato al femminile e quindi di problematica collocazione nel codice poetico dominante.

Nel caso di Vittoria Colonna dunque il corpo di chi scrive è sottoposto, in ragione del codice poetico petrarchesco ma anche dei costumi del tempo, ad una severissima disciplina, e tuttavia si rivela soprattutto, seppur in modo indiretto, proprio nello sguardo che l'Io lirico rivolge alla corporeità.

Per coprire rapidamente l'arco delle possibili declinazioni della presenza del corpo nella poesia di donna del Cinquecento, mi sposterò ora all'estremo opposto di tale arco teorico per dar conto brevemente di una figura particolare come quella di Veronica Franco (Venezia 1546-Venezia 1591), nata quando Vittoria Colonna si spegneva e attiva a Venezia negli anni 70 del secolo (ROSENTHAL: 1992). Veronica Franco si definiva una "cortigiana onesta" e frequentava il circolo poetico dei Venier che costituivano un fronte interno critico del petrarchismo. La sua produzione poetica più significativa ed originale si allontana dal genere lirico più diffuso al momento ed è costituita da capitoli in terza rima (FRANCO: 1995) che hanno talora ma non sempre un carattere epistolare (in coppia con le responsive di altri) e sono stati pubblicati da lei stessa (*Terze rime*, Venezia 1575).

La poesia di Veronica Franco critica con leggerezza ed ironia tutti i luoghi comuni della lirica petrarchista e in particolare indugia su un realismo erotico che non cade mai nell'oscenità dichiarata di tanto anti-petrarchismo, ma conserva invece una sua linearità narrativa nella quale la rappresentazione di sé come cortigiana e la celebrazione delle proprie qualità amatorie non è mai disgiunta dalla rivendicazione delle proprie capacità letterarie e dalla esplicita richiesta di corrispondenti precise doti intellettuali e poetiche nel proprio interlocutore.

Il corpo di cui si parla e scrive è perciò un corpo del tutto culturalizzato, frutto anch'esso della disciplina e dell'educazione e molto lontano dalla 'natura'. Un corpo di donna che è stato rappresentato dal petrarchismo, che infatti torna nel lessico, ma che riprende consapevolmente la poesia precedente, pur trovando per la prima volta nella voce di una donna le parole dell'eros:

Cap. III (52-73)

Oh quanto maledico la partita
 ch'io feci, oimé, da voi, anima mia,
 bench'a la mente ognor mi sète unita,
 ma poi congiunta con la gelosia,
 che, da voi lontan, m'arde a poco a poco
 con la gelida sua fiamma atra e ria!
 Le lagrime, ch'io verso, in parte il foco
 spengono; e vivo sol de la speranza
 di tosto rivedervi al dolce loco.
 Subito giunta a la bramata stanza,
 m'inchinerò con le ginocchia in terra

al mio Apollo in scienza ed in sembianza;
 e da lui vinta in amorosa guerra,
 seguirò di timor con alma cassa
 per la via del valor ond'ei non erra.
 Questo è l'amante mio, ch'ogni altro passa
 in sopportar gli affanni, e in fedeltate
 ogni altro più fedel dietro si lassa.
 Ben vi ristorerò delle passate
 noie, signor, per quanto è 'l poter mio,
 giungendo a voi piacer, a me bontate,
 troncando a me 'l martir, a voi 'l desio.

Un'audacia notevole nella rappresentazione di un soggetto erotico al femminile che non si nasconde, ma anzi rivendica il proprio desiderio e la propria abilità, pur utilizzando il linguaggio amoroso dominante e le sue figure. Ma Veronica Franco non esita a rompere con il codice petrarchesco nella descrizione di un vero corpo a corpo, una lotta a metà tra il duello cortigiano e quello erotico, che riporta al centro della relazione il corpo in tutte le sue declinazioni:

Cap. XIII

Non più parole: ai fatti, in campo, a l'armi,
 ch'io voglio, risoluta di morire,
 da sì grave molestia liberarmi.
 (...)
 E se non cede l'ira al troppo amore,
 con queste proprie mani, arditamente
 ti trarrò fuor dal petto il vivo core.
 La falsa lingua, ch'in mio danno mente,
 sterperò da radice, pria ben morsa
 dentro 'l palato dal suo proprio dente;
 e se mia vita in ciò non fia soccorsa,
 pur disperata prenderò in diletto
 d'essere al sangue in vendetta ricorsa,
 poi col coltel medesimo il proprio petto,
 de la tua occision sazia e contenta,
 forse aprirò, pentita dell'effetto.
 Or, mentre sono al vendicarmi intenta,
 entra in steccato, amante empio e rubello,
 e qualunque armi vuoi tosto appresenta.
 Vuoi per campo il segreto albergo, quello

che de l'amare mie dolcezze tante
 mi fu ministro insidioso e fello?
 Or mi si para il mio letto davante,
 ove in grembo t'accolsi, e ch'ancor l'orme
 serba dei corpi in sen l'un l'altro stante.

Per prendere le distanze dal petrarchismo ormai trionfante Veronica Franco deve fare ricorso da un lato alla tradizione della poesia cortigiana e dall'altro alla poesia cavalleresca, al giovane Ariosto così come ai volgarizzamenti dei poeti elegiaci (PHILLIPPY: 1992; BIANCHI: 1995): si tratta di una sfida che le consente una pur relativa originalità e peraltro non ambisce a superare i propri evidenti limiti (CRIVELLI: 2005b, 95-8).

In particolare, in una disamina più generale della presenza del corpo nella poesia rinascimentale, non si può sottovalutare appunto la presenza significativa dei capitoli ariosteschi laddove, con esplicito rinvio intertestuale all'elegia latina di Catullo e Propertio, si apre accanto alla via più pedissequamente petrarchista, quella parallela percorsa del resto anche da uno dei più grandi petrarchisti, Giovanni della Casa.

Così nella stessa forma dell'epistola elegiaca, per scusarsi della propria assenza con il suo patron Domenico Venier, la poetessa racconta di un corpo spossato dalla lontananza dell'amato, impossibilitato a scuotersi anche solo per scrivere o per visitare l'amico:

cap. XV (46-57)
 Corpo dal pianto e dal dolor distrutto,
 ne l'allegrezza senza sentimento,
 rimasta son del languir preda in tutto:
 quinci il passo impedito e non pur lento,
 ebbi a venire in quella vostra stanza,
 secondo 'l mio dovere e 'l mio talento,
 peroché i membri avea senza possanza,
 priva d'alma; e se in me di lei punto era,
 dietro 'l mio ben n'andava per usanza.
 Così passava il dì fino a la sera,
 e le notti più lunghe eran di quelle
 ch'ad Alcmena Giunone fêr provar fiera.

Ma ciò che distingue in modo davvero originale la poesia di Veronica Franco è la esplicita consapevolezza della specificità della posizione femminile, analizzata a cominciare dalla dimensione corporea e di con-

seguenza sociale. Proprio la mancanza di idealizzazione e l'assunzione piena del corpo femminile portano con sé dei lampi di lucidità che le hanno meritato dei momenti di notorietà e a tutt'oggi non possono lasciare indifferenti, come quando nel capitolo XVI Veronica risponde ad una vera e propria aggressione verbale, violenta e volgare, che le è stata rivolta dal poeta conterraneo Maffio Venier:

Cap. XVI (58-75)

Non so se voi stimiate lieve risco
 Entrar con una donna in campo armato;
 ma io, benché ingannata, v'avvertisco
 che 'l mettersi con donne è da l'un lato
 biasmo ad uom forte, ma da l'altro è poi
 caso d'alta importanza riputato.
 Quando armate ed esperte ancor siam noi,
 render buon conto a ciascun uomo potemo,
 ché mani e piedi e core avem qual voi;
 e se ben molli e delicate semo,
 ancor tal uom, ch'è delicato, è forte;
 e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir scemo.
 Di ciò non se ne son le donne accorte;
 che se si risolvessero di farlo,
 con voi pugnar porian fino alla morte.
 E per farvi veder che 'l vero parlo,
 tra tante donne incominciar voglio io,
 porgendo essemplio a lor di seguitarlo.

La sequenza appare molto interessante ed originale innanzitutto per il passaggio dal soggetto individuale ad un 'noi' plurale che identifica le donne come soggetto collettivo. Il corpo femminile viene dapprima identificato come uguale a quello maschile, nella sua appartenenza alla specie umana. Poi si opera una distinzione tra la forza fisica, maggiore negli uomini, e quella spirituale, indipendente dalla prima, insieme al coraggio, in uomini e donne. E infine se ne conclude che è proprio quel coraggio che la poetessa eserciterà nel suo scontro (metaforico) con gli uomini, precisamente allo scopo di dimostrare la verità dell'assunto e per offrire un esemplio da imitare alle donne che non ne fossero ancora consapevoli.

Non è certo difficile comprendere come questa ironica e baldanzosa rappresentazione della 'guerra tra i sessi', in linea con quel rinnovarsi

della *querelle des femmes*⁴ che annovera tra le sue autrici contemporanee più significative le veneziane Moderata Fonte (1555-1592) e Lucrezia Marinelli (1571-1653), abbia guadagnato nel tempo consenso e deprecazione alla poetessa veneziana.

Non c'è ulteriore necessità di dimostrare come proprio la trattazione delle tematiche del corpo sia sempre una spia particolarmente significativa della 'temperatura' di un determinato momento culturale.

Riferimenti bibliografici

- ANTONELLI ROBERTO (1994), *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in Maria Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea (1290-1990)*, Atti del Convegno internazionale (Napoli 10-14 dicembre 1990), pp. 34-56.
- BARDAZZI GIOVANNI (2001), *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, "Italiq", IV, URL: <http://italique.revues.org/178>; DOI: 10.4000/italique.178.
- BIANCHI STEFANO (1995), *Introduzione*, in FRANCO VERONICA (1995), pp. 5-31.
- BRUNDIN ABIGAIL (2001), *Vittoria Colonna and the Virgin Mary*, "The Modern Language Review", 96/1, pp. 61-81.
- BULLOCK ALAN, a cura di (1982), *Vittoria Colonna, Rime*, Laterza, Bari.
- CONTI ODORISIO GINEVRA (1978), *Matriarcato e Patriarcato nel pensiero politico di Hobbes e Locke*, in MAGLI IDA (1978), pp. 37-56.
- CONTI ODORISIO GINEVRA (1979), *Donna e società nel 600*, Roma, Bulzoni.
- COX VIRGINIA (2008), *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- CRIVELLI TATIANA, a cura di (2005a), «L'una e l'altra chiave», *il petrarchismo femminile in Europa*, Atti del Convegno di Zurigo, 4-5 giugno 2004.
- CRIVELLI TATIANA (2005b), «A un luogo stesso per molte vie vassi»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in CRIVELLI TATIANA (2005a), pp. 79-102.
- ELIAS NORBERT (1969), *Über den Prozess der Zivilisation. I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. it. Giuseppina Panzieri (1982) *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Bologna, il Mulino.
- FRANCO VERONICA (1995), *Rime*, a cura di S. Bianchi, Milano, Mursia.
- KELLY JOAN (1982), *Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes 1400-1789*, "Signs", 8, 1, pp. 4-28.
- KING MARGARET, a cura di (1991), *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.
- MAGLI IDA, a cura di (1978), *Matriarcato e potere delle donne*, Milano, Feltrinelli.

⁴ La bibliografia sul tema è vastissima. Cfr. CONTI ODORISIO: 1978; CONTI ODORISIO: 1979; KELLY: 1982; KING: 1991. E gli ormai numerosi studi specifici.

- PHILLIPPY PATRICIA (1992), «*Altera Dido*»: *The model of Ovidio's «Heroides» in the poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, in "Italice", LXIX, pp. 1-18.
- ROSENTHAL MARGARET F. (1992), *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, University of Chicago Press.
- SAPEGNO MARIA SERENA (2005), "*Sterili i corpi fur, l'alme feconde*" (Vittoria Colonna, Rime, 30) in CRIVELLI TATIANA (2005a), pp. 31-44.

Guardando due corpi in una gabbia: L'altro politico culturale di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña

Carla Subrizi

Two Undiscovered Amerindians Visit the West è una performance di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña del 1992: prima rappresentata a Madrid, poi a Londra, quindi in Australia e negli Stati Uniti, ha costituito, in un arco temporale di pochi anni, un punto di partenza per una riflessione intrecciata tra corpo e sue rappresentazioni, altro culturale e storia in un'epoca caratterizzata da nuove riflessioni sull'interculturalità. A Madrid, nella Columbus Plaza, la performance coincise con la celebrazione dei cinquecento anni della scoperta dell'America; a Londra, a Covent Garden, la coincidenza tra la performance e la scelta del luogo, risiedeva nel fatto che proprio a Covent Garden erano state esposte persone di colore tra il XVII e il XX secolo.

Nella performance l'artista e Guillermo Gómez-Peña vissero per tre giorni in una gabbia, della stessa tipologia di quelle presenti negli zoo, vestiti da amerindi, dicendo di provenire da un'isola chiamata Guatinau. Nella gabbia danzavano, cantavano e accettavano di farsi fotografare con una polaroid dal pubblico. Al di fuori della gabbia un uomo svolgeva la funzione di addetto-guardia di zoo ed era preposto, all'interno della performance, al controllo dei due indigeni, come fossero animali. In un testo del 1994, *The Other History of Intercultural Performance*, Coco Fusco parlerà della «performance interculturale», riflettendo proprio su *Two Undiscovered Amerindians Visit*:

La performance in Occidente non ebbe inizio con gli eventi dadaisti. Sin dall'inizio dei movimenti di 'conquista' europei, pratiche esemplari 'aborigene' appartenenti a popolazioni africane, asiatiche, o americane furono portate in Europa per la contemplazione estetica, l'analisi scientifica, l'evasione. [...] La nostra gabbia porta allo scoperto queste contraddizioni (Fusco: 1994, 143-167)

Si vedrà per quali aspetti tale testo è divenuto un punto di riferimento seminale del dibattito internazionale nel vasto campo degli studi interculturali.

Tali riflessioni assumono negli anni novanta un ruolo centrale nel dibattito internazionale, nel contesto degli studi antropologici, sociologici e anche storico-artistici nella prospettiva teorica costruita dagli studi culturali. Alcuni punti di riferimento che per decenni avevano costituito la struttura concettuale fondamentale della storia dell'arte a partire dalla quale i passaggi e le periodizzazioni, la nascita e lo sviluppo di movimenti artistici erano stati posti in successione, secondo un'articolazione che privilegiava l'identificazione di figure o date principali, di artisti pionieri, considerati nel gioco delle influenze tra gli stessi, sono andati in crisi o sono stati rimessi radicalmente in discussione, proprio all'interno di una prospettiva teorica che poneva l'attenzione sui rapporti interculturali tra geografie, razze, generi, metodologie di studio e ricerca, definizione dei canoni culturali e dei punti di riferimento all'interno degli stessi. L'emergenza, al di là della caduta del Muro di Berlino, di un nuovo assetto geografico mondiale, ha portato all'incontro di culture, storie, fatti appartenenti a paesi restati per decenni al di fuori di un sistema artistico, culturale, economico fondato sulla centralità del mondo occidentale. Venire a sapere che esistevano altre storie (o comunque entrare in relazione con altre culture) spesso fondate su diverse articolazioni e che tali storie avevano costruito altri sistemi culturali ha sollecitato anche l'attenzione di artisti che da ogni paese del mondo potevano incontrare l'altro culturale, diverso da sé. Tali relazioni, come mai prima, hanno da una parte incentivato scambi e conoscenze reciproci, dall'altra, hanno permesso di capire che la propria storia, creduta la sola, non era assoluta e che la sua centralità poteva anche essere messa in crisi dinanzi a altri sistemi di pensiero e conoscenza. L'intreccio e la relazione hanno prevalso come possibili figure del dialogo, dell'incontro, dello scambio tra popoli e culture. Tuttavia, era necessario indagare, analizzare, capire cosa secoli di storia e di egemonie economiche e culturali avessero prodotto, quali tipologie di soggettività e di concezione di alterità. Da allora è divenuto fondamentale riconoscere che la storia dell'arte del mondo occidentale non fosse stata l'unica storia dell'arte e che differenti storie e culture fossero entrate o potevano entrare da questo momento in relazione, lasciando emergere i punti di crisi di definizioni o classificazioni assolute. Riconoscere tali aspetti non portava a decostruire o a rinunciare alla storia

dell'arte e agli esiti di ricerche e studi da essa condotti. Era necessario analizzarne i sistemi e le loro premesse, rivolgere una critica alle istituzioni (musei, gallerie, università) che avevano contribuito a sostenere e rafforzare, diffondendone i parametri e le strategie, rapporti economici, forme del successo, linee di sviluppo presentate come assolute.

Ciò avviene in maniera particolare all'inizio degli anni novanta proprio perché questa è l'epoca che introduce, come si è detto, una inedita situazione geopolitica, geografica, socio-culturale, conseguente ai profondi sconvolgimenti politici che si determinano al di là del 1989. Tale data non riconfigura quindi solo la geografia dell'Europa, non soltanto gli equilibri tra Stati Uniti ed ex Unione Sovietica e tra i paesi che erano stati coinvolti negli equilibri rappresentati dai due blocchi contrapposti negli anni della Guerra fredda. Un profondo riassetto delle geografie e della geopolitica globali attraversa il mondo intero, dai nord ai sud a tutti gli orienti del mondo.

È così proprio all'inizio degli anni novanta che le relazioni tra geografie e culture assumono un'attenzione particolare da parte di molti studiosi: Arjun Appadurai, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, Trinh T- Min-ha, Homi K. Bhabha, Sarat Maharaj, Peter Weibel, Griselda Pollock, Rosi Braidotti. Quanto aveva costruito la definizione di un Occidente culturale del mondo è quanto mai al centro del dibattito e delle ricerche. Il ruolo degli Stati Uniti, delle forme di totalitarismo che avevano determinato prima le guerre mondiali del XX secolo, poi la Guerra fredda, poi l'esportazione del conflitto, anche attraverso guerre solo apparentemente minori, nei paesi periferici del mondo, sono temi al centro di studi storici, culturali, interculturali e transnazionali.

Anche Coco Fusco, insieme ad altri artisti della stessa o poco precedente generazione, partecipa dunque attivamente a questo dibattito sia come artista sia come studiosa e docente in università americane. Le sue ricerche hanno notevolmente contribuito alla ricerca sui rapporti interculturali soprattutto a partire dai paesi che più hanno segnato la sua infanzia e adolescenza.

Nasce a New York nel 1960 da madre cubana. La nascita nella città americana fu conseguente alla scelta della madre di trasferirsi da Cuba, in un'epoca di passaggio dalla dittatura di Fulgencio Batista all'ascesa al potere di Fidel Castro nel 1959. L'ambiente familiare in cui vive Coco Fusco è di provenienza caraibica e matriarcale, l'adolescenza è segnata da una parte dalla Guerra del Vietnam e dalla nascita dei movimenti

antimilitaristi in America, dall'altra dall'espandersi dei movimenti pacifisti e femministi.

In queste pagine dunque, oltre ad affrontare la performance di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña del 1992 che permette di elaborare alcune riflessioni specifiche sul rapporto tra corpo, interculturalità e politica, l'obiettivo che ci si prefigge è quello di approfondire il ruolo del corpo nella storia dell'arte della fine del XX secolo nella prospettiva degli studi sulle forme di intersoggettività culturale, sulla costruzione identitaria nell'epoca della globalizzazione, sui rapporti tra sé e alterità nel contesto vivo delle trasformazioni sociali e politiche.

La collaborazione di Coco Fusco con Guillermo Gómez-Peña, artista nato a Città del Messico nel 1955, uno dei più noti esponenti della cultura chicana (messicani cresciuti negli Stati Uniti) il cui lavoro ha attraversato ambiti multidisciplinari differenti, dalla performance artistica, all'attività di scrittore, all'attivismo politico all'attività di educatore, nasce nel 1990 con il progetto *Norte/Sur* una mostra temporanea organizzata per il Mexican Museum di San Francisco, tra il 3 ottobre e il 25 novembre del 1990, curato da Rene Yanez, Guillermo Gómez-Peña e la stessa Coco Fusco. Nella brochure della mostra si leggeva:

Norte/Sur is a collaborative venture involving writers and artist from North American cities undergoing the cultural transformation that we are bringing to your attention: San Diego/Tijuana, New York, Miami, and San Francisco. It is the result of a dialogue between Latino and Anglos from the East and West Coasts.

Le dichiarazioni degli artisti che accompagnano la mostra considerano la definizione di un'America («America is not the United States») che non ha compreso per decenni l'immenso territorio dell'America Latina («Latino-America lives and breathes in the U.S»), parlano di come «ciò che compriamo, mangiamo, guardiamo, leggiamo, paghiamo» stia trasformando il rapporto tra nord e sud in un nuovo terreno interculturale, di come inoltre un nuovo linguaggio sia in atto di formarsi tra la gente che abita tra San Francisco e Tijuana, tra New York e Miami e di come tale processo di interazione sia doloroso e difficile a causa di uno scambio culturale che per secoli ha attraversato le frontiere solo con la violenza, l'intimidazione, la paura (YANEZ: 1991, 355-356).

Quando l'anno successivo i due artisti presentano dunque la performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, l'obiettivo è divenu-

to più radicale e le premesse teoriche più puntualmente considerano il corpo da un punto di vista politico, di genere, razza e soprattutto come costruzione culturale derivata da forme di potere e subordinazione che hanno nel tempo prodotto modi di vedere e concepire l'alterità culturale sempre come altro esotico, distante, in parte connesso con l'idea di primitivismo o di popolazione indigena.

L'idea ebbe un punto di partenza dal racconto di Franz Kafka intitolato *Una relazione per un'Accademia* in cui il relatore non è che una scimmia che lentamente ha acquisito sembianze e modi sufficientemente umani da poter essere tra gli stessi relatori confusa (KAFKA, 1917). La scimmia era stata catturata, rinchiusa in una gabbia e solo in seguito a ciò aveva provato a imparare gesti e linguaggio umani per cercare di ritrovare una, seppur diversa, possibile forma di libertà. Il relatore si presentava come un uomo della Gold Coast (la costa africana dalla quale partivano le navi dei negrieri) vissuto per diversi anni in Germania, messo in mostra come un primate. Il testo di Kafka diventava per Fusco uno tra i molteplici esempi di come l'esposizione di essere umani fosse stata ricorrente sin dal XVI secolo ma in particolare tra il XIX e il XX secolo. All'interno di una prospettiva coloniale e razzista, esporre uomini classificati come indigeni, esseri inferiori e esemplari del nativo, era stata una pratica diffusa, contestualizzata nei rapporti, soprattutto nell'epoca colonialista, tra colonizzatore e colonizzato.

Nella performance i due artisti apparivano dunque al pubblico come animali in gabbia, e simulavano la loro vita quotidiana attraverso la rappresentazione dei loro usi tradizionali come cucire bambole Voodoo, sollevare pesi; oramai in parte 'evoluti', guardavano anche la tv e lavoravano sul computer portatile. Le due guardie di uno zoo, messe a disposizione per interloquire con i 'visitatori', portavano i due individui in bagno al guinzaglio e li nutrivano con panini e frutta. Inoltre vi era una scatola per le donazioni: a seguito di una piccola offerta in denaro, il pubblico avrebbe potuto usufruire dell'ascolto di storie degli indio-americani, raccontate dall'uomo in una lingua senza senso, o delle danze della donna su un sottofondo musicale rap.

Fu fondamentale per questa operazione il contatto diretto e inatteso con il pubblico. Gli artisti avevano deciso infatti di non annunciare l'evento con alcuna pubblicità. Volevano determinare nel pubblico una sorta di sorpresa, senza far sapere che si trattava della performance dei due artisti.

Nel marzo del 1992 ripeterono la performance al Whitney Museum di New York in occasione dell'apertura della Biennale, unico luogo in cui furono effettivamente identificati come artisti. In questa occasione arricchirono la loro performance con un elemento sessuale, offrendo una 'sbirciata' ad un autentico pene guatiano per cinque dollari americani. Inoltre, su un pannello didattico vi era una cronologia con i punti salienti dalla storia delle esibizioni in pubblico di persone non-occidentali, con un' introduzione simulata dell'Enciclopedia Britannica con tanto di finta mappa del Golfo del Messico che mostrava la locazione geografica dell'isola di Guatinau. Sul pannello si leggeva:

AMERINDIANS: 1) A mythical People of the Far East, connected in legendary history with Seneca and Amerigo Vespucci. Although the term Amerindian suggests that they were the original inhabitants of this continent, the oldest authorities (e.g., Christopher Columbus in his diaries, and more recently, Paul Rivette) regarded them as Asian immigrants, not Americans. Other explanations suggested are arborindians, "tree people," and amerindians, "brown people." The most that can be said is that amerindians may be the name of an indigenous American stock that the ancients knew no more about than ourselves.

AMERINDIANS: 2) One of the many English terms for the people of Guatinau. In their language, the Guatinau people's word for themselves signifies "outrageously beautiful" or "fiercely independent." They are a jovial and playful race, with a genuine affection for the debris of Western industrialized popular culture. In former times, however, they committed frequent raids on Spanish ships, disguised as British pirates, whence comes their familiarity with European culture. Contemporary Guatinauis have only recently begun to travel outside their island. The male and female specimens here on display are representatives of the dominant tribe from their island, having descended from the Minto-mani stock. The male weighs seventy-two kilos, measures 1.77 meters, and is approximately thirty-seven years of age. He likes spicy food, burritos, and Diet Coke, and his favorite cigarette brand is Marlboro. His frequent pacing in the cage leads experts to believe that he was a political leader on his island. The female weighs sixty-three kilos, measures 1.74 meters, and appears to be in her early thirties. She is fond of sandwiches, pad thai, and herb tea. She is a versatile dancer, and also enjoys showing off her domestic talents by sewing voodoo dolls, serving cocktails, and massaging her male partner. Her facial and body decorations indicate that she has married into the upper caste of her tribe. Both of the Guatinauis are quite affectionate in the cage, seemin-

gly uninhibited in their physical and sexual habits despite the presence of an audience. Their animist spirituality compels them to engage in periodic gestural prayers, which they do with great enthusiasm. They like to massage and scratch each other, enjoy occasional long embraces, and initiate sexual intercourse on the average of twice a day. Anthropologists at the Smithsonian observed (with the help of surveillance cameras) that the Guatinauis enjoy gender role playing together after dark, transforming many of their functional objects in the cage into makeshift sex toys by night. Visitors who get close to them will note that they often seek to fondle strangers while posing for photographs. They are extremely demonstrative with children.

La performance affrontava in particolare la relazione con il pubblico: era meno incentrata sul cosa facessero i due nella gabbia e più sul come le persone interagissero e interpretassero i gesti.

L' intenzione iniziale era, per Coco Fusco, di costruire un dettagliato resoconto, che seppur ironico, potesse presentare alcuni aspetti legati al modo di concepire, da parte del pubblico occidentale, l'esotico e il primitivo. Tuttavia le reazioni del pubblico e della critica furono alquanto inattese. Gran parte del pubblico aveva creduto che la coppia in gabbia fosse realmente autentica. La performance era stata imposta partendo dalla pratica comune agli europei e ai nordamericani di esibire indigeni dell' Africa, Asia e delle Americhe negli zoo, nei parchi, taverne, musei, freak shows e circhi. Mentre tale tradizione raggiungeva il suo apice nel diciannovesimo secolo, il suo inizio risaliva effettivamente a Cristoforo Colombo che tornò dal suo primo viaggio con molti Arawaks, uno dei quali fu lasciato in esposizione alla corte di Spagna per due anni. Questa tradizione, paradossalmente, ha vissuto fino a tempi più recenti. Nel 1992 venne infatti esposta al Minnesota State Fair una nana di origini afroamericane, chiamata 'Tiny Teesha, la principessa dell'isola'.

Parte degli intellettuali (critici, giornalisti, direttori di musei, altri artisti) avevano invece decontestualizzato completamente la performance, concentrandosi su un fattore marginale di essa ovvero il fatto che il pubblico non fosse stato informato su chi fossero in realtà i due nella gabbia.

Questa molteplicità e profonda differenza di reazioni dimostra in realtà quanto la performance fosse stata in grado di sollecitare modi di guardare, comportamenti, reazioni emotive, paure, curiosità.

La 'performance interculturale' è dunque una performance che non presenta soltanto un'azione ma spinge il pubblico a mettere in atto credenze, verità e finzione, modi di intendere queste ultime, velleità di sovrappaffazione, ricordo di vecchi stereotipi culturali. Nel rapporto diretto che si stabilisce tra il pubblico e gli artisti la performance si potrebbe dire che esca dalla gabbia e per mettere il pubblico stesso nella condizione di 'performare' i propri pensieri, titubanze, certezze, possibilità di credere o non a evidenti situazioni paradossali o fantasmatiche.

Il pubblico diventa l'altro culturale, si pone come uno dei poli della performance che ha la funzione specifica di mettere in azione un corpo segnato dalla storia, dalle certezze acquisite.

Se Homi Bhabha, in *I luoghi della cultura*, nel capitolo *Sull'imitazione e l'uomo. L'ambivalenza del discorso culturale* (Bhabha, 1994, 123) cita, in esergo, Jacques Lacan sul mimetismo ovvero quando afferma che «il mimetismo dà a vedere qualcosa in quanto è distinto da ciò che si potrebbe chiamare un *lui stesso* che è dietro», per Bhabha proprio il mimetismo appare come «una delle strategie più elusive ed efficaci di potere e conoscenza coloniale» (Bhabha, 1994, 124). La riflessione non è dunque semplice. La performance di Coco Fusco spinge ad alcuni approfondimenti che riguardano sia il ruolo del corpo all'interno di queste strategie di mimetismo o camuffamento, sia il potere simbolico nell'immaginario che ne deriva. È presente una componente psichica (affettiva, soggettiva, identitaria) che permette di identificare in un corpo che si presenta diverso dal proprio non la propria presunta differenza ma l'instaurarsi di una dinamica relazionale che antagonizza le parti in un conflitto che simula forme di dissidio ancestrali, di inclusione-esclusione, appartenenza-allontanamento. Considerando dunque l'inconscio come un sistema linguistico (secondo Lacan), la possibilità che alcune rappresentazioni del corpo 'primitivo' o 'nativo' agiscano come fattori destabilizzanti (è vero o falso?) o stabilizzanti (il proprio è il vero corpo, l'unico del quale si è certi) si traduce in una dinamica controversa.

Che la componente politica della subordinazione colonialista possa essere letta in chiave psicoanalitica, ponendo l'attenzione sulla costruzione del soggetto attraverso il discorso con l'alterità è quanto mai interessante, seppur ancora niente affatto studiata (da quanto ho potuto constatare). Questa possibile lettura determina tuttavia una ulteriore potenzialità della performance interculturale di cui parla Coco Fusco riguardante il suo significato e la sua azione nei confronti del pubblico.

Il pubblico è investito di significati simbolici stratificati nel tempo. Il suo immaginario si trova a interagire non con narrazioni o gesti di un corpo che provoca o trasgredisce la norma o le convenzioni comportamentali, come poteva essere avvenuto nelle prime fasi del processo di affermazione della performance, soprattutto quelle concepite negli anni sessanta e settanta.

Il corpo qui diviene quasi invisibile o almeno è più propriamente il veicolo di significati simbolici: è il veicolo di immaginari, stratificazioni di senso, modelli culturali dinanzi ai quali il pubblico si trova ad interagire direttamente. Come comportarsi, cosa fare di fronte a una gabbia in cui sono rinchiusi due individui, un uomo e una donna?

La performance aveva in passato messo in gioco il corpo. Il corpo è stato usato come un linguaggio. Gesti vietati, codici culturali, tabù sono stati affrontati attraverso le azioni di artisti e artiste che hanno dato vita a performance che puntavano a svolgere una critica verso ogni forma di idealizzazione o sublimazione del corpo reale. Negli anni novanta l'emergenza di situazioni culturali che per decenni (talvolta per secoli) erano stati escluse da un sistema della cultura per il quale a costituire i punti di riferimento erano aspetti propri del mondo occidentale, ha portato invece, e in maniera innovativa, a mettere a confronto le differenze culturali, i diversi modelli e canoni, che entravano in collisione, non sempre violenta ma comunque per stabilire cosa e quando si fosse stabilito che un determinato modello era vincente o diventava dominante rispetto a quelli degli altri culturali.

Tra 'l'altro' in rapporto al quale si costruisce il soggetto (in Lacan) e 'l'altro culturale' che è tornato ad emergere nella costruzione di nuove forme di soggettività, che non escludano o dominino l'altro ma che siano invece aperte al dialogo entro il quale il soggetto può costruirsi, non sembra esistano molte differenze. È naturalmente una sovrapposizione teorica che si sta tentando ma è interessante considerarla anche da un altro punto di vista: quello del linguaggio stesso e dei suoi poteri simbolici.

Pierre Bourdieu in *Langage et pouvoir symbolique* considera come gli scambi linguistici siano in grado di esprimere le molteplici forme delle relazioni di potere. Il potere simbolico del linguaggio si traduce in strumenti di azione e di potere a livello sociale, tra individui. I rapporti di potere devono essere trattati come interazioni simboliche ovvero «come dei rapporti di comunicazione che implicano la conoscenza e il riconoscimento» (Bourdieu, 2001, 59). In essi, dice ancora Bourdieu, si

rafforzano o si verificano i rapporti di forza tra coloro che detengono il potere e chi lo subisce.

La performance di Coco Fusco ha avuto per tali ragioni e per i molteplici aspetti che permette di affrontare un ruolo seminale negli studi e nelle pratiche artistiche che si sono rivolti a questioni fondamentali dei rapporti interculturali. La performance interculturale sviluppa su un piano concettualmente politico le relazioni tra corpo e significati simbolici da esso transitati.

Il corpo dei due individui nella gabbia diventa, nelle diverse edizioni della performance, un corpo violato o offeso (il pubblico donava ai due reclusi bottiglie di birra in realtà piene di urina), un corpo sessuato (le donne del pubblico attratte dal nativo potevano accarezzarlo con un guanto di gomma), un corpo da violentare o umiliare (un gruppo di naziskin cercò di muovere la gabbia e provò a spegnere mozziconi di sigarette sul corpo dei due performer), un corpo, dunque, che poteva in quanto oggetto di uno sguardo posto al di là di una barriera, divenire luogo di invettive, curiosità superficiali, farse ai limiti del grottesco tragico.

Per un certo verso la gabbia in quanto barriera riportava dinanzi al pubblico il ruolo stesso simbolico della frontiera. L'al di là diventava lo schermo che proteggeva dall'incerto, dalla paura, dall'altro temuto e escluso dalla propria dimensione territoriale. Il pubblico abitando l'al di là della gabbia, si sentiva protetto, al sicuro e da questa posizione, in realtà 'di forza', poteva permettersi di dubitare, di fare ironia o di sentirsi anche nella possibilità di godere di questa performance come di un qualsiasi altro gadget turistico.

Osserva Coco Fusco:

The cage became a blank screen onto which audiences projected their fantasies of who and what we are. As we assumed the stereotypical role of the domesticated savage, many audience members felt entitled to assume the role of the colonizer, only to find themselves uncomfortable with the implications of the game. [...] The central position of the white spectator, the objective of these events as a confirmation of their position as global consumers of exotic cultures, and the stress on authenticity as an aesthetic value, all remain fundamental to the spectacle of Otherness many continue to enjoy (Fusco: 1994, 146).

Il farsi scattare fotografie vicino ai due performer, seppur ubicati in un altrove rappresentato dalla gabbia, ripristinava un antico e reite-

rato nel tempo stereotipo culturale: il primitivo come immagine della cultura primordiale, non evoluta, bassa a differenza di ciò che al di là della gabbia si trovava ad esistere ovvero il museo, l'istituzione, quindi la norma.

Solo alcuni spettatori non caddero nella trappola della finzione; questi soggetti erano per lo più di origini latino-americane, e probabilmente la differenza tra loro ed il pubblico 'occidentale' risiedeva nella coscienza culturale della colonizzazione del Sud America oltreché nella conoscenza delle conseguenze che questa aveva determinato.

Diana Taylor crede che questa reazione sia dovuta al ruolo che la gabbia assume in questa doppia messa in scena. Gli spettatori hanno assistito alla messa in scena dello stereotipo del nativo senza preoccuparsi delle problematiche relative alla migrazione dei popoli nativi, costretti a fuggire dalla loro terra d'origine, chiusi in riserve, così come dei problemi dell'immigrazione contemporanea che costringe una parte di queste popolazioni a vivere nella clandestinità. Non a caso sia Coco Fusco, che Gómez-Peña possono essere considerati dei testimoni consapevoli di questa realtà: sono stati essi stessi deterritorializzati, l'una dalla Cuba post-rivoluzionaria, l'altro costretto alla fuga da Città del Messico (TAYLOR, 1988, 169).

Quando il pubblico scoprì che i due non erano dei gutaniani, ma degli artisti che avevano messo in scena una farsa, molti furono delusi dal fatto Guillermo Gómez-Peña non fosse un vero sciamano e che la lingua da lui parlata non fosse realmente esistente.

Il fatto che la 'farsa' deludesse il pubblico o parte di esso è tuttavia leggibile come un ulteriore aspetto chiave di questa performance.

La gabbia diventava lo schermo vuoto all'interno del quale il pubblico poteva proiettare le proprie fantasie sull'altro culturale, sulla finzione, sull'aspetto feticcistico o fantasmatico che i due corpi rappresentavano. Da una parte il colonizzato dall'altra il colonizzatore, la performance rimetteva in gioco, sotto la forma di una farsa, all'interno della quale i caratteri di finzione erano linguisticamente importanti, un vecchio stereotipo culturale: poneva il pubblico nella condizione di interrogarsi dinanzi all'arte, alla realtà e alla finzione della performance, alle forme dello spettacolo, all'idea di feticcio culturale, a uno sguardo turistico o voyeuristico.

Questa dimensione performativa dagli anni novanta ha attraversato molte azioni artistiche: le performance più recenti sembra si indirizzino non più a formulare, con azioni o gesti nello spazio, un'idea o una

premessa concettuale o poetica; queste performance mettono in gioco il 'corpo' politico, nello spazio relazionale e condiviso della società globalizzata. Emergono nuove ipotesi, interrogativi, questioni, come si è potuto osservare. L'opera (performativa, che mette in atto un'ipotesi) nasce tra più aspetti. Il fatto che il dibattito più recente, quello che attraversa gli studi interculturali, transnazionali e femministi, continui a lavorare sulle differenze, sulle forme e processi di egemonia culturale, dimostra che la performance sia un'altra delle possibilità per capire cosa abbia generato, costruito, sostenuto e trasformato nella storia la differenza, rivolgendosi, come hanno fatto Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña concetti e forme che mettono in atto uno sguardo politico, una qualche forma di attivismo, un'azione che contribuisce a cambiare concezioni, stereotipi, forme precostituite del vivere e convivere insieme.

Riferimenti bibliografici

- APPADURAI ARJUN (1990), *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BHABHA HOMI K. (1994), *The Location of Culture*, New York-London, Routledge.
- BOURDIEU PIERRE (1991), *Langage and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press.
- BRAIDOTTI ROSI (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge, Columbia University Press.
- BUTLER JUDITH (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge.
- CARLSON MARVIN (1996), *Performance. A Critical Introduction*, London-New York, Routledge.
- DAVIS TRACY C. (2008), *Performance Studies*, New York, Cambridge University Press.
- FUSCO COCO (1994), *The Other History of Intercultural Performance*, "The Drama Review", 1, pp. 143-167.
- KAFKA FRANZ (1917), *Ein Bericht für eine Akademie*, trad. it. di R. Paoli, a cura di G. Baioni (1981) in *Un medico di campagna*, Milano, Mondadori.
- JONES AMELIA (2010), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London- New York, Routledge.
- LACAN JACQUES (1974) *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, vol. I, Torino Einaudi, pp. 230-316 (1953).
- MAHARAJ SARAT (1994), *Perfidious Fidelity. The Untranslatability of the Other*, in Fisher Jean (2001), *Global Vision. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, Kala Press.

- MIN-HA TRINH T. (1990), *Out There. Marginalization and Contemporary Culture*, New York, MIT Press.
- GRENIER CATHERINE (2013), *Art er mondialisation*, Paris, Centre Pompidou.
- POLLOCK GRISELDA (1999), *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London-New York, Routledge.
- SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY (1988), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press.
- SUBRIZI CARLA (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmediabooks.
- YANEZ RENE (1991), *Norte/Sur By Mexican Museum*, "The Journal of American Folklore", 413, pp. 355-356.
- WEIBEL PETER (1997), *Inklusion Exklusion. Probleme des Poskolonialismus ud der Globalen Migration*, Ostfildem, DuMont Reiseverlag.

PARTE III

AI CONFINI DEL CORPO

Ombra e cenere. Il corpo tra limiti e confini

Tommaso Gennaro

1. Soglie

Passeggiando per il Museo atomico di Nagasaki, a uno spettatore d'eccezione quale Günther Anders sembrò di ritrovarsi accidentalmente nelle sale di un'«esposizione surrealista» (ANDERS: 2014, 131). Lo scandalo che si palesò agli occhi del visitatore occidentale, difatti, fu un orrore alla lettera incomprensibile: tale perché nessun abitante del vecchio continente prima di allora aveva mai fatto esperienza di uno scempio commensurabile a quanto *esposto* senza mezzi termini in quel luogo della memoria.

[...] un... come dire?, un oggetto, che a prima vista, per chi non sappia, rimane irriconoscibile; ma dopo la lettura della leggenda esplicativa si trasforma lentamente, e poi, di colpo, si lascia identificare – fuggi! No, anche se non è un oggetto, ma un *monstrum*, non devi fuggire, devi vederlo e chiamarlo per nome. Poiché quello che hai davanti agli occhi, a soli dieci centimetri da te, dietro una vetrina, alla stessa distanza del tuo corpo – è una mano che si è fusa col vetro di una bottiglia di birra. È impossibile stabilire dove la bottiglia cessi di essere bottiglia e la mano cominci ad essere mano; ma un istante prima c'era un uomo assetato che voleva recare la bottiglia alle labbra, e forse aveva già bevuto un sorso: avrebbero potuto almeno lasciarlo finire; ma nell'intervallo cadde la ghigliottina del giudizio universale. (ibid., 132)

La raccapricciante fusione provocata dalla deflagrazione nucleare presentò ad Anders un resto sfigurato certamente non più (del tutto) umano: metà animale metà artificiale, questa eccedenza mostruosa si offre allo spettatore incredulo nell'incomprensibilità della sua congiunzione, «dove una mano cessa di essere mano e una bottiglia comincia ad

essere bottiglia» (ibid.). Una chimera che non è figlia di una divinità bizzosa, ma di quella stessa umanità che si è spinta così in avanti lungo la strada insidiosa del progresso da permettere alle macchinazioni della tecnica¹ un accesso pressoché indiscriminato al proprio corpo, al punto da rendere la figura umana drasticamente alterabile.

Questo snaturamento raggiunge forse il suo acme più urticante in un'altra delle immagini trasfigurate proposte da Anders: al contrario del caso precedente, dappprincipio incomprensibile, questa volta l'oggetto osservato appare immediatamente identificabile, salvo poi dischiudersi nella sua nuova, indecente e più tremenda realtà.

Ciò che vedi, a tutta prima, sembra perfettamente riconoscibile. Ma ciò che riconosci è solo la metà, anzi non è nulla. (Mi rendo conto che la descrizione diventa comune e grossolana, ma – continua a scrivere! E chi si trovasse a leggere queste righe – continui a leggere! Poiché solo la volgarità raggiunge il livello dell'orrido.) Ciò che vedi davanti a te, è, si chiama (sembra quasi un'invenzione patentata), un *elmetto a doppio fondo*; vale a dire che alla parete interna dell'oggetto (che doveva fungere da protezione di un oggetto della stessa forma) aderisce perfettamente, ormai fusa e indissociabile, come una scodella all'altra, una *volta cranica*. Il resto di quell'uomo bruciò, chissà dove: non se ne sa più nulla. Si vede che, per il lampo, la volta cranica apparteneva più all'elmo che all'uomo: esso tagliò alla sua maniera surrealista, e allo stesso modo surrealista fuse e saldò le parti. (ANDERS: 2014, 133)

La seconda natura degli oggetti alterati dalla violenza dell'ordigno nucleare racconta di una storia interrotta brutalmente (quella prima dell'esplosione) e, al contempo, di una nuova esistenza (successiva allo scoppio): quest'ultima è germogliata d'improvviso e si è abbarbicata in un lampo alla precedente, salvata così dall'oblio di una morte qualunque in virtù di una crescita parassitaria che ha pervertito ciò che c'era, trasfigurandone l'aspetto originario in una forma a mala pena riconoscibile – eppure indimenticabile. Una volta appassito il fungo atomico inalberatosi sulle due città giapponesi, il frutto avvelenato di quella bomba ha guadagnato pertanto un nuovo senso, un'inedita capacità di significazione – tale, appunto, da divenire subito memoria esposta – garantita dall'unicità della sua innaturale evoluzione. La «ghigliottina del giudizio universale» che, tagliando «alla sua manie-

¹ Sul tema, si vedano inoltre le considerazioni espresse dal pensatore tedesco in ANDERS: 1992.

ra surrealista», invece di separare con-fonde, segnò per quegli oggetti fino ad allora umanamente anonimi anche l'attimo in cui assursero a una nuova e indelebile «leggibilità» (BENJAMIN: 1986, 599): si tratta, forse, del caso più estremo di «monumento involontario» (RIEGL: 2011, 16) provocato dalla guerra, il cui senso è determinato giustappunto dalla loro atroce memorabilità, dalla tremenda carica di contagio che quegli ibridi inanimati dentro cui però la vita non smette di gridare si incuneano nella nostra esistenza, reclamando attenzione per impedire l'oblio. Il cuore segreto della biografia di questi residui vergognosi si coagula nel punto di fusione che salda l'oggetto con il corpo, la cosa con la vita: ed è proprio lungo questa soglia confusa (sineddoche di una faglia smisurata), dove non è più possibile riconoscere il confine fra una mano e una bottiglia, fra un elmetto e un cranio, che sembrerebbe albergare la radice di quella crisi epistemologica che, nel corso del Novecento, ha compromesso irrimediabilmente l'idea di corpo (DE LUNA: 2006, 191-222).

2. Frontiere

L'evoluzione forsennata della tecnica e la radicalità delle violenze che la Seconda guerra mondiale ha realizzato (anche per merito degli strumenti forniti da quella stessa tecnica la cui accelerazione risulta sempre più inarrestabile: KERN: 1988; McNEIL, ENGELKE: 2018) hanno scoperto una dimensione del corpo fino ad allora latente e inespressa. Se in passato l'insolente Antonio poteva ancora essere salvato per un cavillo giuridico che, nel finale del *Merchant of Venice*, attestava l'integrità del corpo inteso come unità indissociabile e omogenea, impenetrabile a ogni sconfinamento nella riserva dei propri limiti fisici (sia presa dunque la libbra di carne, ma non venga versata, nell'atto, neppure una goccia del suo sangue); oggi, trascinati da un progresso tecnologico che non conosce arresti, le cose vanno diversamente e sempre di più si va incontro a intrusioni un tempo inimmaginabili nel corpo (Jean-Luc Nancy, dopo aver subito un trapianto al cuore nel 1990, ne ha dato mirabile testimonianza ne *L'intruso*, dove racconta la storia di «una contingenza personale [che] si incrocia [...] con una contingenza della storia delle tecniche», dacché «meno di vent'anni prima non si facevano trapianti e soprattutto non si ricorreva alla ciclosporina, che protegge dal rigetto dell'organo trapiantato», e in questo modo il suo «io» si trova sempre chiuso in uno stretto spazio fra possibilità

tecniche»; NANCY: 1999, trad. it. 2000, 13-14). O, peggio, a sue parcelizzazioni e scomposizioni fin nelle componenti più minute. È un caso, quest'ultimo, di tutti i giorni (si pensi alla frammentazione dell'io in rete, quando si riduce il proprio corpo in dati e numeri): si tratta di quel «nuovo corpo "distribuito"», «corpo ormai *istituzionalmente* distribuito» di cui Stefano Rodotà ha offerto una lucida esemplificazione (RODOTÀ: 2009, 80-81):

Un caso tedesco può consentire un chiarimento sulla questione. Una persona apprende di avere un cancro alla vescica e decide di sottoporsi a un intervento chirurgico. Poiché questo avrebbe avuto come conseguenza l'impossibilità di generare, l'interessato decide, prima dell'operazione, di depositare il proprio sperma presso il dipartimento andrologico di una clinica specializzata. Due anni dopo, avendo problemi di spazi, la clinica chiede ai "depositari" di far sapere entro quattro settimane se vogliono che la conservazione del loro sperma continui. La persona risponde dopo cinque giorni, ma la lettera non è inserita nel suo dossier e, scaduto il termine, il suo sperma viene distrutto.

Sposatosi nello stesso anno, l'interessato chiede alla clinica lo sperma depositato, per avere un figlio grazie alle tecnologie della riproduzione. Conosciuta la distruzione, chiede un risarcimento dei danni di 25.000 marchi in base al § 823 del Bgb (codice civile). In primo e secondo grado i tribunali respingono la sua richiesta, sostenendo che non si è in presenza di una delle circostanze che rendono possibile risarcimento. Mancherebbe, infatti, una "lesione del corpo" (così si esprime il § 823), dal momento che una parte ormai separata da questo dev'essere considerata come una cosa soggetta a regole proprie, e diverse da quelle che regolano il corpo nella sua integrità.

Il Bundesgerichtshof (la Corte di cassazione), con una sentenza del novembre del 1993 [Bundesgerichtshof, 9 novembre 1993, in "Familienrecht", 1994, pp. 154-156], non contesta in via generale quest'ultima argomentazione. Introduce, però, una serie di distinzioni. Osserva, in primo luogo, che vi sono casi di separazione irreversibile, che si hanno quando un organo o un prodotto del corpo (sangue) sono destinati a far parte di un corpo diverso. In altri casi, invece, la separazione è soltanto temporanea, essendo le parti o i prodotti destinati a essere reintegrati nel corpo d'origine: questo avviene, per esempio, per i prelievi di sangue per autotrasfusione, per i prelievi di pelle o di ossa a fini di autotrapianto, per gli ovuli prelevati per una fecondazione in vitro nell'interesse della stessa donna dalla quale provengono. In tutte queste ipotesi viene mantenuta una "unità funzionale" con il corpo d'origine, che non

consente di qualificare le entità separate come cose definitivamente distinte e impone, quindi, di considerare come una lesione del corpo gli interventi che pregiudicano appunto questa nuova e diversa unità.

Lo sperma si presenta come un caso a parte, dal momento che alla sua separazione segue la destinazione a essere integrato nel corpo di un'altra persona. Ma osserva la sentenza:

Da una parte, lo sperma è separato dal corpo del soggetto di diritto in maniera irreversibile; dall'altra, è destinato a realizzare una tipica funzione del corpo, quella della riproduzione. Anche se la conservazione dello sperma sostituisce la funzione riproduttiva, essa ha per l'integrità del soggetto di diritto e per la sua capacità personale di realizzazione e decisione la stessa importanza di un ovulo o di un'altra parte del corpo, protetti dai §§ 823 e 847 del Bgb. Allo stesso modo dell'ovulo prelevato e destinato a essere reimpiantato dopo una fecondazione artificiale, nel caso considerato lo sperma rappresenta l'unica possibilità che il soggetto di diritto ha di procreare e di trasmettere ai figli le proprie informazioni genetiche (ibid.).

«Il corpo, dunque», conclude Rodotà, «è inteso e definito come unità funzionale comprendente anche entità fisicamente collocate in luoghi diversi, che dev'essere protetta anche per consentire la realizzazione del diritto di ciascuno all'autodeterminazione. L'esistenza di questo vincolo funzionale fa sì che la violazione anche di una singola tra queste entità debba essere intesa come violazione del corpo nella sua totalità, attraendo così questo nuovo corpo "distribuito" nell'area presidiata dalle regole sulla libertà personale» (RODOTÀ: 2009, 79-80). Le frontiere del corpo risultano dunque, quattro secoli dopo le controversie fra Shylock e Antonio, drasticamente trasformate. Ciò che per secoli è stato ritenuto il regno dell'unità individuale, indissolubile e inalterabile (semmai dando adito a raffinate discettazioni accademiche sulla forma del corpo dei risorti in Paradiso), oggi si scopre nudo davanti a una società che, al contrario, esigendone l'esibizione, sfuma progressivamente ogni demarcazione fra il sé e il mondo in virtù dei prodigi della tecnica prestati alla medicina.

Ma a differenza della medicina, che lavora sempre a partire da una fisicità ineludibile – come quando si è trovata a dover indicare un elemento concreto per stabilire il confine di quel passaggio che conduce dalla vita a morte, riconoscendolo poi, dal 1968, nella *brain death* (BEECHER: 1698) –, alla giurisprudenza non si richiede di stabilire norme orientate all'individuazione materiale di frontiere che possano

garantire o negare l'accesso alla sfera dei soggetti di diritto; altrimenti potrebbero trovarsi esclusi ad esempio invalidi, menomati o mutilati: categoria, quest'ultima, che più di ogni altra simboleggia il fardello di un'altra Guerra, la Grande (COHEN: 2001, 2), per molti versi preliminare a quella che invece è stata opportunamente definita Grandissima (CORTELESSA: 1998, 15-16; ALFANO: 2014.). Dal momento che non esiste un metro di ordine quantitativo per stabilire simili confini, i legislatori hanno dovuto battere nuove strade.

Così, per difendere i confini confusi di un corpo oramai sempre più esposto come quello risputato dalla Seconda guerra mondiale (dopo i campi di sterminio, i gulag, le sperimentazioni naziste sui prigionieri, il *moral bombing* e le due atomiche), la giurisprudenza ha scelto di eleggere a modello rappresentativo del corpo – fra sineddoche e metonimia – un'entità immateriale che non avesse sede in una particolare area del corpo, ma albergasse invece nell'intero complesso identitario di ciascun individuo. Una volta scoperto questo valore assoluto, la soluzione individuata dai legislatori sarebbe stata quella di sottrarre alla decidibilità dei poteri alcuni diritti fondamentali, al fine di non renderli negoziabili; occorre infatti sancire l'esistenza di quote di diritti la cui disponibilità fosse interdetta a priori per prevenire controversie sulla liceità di pratiche invadenti. Si trattava, insomma, di tracciare un confine insuperabile anche per quelle forze che sono, per natura, sfrenate.

3. Confini

La tecnica, si sa, è scatenata: ha un carattere «a-topico» perché, al pari della religione e dell'economia, è globale; sono, queste, forze «senza confini, s-confinata», appunto, alle quale si contrappone la «territorialità del diritto», il quale, l'ha ribadito di recente Natalino Irti, le insegue ma «non riesce a sciogliersi dai confini e dai luoghi» (IRTI: 2009, 13). Se dunque il diritto vive nel territorio che contribuisce a circoscrivere, la tecnica, come la religione e l'economia, si realizza pienamente nell'elusione di ogni frontiera, e ci dimostra, ogni giorno che passa, come non sia più possibile perimetrare o, meglio, impermeabilizzare lo spazio nazionale (la vicenda delle vignette su Maometto, la recente crisi finanziaria o il business delle fecondazioni artificiali ne hanno dato una dimostrazione più che evidente). Il corpo dello stato è così compromesso da infiltrazioni che concorrono a minarne il suo principio costitutivo,

la sovranità (MAIER: 2019, 61-97, 277-352) – il cui tramonto, a fronte di due guerre mondiali, è stato riconosciuto, nel corso del Novecento, da giuristi, scienziati, filologi, scrittori, antropologi e storici quali Hans Kelsen, Albert Einstein, Erich Auerbach, Günther Anders, Eric Hobsbawm, Arjun Appadurai (GENNARO: 2018, 138-143). La crisi dei migranti è solo l'ultima spinta che, con il suo urto, ha messo a nudo la «vulnerabilità dei confini» statali, dimostrandoci come, probabilmente, «abbiamo raggiunto il limite della territorialità quale strumento di ordine e benessere» (MAIER: 2019, 333, 335). E, come ribadisce Charles Maier, è possibile che «gli stravolgimenti odierni minacciano di trasformare lo “spazio degli stati” con i suoi regimi di frontiera ben delineati» in quello che lo storico americano definisce lo «“spazio degli imperi”, caratterizzato da frontiere più permeabili e dalla difficoltà di arginare i “barbari”» (335).

Forse non sarà solo un caso se proprio in quello stesso XX secolo che ha conosciuto una così violenta crisi della territorialità, ovvero del corpo dello stato, anche il corpo umano, riemerso non più tale dopo Auschwitz e Hiroshima, ha incontrato una radicale riconfigurazione. Le figure scheletriche scampate dai lager e le ombre impresse sui marciapiedi giapponesi dal lampo delle atomiche hanno esposto al mondo un corpo vulnerato irrimediabilmente nella sua più intima profondità; e il corpo dello stato – la cui sovrapposizione a quello dei suoi abitanti è ben più che un topos secolare (BRIGUGLIA: 2006), non solo in Occidente (si veda in merito l'intervento di Stefano Romagnoli su questo volume) – sta scontando gli effetti della medesima catastrofe che iniziano ora a delinearci con maggiore evidenza: i suoi confini sono stati violati. Ma la carne spesso è più vulnerabile della terra; e la profanazione subita dall'uomo, violato fin nella più intima interiorità e ridotto dai campi di sterminio a «nuda vita» (AGAMBEN: 2005), mero 'materiale umano' adatto per ricerche ed esperimenti, è stata ben più radicale: al punto da suscitare, all'indomani della guerra, un'immediata reazione orientata a sanare quella schisi così dolorosamente innocultabile.

La replica della giurisprudenza all'abisso epistemologico spalancato con violenza dall'apertura dei cancelli dei lager nazisti – avvenuta dall'altra parte del mondo all'incirca nello stesso momento in cui la polvere finiva di cadere su Hiroshima e Nagasaki – aveva il compito di trovare per l'umanità un *knockdown argument*, un criterio-limite, un fondamento speculativo incontrovertibile oltre il quale non si potesse andare che la tutelasse da ulteriori sperimentazioni disumane, ovve-

rosia da quegli orrori che lei stessa aveva scatenato – dal momento che la Seconda guerra mondiale «aveva creato, con la concentrazione di migliaia di prigionieri nei campi, la disponibilità di un bacino di cavie umane a cui attingere senza limiti» (PICCHIANTI: 2017, 130). La risposta fu data, e non a caso nella lingua dei vinti, da quello stesso paese che, durante la guerra, aveva violato i confini del corpo umano in spregio a ogni convenzione e a qualunque idea di umanità, con azioni volte a manometterne orrendamente l'integrità (HILBERG: 1999; MARINOZZI: 2017): a partire dalla *Legge fondamentale (Grundgesetz)* della Costituzione della Repubblica Federale di Germania, nel 1949, fu riconosciuto nella *dignità (Würde)*, indicata eccezionalmente come primo articolo della Carta², un valore «riflessivo» in grado di codificarla come soluzione più adatta a prevenire ogni possibile degenerazione umana o ingerenza tecnica, dal momento che essa «salva tutte le possibilità e sposta il problema della contingenza ad un livello ecologico meno paradossale e sopportabile» (RESTA: 2009, 29).

L'uguaglianza era stato l'indiscusso fondamento giuridico e sociale della modernità sul quale si incardinavano i nascenti valori repubblicani, sorto com'era, al limitare del Settecento, sulle rovine delle grandi monarchie, ridimensionate o spazzate via dall'ondata rivoluzionaria tanto americana («We the People», campeggiava ad apertura del preambolo alla *United States Constitution*, completata il 17 settembre 1787) quanto francese (qui *l'égalité*, secondo termine del noto motto repubblicano, si gemellava nella *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* del 1789 alla *liberté* e, dal 1795, alla *fraternité*). L'età contemporanea, d'altro canto, dopo la Seconda guerra mondiale, scelse di sostituire a questo valore relazionale la semantica della dignità, imperniando il contratto fra Stato e cittadini su un innovativo fulcro giuridico, orientato a incorporare la logica egalaritaria in un principio imprescindibile che risultasse condiviso da tutti gli individui e pertanto proprio di per

² «Artikel 1. (I) Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt. (II) Das Deutsche Volk bekennt sich darum zu unverletzlichen und unveräußerlichen Menschenrechten als Grundlage jeder menschlichen Gemeinschaft, des Friedens und der Gerechtigkeit in der Welt. (III) Die nachfolgenden Grundrechte binden Gesetzgebung, vollziehende Gewalt und Rechtsprechung als unmittelbar geltendes Recht» («Articolo 1. (I) La dignità dell'uomo è intangibile. È dovere di ogni potere statale rispettarla e proteggerla. (II) Il popolo tedesco riconosce quindi gli inviolabili e inalienabili diritti dell'uomo come fondamento di ogni comunità umana, della pace e della giustizia nel mondo. (III) I seguenti diritti fondamentali vincolano la legislazione, il potere esecutivo e la giurisdizione come diritto immediatamente valido»); cfr. HABERMAS: 2010, 32-40.

sé della collettività. Occorreva cioè individuare una sfera di intangibilità intrinseca a ogni uomo e a tutti gli uomini comune che sottraesse il corpo da ogni disponibilità suscitata dalla tecnica. Anticipata dalla Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo (1948, Preambolo e artt. 1 e 22, 23) e, in parte, dalla Costituzione italiana³, alla Legge fondamentale tedesca seguirono nel tempo, fra le altre, la Convenzione sui diritti dell'uomo e la biomedicina (Convenzione di Oviedo, 1997, Preambolo e art. 1) e la Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea (Carta di Nizza, 2000, Preambolo e artt. 1 e 25, 31, 34), concordi nell'eleggere la dignità – parola peraltro frequentissima, e forse non casualmente, nell'opera di Primo Levi – il valore condiviso, irriducibile e irrinunciabile dell'umanità (RESTA: 2009; RODOTÀ: 2012, 140-210, 250-97). Il corpo, insomma, dopo il punto più basso della storia raggiunto dall'uomo, non bastava più, da solo, a identificare e proteggere l'integrità dell'individuo: la sua fisicità era indifesa, esageratamente esposta. Occorreva sì un principio fondativo ma era necessario che fosse, al contempo, irraggiungibile.

La giurisprudenza è un barometro particolarmente attendibile per indagare i mutamenti sociali, dedita com'è a registrare e normare le trasformazioni più significative che si verificano nel corpo dello stato; la grammatica del diritto procede infatti decodificando senza sosta metamorfosi e irrigidimenti, e può essere letta come la traduzione in differita della vita in diretta, con tutte le sue svolte e le cadute. La dignità assurge così a nuovo paradigma politico dell'epoca contemporanea – il suo nome, spesso invano, ricorre tanto nel dibattito giuridico quanto in quello politico, filosofico e scientifico – determinando una riconfigurazione inedita dell'idea di corpo.

³ Se trovava infatti menzione diffusa (seppure senza l'alto valore simbolico incipitario) del concetto di dignità già nella Costituzione della Repubblica Italiana, entrata in vigore il 1 gennaio 1948, negli artt. 3, riguardante la «dignità sociale» («Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzioni di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali»), 32, dove la parola *dignità*, inizialmente prevista, fu sostituita da quella di *persona*, che, si credeva, l'avrebbe compresa («La legge non può in nessun caso violare i limiti imposti dal rispetto della persona umana»), 36 («Il lavoratore ha diritto ad una retribuzione proporzionata alla quantità e qualità del suo lavoro e in ogni caso sufficiente ad assicurare a sé e alla famiglia un'esistenza libera e dignitosa») e 41 («L'iniziativa economica privata è libera. Non può svolgersi in contrasto con l'utilità sociale o in modo da recare danno alla sicurezza, alla libertà, alla dignità umana»).

4. Limiti

La dignità è come il sorriso del gatto del Cheshire nel capolavoro di Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*⁴: identifica e determina l'uomo anche in assenza del suo corpo. È ciò che resta quando manca tutto il resto. La dignità è dunque la cifra specifica di ogni essere umano, la filigrana: intorno a essa si costituisce un corpo, che non è mero involucro, bensì il dato essenziale per l'evoluzione del soggetto (le neuroscienze, oramai, lo hanno dimostrato ampiamente), la cui particolare conformazione e, soprattutto, le eventuali alterazioni non possono però compromettere in nessun modo l'integrità di questo elemento fondante. A prescindere dal come del corpo, la dignità resta e resiste, e non potrebbe essere altrimenti: la ragione di tale inaggirabile salienza risiede nel suo essere stata indicata programmaticamente quale principio primo, sostanziale e orientativo, sul quale la società contemporanea ha fondato il suo intero sistema assiologico. Di più: a garantire la centralità di un simile concetto concorre, e forse primariamente, il suo valore «riflessivo», la capacità cioè di offrirsi come norma generale, plasticamente inclusiva, che deflette i rischi dei casi particolari verso un piano di apertura indiscriminata⁵.

Sintomatico paradosso di una contemporaneità schiava della tecnica: l'essenza e il limite del corpo risiedono quindi, a dar credito al diritto, in qualcosa che non si trova nel corpo: non risiede certo al di fuori di esso, tutt'altro; ma non può però essere trovato al suo interno con nessun genere di strumento; presente *in absentia*, pervade ogni parte

⁴ Così racconta Carroll: «it [*the Cat*] vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone: "Well! I've often seen a cat without a grin," thought Alice; "but a grin without a cat! It's the most curious thing I ever saw in my life!"» (CARROLL: 1992, 53).

⁵ Un esempio. In mancanza di un controllo orwelliano, per uno stato non è possibile stabilire a priori in quale momento un cittadino possa accedere al voto senza scadere in favoritismi odiosi o regolamentazioni assurde, a meno che non stabilisca riflessivamente una disposizione che, riguardando tutti, si rivolga a ognuno. Superati i 18 anni, in Italia, si raggiunge la maturità: e per quanto abbondino i casi di bambini responsabili e, ancor più, di adulti scriteriati, un simile orientamento consente alla macchina statale di non ingolfarsi con commissioni per esaminare i singoli individui (o, peggio, di smentire la propria natura democratica con l'istituzione di criteri-limite quali il sesso, il paese di provenienza, il colore della pelle, l'orientamento sessuale, il censo, il grado d'istruzione, la professione o il reddito). In materia di diritti, quando si tracciano soglie e confini, occorre spesso eludere le trappole della biologia, e tanto più quelle della biografia, per sventare i rischi di classificazioni discriminanti.

del corpo non dimorando stabilmente in nessun luogo particolare (cfr. AGAMBEN: 2009, 72-81).

Ma la tecnica, si è visto, agisce sui corpi evidenziando potenziali linee di frattura; erodendo il nostro corpo dall'esterno, essa traccia sempre più spesso limiti e confini, delle soglie pronte a perimetrare separando. Quello che ne esce da un simile trattamento è un corpo frammentato, le cui schegge difficilmente potranno essere ricomposte per replicare l'originaria integrità da altri se non dagli stessi meccanismi freddi che l'hanno frantumata. E anche se il corpo rimane unito, la sua superficie è percorsa da tracciati e solchi, rette e segmenti che ne tratteggiano superfici isolate, regioni delimitate da destinare ad arbitri e sovranità a esso estranei.

A fronte di una crescente permeabilità del corpo, dovuta alle eccezioni della storia e della tecnica, quali sono le frontiere da conservare e difendere? Alla precarietà di confini sempre più labili, moltiplicati dal fiorire delle innumerevoli identità virtuali disseminate in rete, se non può più contrapporsi una materialità capace di resistere alla continua erosione del corpo (e la Seconda guerra mondiale ne è stata solo la prova per eccellenza), occorre che i principi individuati per contrastare gli effetti di derive ancor più compromettenti abbiano delle frontiere certe, ben evidenti.

In un tragico racconto di Ellen La Motte, pubblicato nel 1916, un uomo ferito quasi mortalmente dalla guerra viene salvato da una «marvellous operation» di «rebuilding» che lo condanna a un corpo non più umano, un relitto («wreck») che brama una fine repentina (LA MOTTE: 1916, 152). All'autrice, che era stata infermiera volontaria in Belgio durante la Grande guerra nel 1915, non sfugge, nel finale, di esibire al lettore l'aporia di una società che costringe alla vita chi non desidera altro che la morte: «“Kill me, Papa!”», supplica al padre il figlio oramai disumanizzato; ma il genitore oppone disumanamente il suo netto rifiuto: «Antoine couldn't do this, for he was civilized» (ibid., 155).

Dalla dignità della vita si è passati così al problema della vita degna, alla necessità di farsi riconoscere il diritto a una vita dignitosa e, pertanto, al diritto di morire in assenza di questa (è materia giuridica di questi giorni anche l'accesso dibattito sui temi della *wrongful birth* e della *wrongful life*). E, dunque: è possibile definire quando c'è dignità nella vita o, altrimenti, quand'è che la dignità viene a mancare? Un principio occorre identificarlo, nonostante le insidie presenti a ogni

angolo del dibattito; ma quel che è certo è che non si può scadere in una logica cinicamente contabile, dal momento che alla conseguenziale insorgenza di domande relative (fino a quando è possibile erodere il corpo prima che si stabilisca una linea di confine?) non è possibile contrapporre risposte adeguate (per la semplice ragione che non ce ne sono). A interrogativi come questo, oggi più che mai, un secolo dopo il *Surgical Triumph* raccontato da La Motte, occorre porre un argine, contrapponendo un valore riflessivo, per evitare che le disponibilità garantite dalla tecnica comportino derive incontrollate. Tanto più che le risorse della scienza consentono di operare non solo più sul piano dell'intero individuo, ma su quello, più ridotto, del cervello – riconosciuto dai medici e dai cognitivisti come l'unico tassello insostituibile nell'uomo (DENNETT: 1991, 404-429 e, soprattutto, 463-483). Ma il cervello umano, a differenza di quello elettronico di HAL 9000 in *2001: A Space Odyssey*, non è composto da tessere estraibili contenenti ciascuna pacchetti di informazioni settorializzate; è un sistema integrato, stratificato, interconnesso, animato incessantemente da costellazioni neurali e catene sinaptiche e ancora in buona parte inesplorato (EDELMAN: 1993). I suoi confini materiali di organo non coincidono con quelli, assai più tenui, della mente che, contenuta, lo sussume (EDELMAN: 2004).

Si è ritornati a quella regione sfumata dell'io nella quale non è più possibile distinguere la fine di una realtà dall'inizio dell'altra, una mano dalla bottiglia che si è fusa ad essa. I confini del corpo, esposti e confusi dalla tecnica (come la bomba atomica), sono stati protetti dall'uomo grazie a all'elezione di un valore incorporeo (la dignità) che impedisse invasioni incontrollate opponendo limiti laddove mancava ogni tipo di frontiera (salvo quella epidermica). E, pertanto, si è posto un freno alle scorrerie incessanti del progresso tecnologico. Se non fosse che a Hiroshima e Auschwitz la tecnica, ancora una volta, ha superato se stessa dando, naturalmente, il peggio: e ciò che resta veramente del corpo umano⁶ a seguito delle catastrofi più celebri del Novecento – condensate oramai nella sola evidenza lancinante del toponimo e assurte ben presto a paradigma storico-fenomenologico della Seconda guerra mondiale e, per molti versi, dell'intero XX secolo – è molto di più (e molto di meno) di una mano fusa con una bottiglia.

⁶ Così come il vero testimone del lager è, a detta di Levi, chi non è tornato a raccontare l'orrore (LEVI: 1997, II, 1056-57).

Varcata per sempre la soglia di un'eventuale reversibilità, traguadata ogni frontiera della vita e superati tutti i confini dell'umano, si è giunti oltre i limiti del possibile, nel territorio del nulla, dove il corpo non è più nulla se non ombra e cenere. Un'ombra rimasta impressa sui marciapiedi grazie al «flash straordinario della bomba atomica» (BAILLY: 2010, 3) e un pugno di cenere dispersa in cielo o, peggio, finita in terra come «materiale da calpestare» (LEVI: 1997, II, 1089): è questo ciò che veramente resta.

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN GIORGIO (2005), *Homo sacer. Potere sovrano e nuda vita*, Einaudi, Torino.
- AGAMBEN GIORGIO (2009), *Nudità, nottetempo*, Roma.
- ALFANO GIANCARLO (2014), *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati, Firenze.
- ANDERS GÜNTHER (2014), *Diario di Hiroshima e Nagasaki. Un racconto, un testamento intellettuale*, Ghibli, Milano.
- ANDERS GÜNTHER (1992), *L'uomo è antiquato*, a cura di L. Dallapiccola, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri.
- BAILLY JEAN-CHRISTOPHE. (2010), *L'istante e la sua ombra*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano.
- BEECHER HENRY K. (1968), *A definition of irreversible coma: report of the Harvard Medical School Comm to examine the definition of brain death*, in «Journal of the American Medical Association», 205, pp. 85-88.
- BENJAMIN WALTER (1986), *Opere*, a cura di G. Agamben, vol. XI, Einaudi, Torino.
- BRIGUGLIA GIANLUCA (2006), *Il corpo vivente dello Stato. Una metafora politica*, Bruno Mondadori, Milano.
- CARROLL LEWIS (1992), *Alice in Wonderland*, authoritative texts of *Alice's adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass. The Hunting of the Snark*, Second Edition, edited by D.J. Gray, Norton & Company, New York-London.
- COHEN DEBORAH (2001), *The War Come Home: Disabled Veterans in Britain and Germany 1914-1939*, University of California Press, Berkeley.
- CORTELLESA ANDREA (1998), a cura di, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di M. Isnenghi, Bruno Mondadori, Milano.
- DE LUNA GIOVANNI (2006), *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino.
- DENNETT DANIEL C. (1991), *Brainstorms. Saggi filosofici sulla mente e la psicologia*, trad. ti. L. Colasanti, Adelphi, Milano.

- GENNARO TOMMASO (2018), *La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali del secondo dopoguerra*, Sapienza Università Editrice, Roma.
- HABERMAS JÜRGEN (2002), *Il futuro della natura umana. I rischi di una genetica liberale*, a cura di L. Ceppa, Einaudi, Torino.
- HILBERG RAUL (1999), *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, Einaudi, Torino.
- IRTI NATALINO (2009), *Introduzione ai lavori* in E. Brogi e M. Potente (a cura di), *Il Diritto governa la Tecnica? Focus sulla dematerializzazione dei documenti: stato dell'arte e prospettive*, Atti del seminario CNEL (Roma 16 dicembre 2008), Documenti CNEL n. 12, Roma, pp. 10-4.
- KERN STEPHEN (1988), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, a cura di B. Maj, Bologna, il Mulino, Bologna.
- LEVI PRIMO (1997), *Opere*, a cura di M. Belpoliti, 2 voll., Einaudi, Torino.
- LA MOTTE ELLEN (1916), *The Backwash of War. The Human Wreckage of the Battelfield as Witnessed by an American Hospital Nurse*, The Knickerbocker Press, New York-London.
- MAIER CHARLES S. (2019), *Dentro i confini. Territorio e potere dal 1500 a oggi*, trad. it. D. Cavallini, Einaudi, Torino.
- MARINOZZI SILVIA (2017), a cura di, *Medicina eugenetica e shoah. Ricordare il male e promuovere la bioetica*, Sapienza Università Editrice, Roma.
- MCNEIL JOHN, ENGELKE PETER (2018), *La grande accelerazione. Storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, a cura di C. Veltri et al., Torino, Einaudi.
- NANCY JEAN-LUC (2000), *L'intruso*, a cura di V. Piazza, Cronopio, Napoli.
- PICCHIANTI LIBERA (2017), *La sperimentazione nei campi nazisti*, in MARINOZZI 2017, pp. 127-148.
- RESTA ELIGIO (2009), *Biodiritto*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Treccani, Roma, pp. 43-53.
- RIEGL ALOIS (2011), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, trad. it. R. Trost, Abscondita, Milano.

Il corpo femminile e la violazione dei confini. Tre voci italofone dell'Europa Centro-orientale

Anna Belozorovitch

Riconoscere l'inizio della 'violazione' di un corpo e i suoi limiti può non essere semplice. Tre autrici italofone, originarie di diversi paesi dell'Europa Centro-orientale, ne offrono letture differenti, dalle quali emergono il coinvolgimento dei sensi, l'azione della memoria, l'impatto delle circostanze storiche e sociali.

Il racconto di Tamara Jadrejić, proveniente dalla Croazia, *La guerra di Mira* (2007) è ambientato durante la guerra dei Balcani. Mira, la protagonista, passa le giornate in casa, ascolta lo scoppio delle bombe e attende che suo marito torni – o non torni più – a casa.

– Eccolo! Stava arrivando!

L'ascensore atterrò con un cigolio. [...] Il rumore della porta che si chiude lentamente, poi uno, due, tre, [...] passi, il click delle chiavi, i passi nel corridoio.

Lentamente, come un pistolero al duello, trascinando i piedi e dondolandosi, entrò in cucina. E in un istante segnò lo spazio con il suo odore (JADREJČIĆ: 2007, 75-85).

La descrizione di questo avvicinamento graduale corrisponde, nella narrazione, all'inizio di un lungo crescendo ed esprime molta più inquietudine, da parte della protagonista, di quella generata dalla guerra di cui è testimone. Nonostante quanto accade fuori dall'abitazione, infatti, la 'guerra' di Mira è la «guerriglia casalinga» (JADREJČIĆ: 2007, 82) che consiste nel respingere gli attacchi dell'uomo appena rientrato in casa. La descrizione dei suoi movimenti anticipa l'attacco: egli è armato e pronto al duello.

La violenza inizia dall'invasione dello spazio a livello sensoriale: dapprima la donna è raggiunta dal suono dei passi, poi l'odore del marito invade la cucina, dove lei si trova. Il suo organismo è già sfiorato

dal contatto indesiderato e temuto nel momento in cui si trova a dover elaborare il suono udito e l'odore percepito. Infine, è la vista a venire colpita: il linguaggio del corpo maschile minaccioso conferma ufficialmente l'attacco appena cominciato. Mentre le parla, l'uomo guarda la moglie «dall'altra sponda del tavolo, tenendosi con entrambe le mani allo schienale della sedia» (JADREJČIĆ: 2007, 81). È una danza di avvicinamento, la coreografia è nota alla donna, tanto che

Mira cominciò a tremare. Oramai la sua presenza le provocava dolore fisico, le rigirava la pancia come un guanto e poi la riempiva di sudore freddo e crampi. [...] Dall'altro lato della cucina fiutava un cannibale, che dopo aver visto i morti e dopo essere a sua volta morto, era pronto a mangiarsela o almeno ad addentarla fino alle ossa (JADREJČIĆ: 2007, 81).

La conversazione tra i due è sin da subito impari. Il palcoscenico domestico è, spesso, proprio quello in cui le maschere si gettano e ogni equilibrio raggiunto nella vita pubblica viene spezzato. Lo svantaggio della voce maschile a favore di quella femminile è talvolta frutto della collaborazione attiva fra le due figure (OCHS, TAYLOR: 2012, 435-451). Mira offre a suo marito il potere di gestire la conversazione: lui fa domande, lei rende conto. Ma dalla parte del primo c'è la forza fisica e la prontezza nell'utilizzarla. L'uomo attira la donna a sé e la trattiene con un braccio. Un palmo della mano «umidiccio e appiccicoso» comincia ad accarezzarla:

Mira si irrigidì ricordando con disgusto le sue attenzioni coniugali. [...] E allora, senza pensare, tentò di farla finita e smise di respirare. Pensava che avrebbe resistito per due, massimo tre minuti, poi senza ossigeno avrebbero dovuto esploderle i polmoni, fermarsi il cuore o spegnersi il cervello. Era uguale, bastava morire (JADREJČIĆ: 2007, 82).

La reazione della donna trova inquietante riscontro in testimonianze di vittime di tortura, come strumento messo in pratica, consapevolmente e non, nel momento in cui un nuovo 'intervento' si avvicina (BENEDEUCE: 2010). Mira vede nel tentativo di morire o quanto meno stordirsi con la mancanza di ossigeno una soluzione più valida, più sicura del tentare un rifiuto. Il rifiuto del rapporto sessuale all'interno del matrimonio non è un'opzione in ogni contesto culturale come non lo è in ogni sistema giuridico; così, non è univoco il riconoscimento dello stupro quando a perpetrarlo è il marito nei confronti della propria

moglie (DWORKIN: 2006, 208-209). Il 'no' per Mira non è un'opzione: lo è invece ogni pratica di alienazione possibile di fronte a tale evento. La violenza che la donna subisce si estende in luoghi reconditi della sua persona, si esprime anche nello stordimento e nell'alienazione che lei stessa si impone per sopravvivere.

Anche la protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski (2009), originaria della Polonia, non pronuncia alcun 'no' né tenta di resistere, perché consapevole della completa inutilità di qualsiasi reazione. Gli uomini sono tre, ed entrano in casa mentre suo marito, Josef, è fuori. Ci troviamo in un'imprecisata città interessata dalla guerra, che vaghi indizi portano a situare nei Balcani. Ogni volta che Josef esce di casa, la donna non sa se rientrerà e resta tra quattro mura a prendersi cura della bambina nata da poco. L'episodio dello stupro viene presentato in maniera secca ed improvvisa:

Quando entrarono aprii le gambe subito e aspettai che avessero finito. Erano in tre soltanto, fecero presto. Uno di loro mi diede un panino, il primo mi picchiò sul viso e pisciò sul panino e io restai nuda, senza coprirmi, senza guardarlo. Non avevo sentito niente, non importava, non ero vergine. Niente che non andasse via con acqua e sapone, avrebbero potuto rompermi ma non lo avevano fatto (SERDAKOWSKI: 2009, 7).

In questo passaggio, ad apparire fredda è la donna, mentre un conflitto interiore è riconoscibile nel comportamento degli uomini. Due di loro sembrano applicare delle strategie per affermare il proprio dominio sulla situazione. Uno offre una ricompensa, un panino; ora il suo rapporto con la donna è definito da una transazione, quella tra chi acquista sesso e chi vende il corpo. La stessa protagonista sembra riconoscere un confine nella propria condizione di donna non più 'illibata': nel territorio della verginità perduta, le esperienze intime appaiono intercambiabili, variando soltanto nei modi e nei segni che lasciano.

Un altro fra i violentatori trova una soluzione diversa: picchia la donna, urina su di lei. Andrea Dworkin offre una lettura di un simile gesto: la donna è vista come sporca a priori, il desiderio di lei genera contestualmente repulsione, il gesto di sporcarla, di 'ornare' di sporcizia l'atto sessuale, è parte dello sforzo oggettivante, necessario per riconfermare l'inferiorità di lei. Lo sporcare, infine, è intimamente connesso al distruggere, in ultima istanza uccidere (DWORKIN: 2006, 3-24, 103-151, 213-147). Così l'uomo non ha bisogno di offrire un compenso:

la sua preda è deprivata di dignità umana e, per quegli attimi, anche di vita.

La morte è presente in sottotraccia nel racconto *Vetri Rosa* di Ornela Vorpsi (2006), originaria dell'Albania: la protagonista e voce narrate infatti è già morta, e la morte la accompagna sin dalla tenera età sotto forma di una figura silenziosa e sempre presente. Fino alla fine del racconto non si assiste ad alcun rapporto tra due corpi adulti, né viene mai esplicitato in che modo sia morta la protagonista. La morte, tuttavia, sembra fare la sua apparizione insieme al desiderio, alla scoperta del maschile e del femminile. Possiamo richiamare ancora la lettura di Dworkin quando osserva che, nell'immaginario sessuale della modernità, la perdita di sangue da parte della donna, una volta richiesta come 'prova' di purezza al primo rapporto sessuale, non è più limitata, infatti, al suo primo rapporto ma viene estesa all'intero arco della vita: si profila una verginità 'esistenziale' compatibile con la femminilità stessa mentre il divenire carnale coincide con la morte (DWORKIN: 2006, 150). Il racconto *Vetri rosa* si apre infatti con 'l'inizio della fine', collocato su una traiettoria che porta alla morte della protagonista e corrisponde anche a una proiezione e un'aspettativa della carnalità:

La mano di Bianca si infilò d'improvviso sotto le mie mutande accarezzandomi piano. [...] Bianca era diventata un uomo. [...] Non girare la testa, sussurrò, guarda i tuoi vetri rosa, io sono un uomo che passa di qua, sono un passante, ti ho vista, mi sei piaciuta ma non ho visto il tuo viso e non lo voglio vedere. [...] Adesso fai finta che non vuoi, proponeva, fai finta che non vuoi che io ti tocchi. Signore, la smetta, mormoravo tremante. Ma no, protestava Bianca-uomo, è per questo che tu sei seduta così, in questa posizione [...], perché volevi che io ci infilassi dentro le dita. Volevi che ti facessi le cose che fanno i grandi (VORPSI: 2006, 12-13).

La violazione qui è mimata e al tempo stesso reale. Il contatto fisico da parte dell'amica è impreveduto ma accettato. L'uomo, tuttavia, che viene evocato tramite questo gioco, l'uomo che Bianca è nel corso di questa rappresentazione e che è presente nell'immaginario di entrambe le bambine, agisce violando, per definizione. L'intrusione fisica, pur non richiesta, viene accettata perché la violazione stessa si presenta come essenza del contatto sessuale tra uomo e donna. «A human being has a body that is inviolate; and when it is violated, it is abused», scrive ancora Dworkin, «A woman has a body that is penetrated in intercourse:

permeable, its corporeal solidness a lie» (2006, 154). L'esplorazione che le due giovani protagoniste compiono sui propri corpi sembra andare incontro all'immagine classica del corpo femminile delle teorie ippocratiche, un corpo marginalizzato perché privo di «forza sufficiente per muoversi nel mondo», liquido e permeabile per sua natura (ANGELETTI: 2007, 208-209).

Attraverso il gioco dei corpi le due bambine non soltanto sperimentano la sessualità di coppia ancora distante, ma mettono in scena equilibri di vita sociale. Ancora una volta, la violazione è, prima che del corpo fisico, nella scoperta di un potere ridotto, di una volontà non destinata al riconoscimento.

La violazione – dei confini corporei, della volontà, dell'innocenza – è una violenza e un evento traumatico. «Il trauma prodotto dalla violenza umana mette allo scoperto», scrive Roberto Beneduce, «in tutta la sua drammatica indeterminatezza [...] il dilemma di che cosa farsene e di che cosa dire» (BENEDEUCE: 2010, 190). Dimenticare può sembrare una delle vie percorribili. Ma «il ricordo perduto non è perduto per caso»: solo in quanto appartiene a una certa regione della vita che si vuole rifiutare, proprio perché ha un certo significato. «La dimenticanza è quindi un atto: tengo a distanza questo ricordo allo stesso modo in cui guardo di sbieco una persona che non voglio vedere» (MERLEAU-PONTY: 2006, 229).

Ciò che viene in apparenza lasciato indietro, poi, trova modi per emergere. La protagonista di *Katerina e la sua guerra*, violentata da tre uomini, sembra inizialmente trattare la questione con eccessiva freddezza: «niente che non possa andare via con acqua e sapone», sentenza (SERDAKOWSKI: 2009, 7). Ma ecco che, nel corso della narrazione, la donna non può fare a meno di ricordare e rivivere l'evento con altre parole. In un diverso momento, infatti, tornerà a descrivere l'episodio:

I tre uomini stavano sopra di me e io li lasciavo fare. All'inizio m'immobilizzarono per terra ma poi non ce ne fu bisogno perché non mi dimenavo. Dopo il primo non sentivo più dolore. Ero tutta coperta di sperma e gli altri due avevano il pene piccolo. Il primo ogni tanto sputava, lo fece due volte. Non avevano toccato [la bambina], non so nemmeno se l'avevano svegliata, uno di loro mi diede un panino... (SERDAKOWSKI: 2009, 29).

La scena viene ripercorsa con un ritmo veloce, simile a quello della prima descrizione, tuttavia qualcosa è cambiato. L'ordine delle azioni sembra nuovo, emergono dettagli dapprima non nominati. Si fa solamente adesso, infine, menzione del dolore. Sembra quasi che, nel rielaborare il ricordo, i diversi aspetti che hanno caratterizzato l'evento traumatico acquisiscano un valore nuovo.

La violenza subita si pronuncia nella protagonista attraverso un lento movimento centrifugo, partendo dal nucleo fisico che ha subito l'attacco, per poi uscirne ed invadere lentamente altre sfere della sua vita. La freddezza inizialmente ostentata comincia a smentirsi. La donna arriva a sognare:

Il cielo era sereno, ero da sola davanti al mare, portavo un vestito di cotone bianco. [...] Con le mani fermavo le onde, le alzavo come un piumone e mi ci sdraiavo sotto, sulla sabbia calda. [...] Le alghe mi si attorcigliavano intorno alle caviglie [...] la sabbia cedeva sotto di me a ogni risacca, mi assorbiva e mi vuotava. L'acqua bagnava il cotone trasparente, il corpo offerto, quasi proteso. Le onde diventarono uomini ed erano loro su di me adesso, grandi e silenziosi. Io non potevo niente contro il mare, allora lo lasciai fare, il mare era più forte di me (SERDAKOWSKI: 2009, 35).

Una lettura di queste immagini può essere proposta, nell'ottica dello sviluppo del personaggio: il desiderio intenso di protezione che la donna manifesta nel corso di tutto il libro è l'anello che lega il suo destino a quello di Josef, suo marito. Eppure questo legame è ambiguo: ancora prima delle violenze sessuali che lei subirà, i rapporti sessuali con Josef non sono desiderati. Si tratta sempre di un piccolo sforzo nel nome dell'alleanza tra due persone disperate. Ma ecco che lo stesso mare, le cui trappole e intrusioni sembravano fino poco prima sopportabili, si rivela per ciò che è: non può essere controllato, non agisce secondo le aspettative. Nel sogno, la donna conclude che contro il mare è inutile lottare, e «lascia fare», come aveva fatto con gli uomini. Il sogno sembra denunciare il suo intimo tormento: un tentativo di giustificare se stessa, vedendosi, pur contro la propria volontà, come complice di ciò che ha subito.

Nelle dinamiche descritte nei testi affiora anche l'elemento dell'autoaccusa, di una velata attribuzione di responsabilità a colei che subisce. Questo meccanismo, ampiamente documentato, di ricercare tra i propri comportamenti proprio quelli che possano aver attirato il gesto

violento su di sé è diffuso tra diverse tipologie di vittime (BENEDUCE: 2010, 143), in maniera particolarmente evidente tra quelle di violenza sessuale (VEZZADINI: 2006, 265). D'altronde, l'idea che una donna vistosa, dal comportamento disinvolto, possa considerarsi provocatrice dei propri guai è anche, tristemente, un luogo comune. Così Bianca, la 'violentatrice' della protagonista di *Vetri Rosa*, dice alla propria vittima: «è per questo che tu sei seduta così, in questa posizione [...]. Volevi che ti facessi le cose che fanno i grandi» (VORPSI: 2006, 13). Esporsi non è pericoloso solo per una donna in età fertile, ma anche per una bambina la quale così indicherebbe di non volerlo più essere. Questo meccanismo sembra essere accettato e riconosciuto dalle giovani protagoniste nel racconto di Vorpsi.

La protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski non si dà pace perché diventa vittima una seconda volta: in un momento della trama, un uomo le si avvicina senza alcuna minaccia e lei non lo ferma. A posteriori, la donna continua a domandarsi dove finisca la sua volontà e dove abbia inizio la violenza. Si chiede se avrebbe potuto comportarsi diversamente. Si domanda se si fosse trattato, da parte sua, di cautela o di complicità. Il tormento della donna rappresentato nel romanzo riassume bene tale fenomeno di autoaccusa: la 'colpa' può ricadere sulle proprie scelte, su un tratto del proprio carattere, persino su una percezione di 'fatalità' associata al proprio destino. Le diverse modalità di spiegare l'accaduto servono a gestire il dolore, ma nessuna di queste costituisce una vera risposta (BISI: 2004, 18).

L'evento si ripropone nella vita della protagonista di *Katerina e la sua guerra*, quasi come lei stessa lo avesse cercato o si fosse esposta al pericolo con inspiegabile leggerezza. Il suo modo di andare incontro a tali eventi e la confusione provata in seguito ricorda il meccanismo descritto da Beneduce, in cui è la stessa esperienza traumatica a generare risposte chimiche associate al piacere, predisposte dal corpo per proteggere l'individuo ma in ultima istanza capaci di generare forme di 'dipendenza' da eventi stressanti (BENEDUCE: 2010, 67). Man mano che, con lo scorrere della trama, emergono altri episodi in cui la protagonista del romanzo di Serdakowski è coinvolta in contatti sessuali indesiderati, appare sempre più ambivalente il tormento psicologico che ne consegue, che si mostra talvolta quasi come fonte di energia per la donna.

L'unica via, per lei, sembra essere l'oblio, un oblio che passa ancora una volta attraverso il corpo. La donna, infatti, riconosce di non sentire

la presenza di quell'uomo «nel ventre» (SERDAKOWSKI: 2009, 60), e solo così può cominciare a disconoscere un ricordo con il quale non ha mai fatto pace. La memoria, figlia della percezione, è più che mai selettiva negli eventi traumatici (DE LEO, SCALI, CASO: 2005, 20-32); così la donna può permettersi di dubitare dell'accaduto, attivando un meccanismo di rimozione che tuttavia lascia irrisolto il problema di valutazione del proprio desiderio e della propria volontà (FREUD: 2012, 57, CAVIGLIA, DELLA CASA: 2003, 115-116).

Anche Mira, nel racconto di Jadrežić, deve ingegnarsi per trovare strategie di risposta a quanto sta vivendo. Il marito tenta di spogliarla mentre lei, ancora viva dopo il tentativo di trattenere l'aria, mette in atto un nuovo piano:

– Aspetta un attimo! Prima la cena! Non dicevi di aver fame?!

[...] Dal suicidio non riuscito Mira passò alla recitazione con la facilità di una mente sdoppiata, triplicata, centuplicata. Ora sembrava una gattina amabile e persuasiva. [...] Riusciva persino a sorridere. [...] Appena si fu liberata dalla stretta, gli portò un'altra birra, sapendo che c'era un limite dopo il quale perdeva ogni altro bisogno tranne che buttarsi sul letto e dormire (JADREŽIĆ: 2007, 82).

A Mira non resta che la manipolazione: il terrore le fornisce una forza straordinaria, e lei recita, come probabilmente ha recitato tante altre sere. Ma la recitazione le costa cara: la sua mente è «sdoppiata, triplicata, centuplicata» come accade a molti individui che hanno subito forti traumi. La trappola non ha effetto e la lotta tra i due diventa sempre più intensa: il marito si alza da tavola e segue Mira per casa, mentre lei sente «sollevarsi tutti i peli del corpo e trasudare, puzzando di paura» (JADREŽIĆ: 2007, 82). È il contatto fisico a far precipitare gli eventi: il marito blocca Mira e lei si sente «sorda e cieca. Senza niente sotto i piedi o sopra la testa o tutt'intorno» (JADREŽIĆ: 2007, 82). Precipita, così, dentro il proprio corpo senza lasciare fuori, ora, nessuna parte di sé. Le figure prodotte dalla mente 'centuplicata' tornano a fondersi in una come tirate da una potente molla, cadono verso il centro di quel corpo che così dalla realtà si distacca: le estensioni di sé che mediavano tra il sé e l'universo esterno come dei tentacoli, ora sono interrotte. E, «sorda e cieca», Mira colpisce il marito, che cade. Caduto, sembra morto, ma non lo è. La donna allora, «con profonda delusione e disprezzo» prende la decisione consapevole di ucciderlo davvero. Dal proprio corpo la mente di Mira apprende le scelte che farà.

Merleau-Ponty riflette sul peso dello sguardo altrui rivolto al proprio corpo: l'esposizione allo sguardo corrisponde a una perdita di difese. Ma queste difese sono essenziali, il rapporto tra chi viene guardato e chi guarda è quello «del servo e del signore» (MERLEAU-PONTY: 2006, 235). Lo studioso parla dello sguardo fra corpi nudi, dell'esposizione fisica in un rapporto carnale, ma lo sguardo ha un peso non minore in un rapporto impari come è quello tra Mira e suo marito, che «con una sola occhiata [...] ordina» di sedersi sulla sedia di fronte per ascoltarlo (JADREJČIĆ: 2007, 77-78). Mira è perennemente nuda, alla presenza con lui; lui, di fronte a lei, è perennemente colui che guarda.

La protagonista di *Katerina e la sua guerra*, invece, dopo essere giunta in un campo profughi si trova a condividere la tenda con un uomo che la fissa insistentemente: «All'inizio era uno sguardo lento, occasionale, di sfuggita. [...] Mi ricordai di avere un ventre, dei seni, una bocca. Il mio corpo diventò corpo di donna, i miei gesti si fecero più armoniosi, più precisi». Lo sguardo che non può, ancora, penetrare verso la nudità, agisce sul corpo della donna conferendogli un sesso, quello femminile. «Poco a poco, senza sapere veramente quando, lo sguardo si fece attento. [...] diventò uno sguardo persistente, che prende di mira, che non lascia più». Infine, l'uomo si avvicinerà alla protagonista per abusare di lei. E nel portare a termine l'azione, ridiventa «un uomo comune, sudato e spento» che non la guarda mai più, «mai più», pur restando nella stessa tenda (SERDAKOWSKI: 2009, 50-52). Lo sguardo, qui, si rivela come principio del possesso e, se rivolto al corpo, diventa possesso della persona.

Quando Blerinda, l'amica della protagonista di *Vetri rosa*, invade l'intimità della ragazza le dice «sono un passante, ti ho vista, mi sei piaciuta [...]. Continua a guardare i vetri rosa, sono belli». Gli sguardi non sono reciproci: alla vittima, a colei che diventa donna nell'essere trasformata in oggetto, viene concesso di guardare/possedere altri oggetti, distrarsi con la loro bellezza. Non a caso, i vetri rosa, da cui il titolo del racconto, sono frammenti che incantano la piccola protagonista. L'uomo', invece, può guardare la ragazza: ma soltanto il suo corpo, non il viso, poiché si rischierebbe un principio di reciprocità. Blerinda, quindi, proporrà all'amica un nuovo incontro: «Facciamo finta di essere in un negozio di gioielli, tu vieni a vedere i gioielli, io te li mostro. Sarò ancora uomo». Affinché il gioco riesca, è necessario stabilire dove verrà rivolto lo sguardo di ognuna delle partecipanti. Tramite questo gioco, che implica incarnare le vesti di un uomo, si mette in scena non

la relazione tra due adulti ma il possesso del corpo di un essere umano da parte di un altro. Non a caso, la protagonista fa notare: «Diventai anch'io uomo a volte ed ebbi Blerinda e Albana» (VORPSI: 2006, 12-14).

Il comportamento delle bambine nel romanzo di Vorpsi può suggerire un ambiente e un passato in cui la disuguaglianza e il comportamento violento siano noti a entrambe le protagoniste, portandole a forme di accettazione, persino dipendenza verso simili azioni, tanto da emularle (BARBERO AVANZINI: 2007, 261). Il loro comportamento può richiamare il concetto di de-sensibilizzazione, come risposta che fa sbiadire, nel tempo, il giudizio su certi tipi di aggressione e non permette più di riconoscerli come tali (GILI: 2007, 148-149). Ma ancora, in *Vetri rosa* si può richiamare il concetto psicanalitico della «identificazione con l'aggressore» (FREUD: 2012, 113-125) caratteristica dell'infanzia. Le bambine, in questa chiave di lettura, indosserebbero il ruolo della figura che in loro genera paura. In questo gioco che esplora le modalità più spersonalizzanti del contatto tra uomo e donna, le bambine di *Vetri rosa* sembrano realizzare un vero e proprio rituale esorcizzante, indossando una alla volta la maschera spaventosa, sperimentando la natura liquida del potere e la sorprendente estensione delle sue conseguenze.

La protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski si sente confusa dopo le violenze subite e non sa se considerare tradimenti verso il marito i rapporti avuti contro la propria volontà. Ciò accade perché lei ha difficoltà a priori nel riconoscere la propria volontà nella dinamica del rapporto sessuale. Non la individua chiaramente, indipendentemente da chi sia l'uomo che attualmente la possiede. La volontà non ha mai fatto parte, per lei, del rapporto sessuale anche nei momenti più pacifici e a Josef, suo marito, si concede con amore ma malvolentieri.

La volontà non è richiesta, anzi risulta indesiderata, in *Vetri rosa*. La partecipazione all'atto sessuale può essere espressa così come la interpretano le ragazze: «Adesso fai finta che non vuoi», suggerisce Belinda mentre 'fa l'uomo', e la protagonista risponde: «Signore, la smetta» (VORPSI: 2006, 13). Nella dinamica sessuale tra uomo e donna il rifiuto dell'ultima è elemento costituente: così sembrano percepirlo le giovani amiche. Come già accade per l'apparenza fisica, dove il femminile sembra costruirsi in opposizione al maschile ma proprio per rispondere alla necessità maschile di evitare ogni contaminazione fra mascolinità e femminilità (BURR: 2000, 123), così a livello comportamentale al desi-

derio maschile sembra dover corrispondere la fuga o quanto meno la riluttanza femminile.

Questo tema è sviluppato nel saggio sulla performatività della parola 'no' di Kulick. Mentre è ben noto il luogo comune secondo il quale 'il no della donna significa sì', come giustificazione di un'insistenza che può terminare nell'abuso, ciò che il linguista e antropologo fa notare è che il 'no' rappresenta non solo la prima risposta «normale», ma persino quella realmente «attesa» di fronte al desiderio sessuale maschile (KULICK: 2012, 494-495). Lo studioso parla di una «grammatica culturale» nella quale la risposta negativa produce di per sé il soggetto femminile nel proprio ruolo reciprocamente percepito, al punto da diventare, nel contesto, la «risposta positiva» perché 'culturalmente desiderabile' (KULICK: 2012, 495).

MacKinnon utilizza, provocatoriamente, il termine 'guerra' riferendosi alla violenza sulle donne perpetrata a livello mondiale (MACKINNON: 2012, 125-149): un paradosso, sottolinea, in quanto una delle parti non è armata. Non essere considerati combattenti priva di determinati diritti e benefici di cui gode chi è riconosciuto tale. Delle tre opere letterarie citate, ben due riportano il termine 'guerra' nel titolo. Eppure, nonostante vi sia un conflitto bellico sullo sfondo della trama, in entrambi i casi la 'guerra' non riguarda la situazione storica vissuta dalle protagoniste.

Tramite la lettura di queste tre opere, si è voluto mettere in evidenza come il limite del corpo fisico non è, e non in maniera univoca, lo stesso che sancisce una violazione di tipo sessuale in atto. Il corpo della donna in *La guerra di Mira* è immerso nello spazio che lo circonda e lo scontro traumatico con il corpo altrui inizia dall'invasione dello spazio attraverso numerosi stimoli sensoriali che precedono il tatto e persino la vista. La donna al centro del romanzo *Katerina* e la sua guerra riconosce i limiti labili del proprio corpo e accoglie la violazione direttamente nelle profondità della propria psiche, quasi come se il passaggio carnale fosse di secondaria importanza. In *Vetri rosa*, infine, la giovane protagonista scopre, crea e definisce il proprio corpo femminile attraverso la violazione dello stesso: diventa donna scrollandosi di dosso l'inviolabilità.

Quando Nussbaum osserva che «la letteratura mette a fuoco il possibile» (NUSSBAUM: 2012, 39), suggerisce che essa non è solamente utile a comprendere i meccanismi della vita privata e dell'immaginazione personale, ma può offrire un contributo unico anche nella comprensio-

ne di interessi più ampi che riguardano la sfera pubblica (NUSSBAUM: 2012, 37). Così il linguaggio artistico sembra avere il potere di codificare le esperienze umane traumatiche, offrendo quelle che Beneduce chiama 'teorie implicite' (BENEDUCE: 2010, 181), ovvero connessioni altrimenti invisibili o difficili da riconoscere restando all'interno di confini disciplinari (BENEDUCE: 2010, 179). In queste tre opere, Tamara Jadrečić, Barbara Serdakowski e Ornella Vorpsi riflettono sul tema della violenza carnale in maniere differenti, ma nel farlo offrono la lettura di una «identità narrata come espressione tangibile dell'esistenza» (CAVARERO: 1997, 90), svelando in maniera lucida una soggettività femminile nella quale il rapporto con e l'uso del corpo si configurano come argomenti di critica culturale.

Riferimenti bibliografici

- ANGELETTI LUCIANA RITA, COSMACINI GIORGIO (2007), *Da Ippocrate. Il corpo*, in DIONIGI (2007), pp. 193-219.
- BARBERO AVANZINI BIANCA (2007), *Vittime di maltrattamento in famiglia: il problema dell'abuso tra cultura, diritto e intervento sociale* in BISI & FACCIOLO (2007), pp. 261-265.
- BENEDUCE ROBERTO (2004), *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli.
- BENEDUCE ROBERTO (2010), *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Roma-Bari, Laterza.
- BISI ROBERTA, FACCIOLO PATRIZIA, a cura di (2007), *Con gli occhi della vittima: approccio interdisciplinare alla vittimologia*, Milano, Franco Angeli.
- BISI ROBERTA (2004a), a cura di, *Vittimologia. Dinamiche relazionali tra vittimizzazione e mediazione*, Milano, Franco Angeli.
- BISI ROBERTA (2004b), *Luoghi di cambiamento tra limite e possibilità*, in BISI (2004a), pp. 11-22.
- BURR VIVIEN (2000), *Psicologia delle differenze di genere*, a cura di N. Cavazza, trad. it. di G.G. Stella, Bologna, Il Mulino.
- CAVARERO ADRIANA (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- CAVIGLIA GIORGIO, DEL CASTELLO EMANUELE (2003), *La diagnosi in psicologia clinica*, Milano, Franco Angeli.
- DE LEO GAETANO, SCALI MELANIA, CASO LETIZIA (2005), *La testimonianza. Problemi, metodi e strumenti nella valutazione dei testimoni*, Bologna, Il Mulino.
- DIONIGI IVANO, a cura di (2007), *I classici e la scienza*, Milano, Bur.
- DURANTI ALESSANDRO, a cura di (2012), *Linguistic anthropology. A reader*, West Sussex, Wiley-Blackwell.

- DWORKIN ANDREA (2006), *Intercourse*, New York, Basic Books.
- FREUD ANNA (2012), *L'io e i meccanismi di difesa*, Firenze, Giunti.
- GILI GUIDO (2007), *La violenza televisiva: logiche, forme, effetti*, Roma, Carocci.
- JADREJČIĆ TAMARA (2007), *La guerra di Mira in I prigionieri di guerra*, S. Giovanni in Persiceto, Eks&Tra.
- KULICK DON (2012), *No* in: DURANTI (2012), pp. 493-501.
- MACKINNON CATHARINE A. (2012), *Le donne sono umane?*, Roma-Bari, Laterza.
- MERLEAU-PONTY MAURICE (2005), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Studi Bompiani.
- NUSSBAUM MARTHA C. (2012), *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di C. Greblo, trad. it. G. Bettini, Milano-Udine, Mimesis.
- OCHS ELINOR, TAYLOR CAROLYN (2012), *The "Father Knows Best" Dynamic in Dinnertime Narratives* in DURANTI (2012), pp. 435-451.
- PHILIPS SUSAN U., STEELE SUSAN, TANZ CHRISTINE, a cura di (1987), *Language, Gender, and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SERDAKOWSKI BARBARA (2009), *Katerina e la sua guerra*, Torino, Robin.
- VEZZADINI SUSANNA (2004), *Violenza domestica: dinamiche autore-vittime* in BISI (2004a), pp. 66-105.
- VEZZADINI SUSANNA (2006), *La vittima di reato tra negazione e riconoscimento*, Bologna, CLUEB.
- VORPSI ORNELA (2006), *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo.

Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)

Luigi Marinelli

«[...] Forse la “coincidentia oppositorum” di Nicola Cusano è l’ultima possibilità dell’arte. Non vi è forse esaminata con precisione la rinuncia intesa in senso limitato al creativo: la sospensione del creativo? Allora l’arte, se esprime una realtà spirituale, lascia insoddisfatti. È vero quanto il vecchio Paracelso dice delle sue opere: “Non leggete i miei libri, essi sono i miei escrementi?”». Paul Klee sorrise con ironia.

«Una tale frase le si adatta, Schreyer. Ma concerne solo la cosiddetta opera. Ciò che ci riguarda invece, è unicamente l’agire. L’opera non ci appartiene più. Noi la perdiamo nel momento in cui essa diviene oggetto commerciale, in definitiva oggetto di speculazione. Il cielo ci preservi dal divenire un giorno fenomeni da museo!»¹.

Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d’animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu’il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l’animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l’intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n’importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu’on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d’Afrique, le noir de jais du scarabée d’Europe et le trésor du scarabée d’or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L’artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.

WAJDI MOUAWAD

Mangio cielo, evacuo cielo.

WISŁAWA SZYMBORSKA

¹ Grazie di cuore al dott. Tommaso Gennaro per avermi segnalato questa straordinaria riflessione di Klee su ciò che trascende l’ineludibile sostanza escrementizia dell’arte; la citazione proviene dalle *Testimonianze su Klee al Bauhaus* di Lothar Schreyer riportate in *Appendice a KLEE*: 2004, 66.

La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti (ma non te ne parlai).

EUGENIO MONTALE

*Seme, escrementi e parole sono prodotti di comunicazione, che l'interiorità del nostro
io trasmette alla realtà esterna.*

GEORGE STEINER

*Può caca' tutta la ggente / lu signore e lu pezzente, / sia surdato o generale / a caca'
so' tutt'eguale.*

TARANTELLA DE LU CACARE, ROBERTO DE SIMONE

...e con la merda puoi far la rivoluzione.

ROBERTO BENIGNI

Secondo il ricordo affettuoso di un suo ex allievo, il grande francesista e teorico della letteratura Francesco Orlando, vedendo una volta la sua aula un po' intorpidita «dopo una necessaria e barbosa introduzione teorica», l'aveva scossa dicendo: «E adesso parliamo di merda» (SETTIS FRUGONI: 2012, 227). In tal modo perfino il sempre elegante e forbito professore siculo-pisano intendeva forse sortire l'effetto sovente attribuito alla deiezione solida nel discorso (artistico e letterario): l'effetto è sostanzialmente quello del comico e della satira, etimologicamente un piatto misto offerto agli dei (*satura lanx*), dove la mescolanza dei generi, degli stili e del lessico, dal sublime all'infimo, serviva per l'appunto a scuotere – più spesso a fini politici, ma a volte anche solo a fini edonistici (oggi: “d'intrattenimento”) – un uditorio un po' sonnolento, un uditorio/dormitorio, così come può capitare in un'aula universitaria o, con effetti ben più gravi e rilevanti, in tutta un'opinione pubblica, politicamente ed eticamente addormentata dall'inodore, e anzi spesso profumatissimo sterco narcotico che le viene quotidianamente propinato da cacazibetti e cacasentenze della politica e dei mass-media (del momento).

Christian Enzensberger, in un libro ingegnoso che qui verrà ampiamente citato, riteneva «plausibile che il coordinamento tra letteratura e merda si sia consolidato da quando la prima si definisce sempre più come violazione del sistema» (ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 35). Ma se in realtà (col linguaggio scientifico tipico della fase post-positivista, iniziarono a mostrarlo Tynjanov e i formalisti russi) la grande letteratura, e non certo solo quella comica e satirica, è stata da sempre *violazione del sistema* (linguistico, sociale, politico, morale ecc.); se l'a-

nalisi freudiana (per Francesco Orlando) «fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso [;] in altre parole la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni» (ORLANDO: 1993, 8) – a me pare abbastanza scontato che quello del rapporto tra letteratura ed escrementi sia un tema che va molto al di là della sua apparente provocatorietà e schifezza, per divenire metafora o piuttosto allegoria di una condizione umana universale che ha sostanzialmente a che fare con l'idea dell'alterità: un'alterità che le feci – in quanto rigettate dal corpo – sembrano simboleggiare per l'io stesso che, già a livello fisiologico, *si sdoppia* tra ciò che rimane e ciò che viene buttato via (di qui ovviamente anche le offese razziste e omofobe tipiche di molte lingue, in cui ogni specie di 'altro' o di 'diverso' viene assimilato all'escremento). Ingiurie tanto più insensate, e semmai offensive solo per l'umana intelligenza, se si riflettesse senza prevenzioni su quanto scriveva Italo Calvino in un suo bellissimo racconto/saggio intitolato *La poubelle agrée*:

Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare. La soddisfazione che provo [gettando i rifiuti], è dunque analoga a quella della defecazione, del sentire le proprie viscere sgombrarsi, la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro che me, e non vi è confusione possibile tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile. Maledizione dello stitico (e dell'avar) che temendo di perdere qualcosa di sé non riesce a separarsi da nulla, accumula deiezioni e finisce per identificare se stesso con la propria deiezione e perdervisi (CALVINO: 1994, 65).

Questo dal punto di vista individuale e, per così dire, fisio-psicologico. Dal punto di vista collettivo e socio-politico (che è poi quello su cui è centrato questo intervento) si tratta peraltro di una storia assai vecchia, non certo solo della nostra modernità. Si pensi quale caso particolarmente esplicito a un dimenticato poemetto in ottave del 1629, intitolato *La merdeide*, sottotitolo: *Stanze in lode delli stronzi della Real Villa di Madrid*², indirizzato contro la corte spagnola, sotto il cui dominio si

² Cfr. STIGLIANI: 2005, con incipit: "D'una Villa Real i sporchi umori / Gran desio di catar m'ingombra il petto, / E come in vece di purgati odori / V'han li stronzi e la merda albergo e letto..." ecc. (il riferimento è alla Real Villa di Madrid). Edizione on-line all'indirizzo WEB: http://ia600404.us.archive.org/6/items/La_merdeide/

trovava allora tutta l'Italia meridionale, e assai probabilmente opera di Tommaso Stigliani, poeta della città di Matera e invidioso avversario del "re del secolo", Giambattista Marino. Ma per fare solo alcuni riferimenti assai più vicini ai nostri giorni, penso ad esempio – per rimanere solo in territorio italico – o al bel libro/spettacolo di Simone Cristicchi *Mio nonno è morto in guerra*, che si apre con la descrizione di uno di quei "meriti di guerra e coraggio dimostrato nelle innumerevoli azioni pericolose" da suo nonno Rinaldo durante la tragica campagna del CSIR (Corpo di Spedizione Italiano in Russia) nel 1941, «tipo cagare in mezzo alla neve a 48 gradi sotto zero» (CRISTICCHI: 2012, 10). O ancor più recentemente, ed esplicitamente, nel fortunato monologo teatrale *La merda* (CERESOLI: 2012), primo capitolo di un *decalogo del disgusto*, dedicato ai 150 anni dell'Unità d'Italia, in cui la bravissima attrice Silvia Gallerano urla la nuda rabbia pasoliniana del suo corpo femminile contro la società delle Cosce, del Cazzo e delle (false) Libertà di un'Italia total(itaria)mente "berlusconizzata". O ancora a un classico del balletto, come *Palermo Palermo* di Pina Bausch (1989), in cui i ballerini danzavano sulle macerie di un muro esplosivo e, alla fine, si accostavano al proscenio e «con grande eleganza estra[e] da sacchetti di plastica non fiori da gettare agli spettatori, ma spazzatura da buttare sul pavimento tra altri rifiuti col gesto di chi semina» (QUADRI: 2002, 83). Un chiaro riferimento al degrado umano, politico ed ecologico della meravigliosa città siciliana (e non solo) vista con gli occhi profondi della Bausch. Fuoriuscendo dalla penisola, un richiamo anche questo contemporaneo è senz'altro dovuto ai *Fäkaliendramen* dell'austriaco Werner Schwab (SCHWAB: 2000), qui da noi di recente adattati in rappresentazioni del Laboratorio Schwab diretto da Dante Antonelli, o a Ödön von Horváth, diretto predecessore austro-ungarico di Schwab, e in particolare al brano intitolato *Letame* del suo romanzo più famoso, *Gioventù senza Dio* (HORVÁTH: 1937, trad. it. 2003), in cui al giovane professore protagonista riesce facile paragonare alla merda tutta la società piccolo-borghese in cui è costretto a muoversi.

LAMERDEIDEonline.pdf. BONAZZI: 2006 continua però a seguire l'attribuzione a Gaspare Murtola, risalente al *Dizionario* del Melzi, benché appaia più sostenibile l'attribuzione al materano Stigliani, considerata l'acredine antispagnola del poemetto (il Murtola, segretario di Carlo Emanuele a Torino, era di nascita genovese e sarebbe morto a Tarquinia nel 1624, quindi cinque anni prima della pubblicazione del poemetto incriminato). *La merdeide* in questione non è peraltro da confondere con l'omonimo poema, sempre in ottave, di un abate Angelo Penoncelli da San Giorgio Canavese, pubblicata una prima volta a Torino nel 1806.

Come avrebbe scritto Michail Bachtin a proposito dell'opera di Rabelais, in parecchi di questi casi il comico, e in ispecie la variante scatologica del comico (o tragicomico), «libera le cose dalla serietà menzognera, dalle sublimazioni e dalle illusioni suscitate dalla paura» (BACHTIN: 1965, trad. it. 1979, 413). E sappiamo come esista un rapporto diretto tra riso e paura. Spiegando le motivazioni del suo *Saggio sul significato del comico* in una densa, ma chiarissima appendice alla XXIII edizione del suo libro, Henri Bergson (non molto lontano, in questo, dalle idee che sullo stesso tema avrebbe espresso Sigmund Freud nel *Motto di spirito*), concludeva: «Bisogna pure che ci sia nella causa del comico qualcosa di leggermente attentatorio (e di *specificamente* attentatorio) alla vita sociale, se la società vi risponde con un gesto che ha tutta l'aria di una reazione difensiva, con un gesto che fa leggermente paura» (BERGSON: 1900; trad. it. 1991, 191).

Era dunque questo – mi pare – anche il senso e il fine apotropaiico del celebre gesto di un autore comico-satirico italiano (perciò ovviamente allontanato dagli schermi televisivi). In uno *sketch* della trasmissione intitolata appunto *Satyricon*, Daniele Luttazzi degustava «merda» da un vassoio d'argento, spiegando poi quale fosse il suo fine 'sacrificale': «C'è un legame fra comicità e televisione in particolare: il fatto del corpo in primo piano che può essere esacerbato da certi *sketch*. E lì ero ben consapevole del caos che si sarebbe scatenato: mangiando, facendo quel gesto. In realtà era un gesto cristico, assumevo su di me la merda del mondo e della televisione». Per Luttazzi, infatti, come per i suoi grandi predecessori, «la satira ha nella merda la sua pietra filosofale».

Traggo queste notizie e citazioni dall'ottima voce "Merda" reperibile in Wikipedia, che spiega ulteriormente:

L'atto di mangiare escrementi è un classico della satira di tutti i tempi. C'è un aspetto antropologico e un aspetto psicologico che colpisce nel profondo. Anticamente era un rito della clownerie religiosa insieme col bere l'urina: oscenità apotropaiche che celavano sottili valenze simboliche. Gli esempi letterari più illustri si possono ritrovare nei classici di Aristofane, Plauto, Marziale, Rabelais, Swift e Sterne fino a Beckett e oltre (<https://it.wikipedia.org/wiki/Merda>).

Mentre nume tutelare di ogni esperienza escrementizia (e d'avanguardia) nel teatro novecentesco è ovviamente l'Alfred Jarry di *Ubu roi*.

Dopo esser stato oggetto di indagini erudite in epoca postromantica, culminate nella pubblicazione a Parigi nel 1850 di una *Bibliotheca*

*scatologica*³, il rapporto tra comico, parodia e scatology è stato poi sviscerato in alcuni studi successivi e anche recenti (cfr. SPILA: 2005; BONAZZI: 2006), che su testi di varie epoche hanno verificato la «liminarietà originaria tra scatology e riso rituale» (BONAZZI: 2006, 3).

Se in generale dobbiamo dare qui per scontato che quello sul mai univoco dualismo *pulizia/sporcizia* sia un tema pienamente pertinente alla sfera socio-semiotica del 'potere', in particolare sul tema del rapporto tra satira (politica) ed escrementi vale la pena di citare una bellissima intervista del summenzionato Daniele Luttazzi a Dario Fo, altro grande esponente di quella stessa linea letteraria scatology per la quale – per rimanere solamente in terra italiana – si possono fare senz'altro anche i nomi di Ruzante, del citato Stigliani, fino a Gadda, Pasolini ecc. e ovviamente, prima e sopra tutti, il padre Dante.

Fra altre sue manifestazioni penso anche a quella che da taluno è stata definita a fine secolo scorso '*waterliteratur*' (letteratura da cesso), ascritta piuttosto a generi minori, umoristici, usa e getta, appunto, come nel caso di un libretto del 1987, intitolato *Sedendo e mirando*, che raccoglieva variazioni scatology attorno a divertenti vignette, notizie da quotidiani, annunci pubblicitari, varie forme di '*waterliteratur*', il cui autore fu Alessandro Ivanov, stimato 'santo bevitore' e professore di lingua e letteratura russa all'Università di Udine. Ma torniamo al suo più giovane emulo Luttazzi, e alla suddetta intervista al Premio Nobel italiano:

Daniele Luttazzi: *C'è un tema che m'intriga: «La cacca e il suo uso nella satira di tutti i tempi». Parliamone.*

Dario Fo: Devo dire che si potrebbe parlare per una giornata intera proprio recitando pezzi del teatro satirico antico a partire dai greci, quindi dai romani, eccetera. Tutto «Mistero Buffo» è realizzato su queste chiavi. Per esempio, la nascita di Ruzante, oppure un pezzo famosissimo che è la fame dello Zanni. Questo Zanni affamato oltremisura si torce finché decide di mangiare se stesso. Nell'assurdo, nel paradosso, immagina di infilarsi un braccio dentro la gola, di tirarsi fuori le budella e poi le pulisce pian piano dello sterco e ogni tanto guarda la cacca e pensa che forse alla fine mangerà anche quella per la fame che ha. E poi c'è la prima volta che noi vediamo un testo scritto, un canovaccio svolto per

³ Il titolo completo di questo bizzarro repertorio è: *Bibliotheca scatologica ou catalogue raisonné des livres traitant des vertues faits et gestes de très nobles ingénieux MESSIRE LUC (À REBOURS) seigneur de la chaise et autre lieux, Scatopolis, chez le marchand d'aniterges, l'année scatogène 5850.*

intero, alla nascita di Arlecchino. Arlecchino si presentava in scena, calava le brache, faceva la cacca e poi la gettava al pubblico. Naturalmente c'era gente che sveniva.

Daniele Luttazzi: *Questa può essere un'idea. Se la mangiava anche?*

Dario Fo: Se la mangiava, alla fine. La cosa più incredibile è che il re applaudiva per primo perché il re sapeva che era cioccolata, naturalmente. Ma questo non era fine a se stesso. Serviva a provocare un pubblico che era a dir poco snob, distaccato, che rideva mal volentieri, che partecipava soltanto perché voleva essere vicino al re, ma non aveva nessuna gioia, nessun afflato. E allora il re era ben contento che questa provocazione realizzasse un capovolgimento della situazione (<http://raf89.wordpress.com/2007/07/13/intervista-a-dario-fo-che-cose-la-satira/>).

Il fine antifrastico, smascheratorio, dissacrante e al tempo rituale/apotropico dello sterco a teatro era insomma garantito, e la presenza del re col suo 'doppio corpo' (naturale e mistico) – secondo la classica definizione di Kantorowicz (1957, trad. it. 1989) – non era alla fin fine che un'ulteriore dimostrazione di come l'elemento fisico e spirituale, cioè quel che di più basso e transitorio vi è nel corpo, le sue deiezioni, assieme al fattore immortale e simbolico che trasforma un corpo in essere pensante, non possano fare a meno l'uno dell'altro, perché entrambi costituiscono la superiore unità/identità di ogni persona umana e le conferiscono significato e valore religioso (nel senso di *religio*, cioè del nesso orizzontale con tutto il resto del genere umano e del creato, e verticale, col trascendente). In questo stesso ambito concettuale il grande regista teatrale polacco Tadeusz Kantor (1915-1990), l'autore di quel capolavoro assoluto che è *La classe morta*, amava ripetere che l'essere umano è tale proprio perché il suo posto – nella vita e nella storia – è sempre collocato «tra l'eternità e l'immondezzaio» (KANTOR 1977, trad. it. 1979, 80)⁴.

Mi pare peraltro che questa implicazione profondamente religiosa della questione sia espressamente dichiarata in un noto aneddoto riguardante San Francesco: la fonte primeva è Ruggero di Wendover, monaco benedettino e cronachista dell'abbazia di St. Albans in Inghilterra, che lo annota all'anno 1227 nella parte da lui stilata della *Chronica*

⁴ Sull'importanza etico-estetica dei 'rifiuti' nel teatro novecentesco, trovo on-line due intelligenti e informati interventi: PONTE DI PINO: 1997 e RUSSO: 2004. Si pensi peraltro alla presenza costante di immondizia *et similia* nel teatro di Samuel Beckett. Su certe somiglianze dei mondi artistici kantoriani e beckettiani cfr. ora GENNARO E MARINELLI 2018.

o *Flores Historiarum*, e nella citata intervista Dario Fo riraccontava col solito gusto provocatorio e profondo senso del sacro che contraddistingue il suo teatro. Cito per esteso:

Non a caso un giullare, S. Francesco, usava molte volte la provocazione in senso religioso. Per esempio, quando papa Innocenzo, per la prima volta, accoglie Francesco e lo sente parlare. Naturalmente Francesco fa delle proposte per quanto riguarda l'idea che ha della religione e del modo di esprimerla che lo irritano. Perché subito dice il denaro, toglierlo di mezzo; la Chiesa non deve avere denaro, non deve avere interessi, non deve raccogliere la carità, perché chi gestisce la carità ha il più grande potere, più grande di quello dell'Imperatore. Cose che irritano il papa. E allora il papa dice: «Senti, sono bellissime le tue idee. Ma un consiglio: noi non siamo all'altezza di ascoltare questo mistico straordinario. Tu dovresti andare in mezzo ai porci. Vai in mezzo ai porci. E mischiati fra di loro, abbracciali, il loro smerdazzo, prenditi dentro e vedrai che loro ti capiscono. L'unica gente che ti possa ascoltare, capire, sono loro». E lui cosa fa? Va davvero dai porci. Esce nelle campagne, qui a Roma, vede una porcellaia, entra nella porcellaia, ci sono delle bestie straordinarie e si mischiano, e poi parla loro. Dice: «Il papa mi ha detto di venire qua e voi mi ascoltate e vi abbraccio» e si rotola e, come dice nel testo originario, si smerdazza tutto. E poi va, corre nel palazzo del papa, approfitta del fatto che ci sono le guardie poco attente e addirittura entra nel salone nel momento in cui il papa sta mangiando con dei signori, con delle signore, anche. E il papa lo vede, quasi trema. Sentono la puzza, dice: «Ma cos'è questa puzza?» E Francesco si inchina e poi dice: «Pontefice, caro, ci sono stato: è vero, mi hanno ascoltato». E fa una giravolta, così smerdazzando, lanciando sterco dappertutto addosso a questi signori che svengono quasi. Il papa alza la mano per dare l'ordine alle sue guardie di prenderlo. E c'è un cardinale, un arcivescovo, Colonna, che è un amico di Francesco, che dice: «Ferma. Cosa vuoi fare? Vuoi prendere questo e gettarlo dentro un carcere, picchiarlo e magari ammazzarlo? Fallo. Attento che questo non è uno qualunque che viene così, solo, isolato, senza padre né madre che gli sono intorno. Se vuoi una guerra peggio di quella che c'è stata in Francia, con le distruzioni e i massacri, se la vuoi qua ebbene tu, tu fai un'azione violenta contro di lui». «E cosa devo fare, allora? Mica posso lasciarlo andare via così». «No, non puoi. Abbraccialo». «Ma è smerdato». «Proprio per questo devi farlo». E il papa, e questa è una bella lezione, si avvicina, lo abbraccia e a un certo punto capisce l'errore che ha fatto. «Io, io sono causa di quello, mi hai dato una lezione stupenda e da questo momento puoi andare intorno a dire il vangelo come ti pare, a realizzare quello che hai in mente». La cacca usata come termine morale straordinario.

Il fondo e il fine etico di rifiuti, escrementi, sporcizia e robaccia in arte e letteratura è stato descritto in alcune opere fondamentali, ma penso in particolare a due libri diversissimi fra loro, ma in qualche modo anche accostabili per la loro santa e folle genialità: *Sullo sporco* di Christian Enzensberger, fratello del più noto Hans Magnus, e *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando, che stanno un po' sullo sfondo di tutto il mio ragionamento.

Anche senza pensare a guerre, campi di sterminio, foibe e fosse comuni (nella definizione di Primo Levi come del polacco Wiesław Kielar, entrambi sopravvissuti ad Auschwitz, è quello l'“*anus mundi*”), in generale si può dire che l'epoca post-industriale e il nostro tempo ci hanno viepiù costretto a una riflessione su tutto ciò che è rifiuto (ambientale, sociale, corporale) e sui suoi possibili contenitori, attributi, accessori, soprattutto a motivo dell'aumento esponenziale dell'urbanizzazione e dei problemi di smaltimento/riciclaggio che questa comporta. Chiaviche e discariche – soprattutto le seconde – alla fine sono diventate uno dei problemi ecologici maggiori (e quindi anche delle metafore) della nostra contemporaneità, oltre che uno dei maggiori *business* della criminalità organizzata, come – fra tanto altro maffare e corruzione nel bel paese – hanno dimostrato recenti arresti e fatti di cronaca, e soprattutto i misfatti mafiosi e camorristici non solo nell'ormai tristemente famosa ‘terra dei fuochi’ in Campania. Non si dimentichi tuttavia che già all'inizio dell'era industriale un Victor Hugo, allora in esilio, avrebbe fatto delle cloache una grande metafora della realtà politico-sociale del suo tempo, e non solo nei capitoli dei *Miserabili* sulle fogne di Parigi, ma già precedentemente, in un poemetto del 1853 intitolato *La fogna di Roma* (*L'Égout de Rome*) del ciclo *Châtiments* (*Castighi*): la fogna – il luogo-limite della merda e della putrefazione dell'umano e di tutte le cose, che – nella lucida descrizione di Francesco Orlando – «è infatti istituzionalmente una resa dei conti della cultura alla natura, ha regolarmente la funzione di assorbire, disperdere, far scomparire materia antifunzionale». È lì, nelle discariche e nelle fogne (e poi nei campi di sterminio e nelle fosse comuni di tutte le guerre), che ormai «non distinguiamo neppure se le carogne siano di cani piuttosto che quelle di imperatori: ed ecco [proprio come, ben più esplicitamente, nella citata *Merdeide* dello Stigliani, L.M.] dove stava in agguato l'imprecazione feroce contro Napoleone III, cesare indegno della maiuscola» (ORLANDO: 1993, 48). E d'altronde, tra natura e cultura, sullo sfondo miasmatico di una Venezia invasa dal colera (una

malattia direttamente connessa a feci e fogne), si sarebbe svolta a inizio Novecento la vicenda di uno dei racconti più belli della letteratura di tutti i tempi: l'amore non detto di Aschenbach, il professore cinquantenne, per l'adolescente polacco Tadzio si sviluppa su uno sfondo che – per via della speciale natura acquatica della città lagunare – si può ben definire urbano e naturale, e al tempo stesso in un contesto tutto torbido e 'fecale' (si veda per questo la stupenda analisi freudiana che della *Morte a Venezia* fa ORLANDO: 1993, 223-227).

Fra le quattro categorie di "sporco" individuate da Enzensberger (1. Lo sporco da contatto e da escrezione, 2. Lo sporco da mescolanza, cioè l'altro da sé come inevitabilmente promiscuo e sporco; 3. Lo sporco da decomposizione; 4. Lo sporco «da adesività della massa»; per quest'ultima definizione, cfr. ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 33), quello da contatto o da escrezione è per l'appunto il primo, di cui gli altri sono in fondo delle derivazioni, giacché «in primo luogo, sporco è [considerato] quanto viola l'isolamento immacolato della persona, il suo essere-per-sé gelosamente preservato. Per questa ragione essa tollera malvolentieri che qualcosa le si accosti o esca da lei» (ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 24). Le "quattro categorie" di Enzensberger sembrano del resto ricordare da vicino i «quattro tipi di contaminazione sociale» di cui scriveva Douglas (1966, trad. it. 1975, 188). Nel suo *Purezza e pericolo* – opera fondamentale dedicata alle diverse concezioni e tabù culturali sull'impurità – l'antropologa britannica, ma di nascita sanremese, spiegava infatti che «il corpo è un modello che può valere per qualsiasi sistema circoscritto: i suoi confini possono servire a raffigurare tutti i confini minacciati e precari [...] Noi non possiamo interpretare i rituali che riguardano gli escrementi, il latte materno, la saliva e così via, se non siamo preparati a guardare al corpo come a un simbolo della società e a vedere i poteri e i pericoli su cui si fonda la struttura sociale riprodotti in miniatura nel corpo umano» (DOUGLAS: 1966, trad. it. 1975, 178). Partendo quindi dal presupposto generale che «tutti i margini sono fonte di pericolo [e] ogni struttura concettuale è vulnerabile ai suoi confini», Douglas sottolineava il fatto che i 'margini' del corpo umano, e in particolare i suoi orifizi, «ne simboleggino i punti di speciale vulnerabilità» (1966, trad. it. 1975, 186). Tutto ciò che da quegli orifizi fuoriesce – escrezioni e liquidi corporei, sangue, sudore, lacrime – può quindi facilmente diventare espressione e simbolo della 'organica' fragilità dell'essere umano, ma anche della sua innata capacità di 'purificarsi'. E da questo punto di vista anche quello

che in un appunto intitolato *Appropriation et excrétion*, scriveva Georges Batailles a proposito del rapporto tra orifici (in particolare bocca e ano), escrementi e riso, non sembrerebbe che confermare alcune ipotesi qui già molto rapidamente esposte⁵.

Ecco allora che l'arte contemporanea, e va da sé in particolare quella d'avanguardia (alla quale s'impone una qualche forma di costruzione sulle 'rovine' o sui 'rifiuti' dell'arte precedente), si confronta in vario modo con la sporcizia e con l'impurità corporale e – per contiguità metonimica – sociale: l'orinatoio di Duchamp; la *merda d'artista* di Manzoni, un'opera assai più chiacchierata che davvero compresa (recentemente una scatoletta da 30 gr. è stata pagata a un'asta di Sotheby's 124.000 euro), giustamente accostata da Germano Celant ad *Accattone*, primo film di Pier Paolo Pasolini uscito nello stesso 1961⁶; il vomito di tanta letteratura etilica da Bukowski a Erofeev – e ogni altro genere di liquidi, escrezioni ed escreti corporei nell'opera di innumerevoli artisti e scrittori non certo solo moderni e contemporanei⁷, portando chiaramente in luce la questione e 'nobilitando' ciò che il corpo umano espelle (o – nella visione freudiana di Francesco Orlando – ciò che la società postindustriale butta via), ce ne ricordano la finitezza (cioè la morte, il grande 'rimosso' della cultura occidentale) e, quindi, i limiti, se non proprio l'insensatezza (e la menzogna), di costruzioni ideali e ideologiche che pretendano di trascendere (o negare) la sostanziale corporeità e al tempo stesso l'imprescindibile socialità e temporalità materiale dell'essere umano. Viceversa, ribadire l'importanza vitale e

⁵ *Le valeur d'usage de D.A.F. de Sade*, in *Dossier de la polémique avec André Breton*, non pubblicato se non in BATAILLE: 1970, II, 49-109, qui 85-6 (I: pp. 54-69, II: 70-72) che contiene un paragrafo dal titolo *Appropriation et excrétion*, ivi, pp. 58-61, dove si parla di mangiare merda e vomitarla, citando Sade, e si arriva a definire i principi di una 'eterologia pratica'. Nella parte II, p. 71: leggiamo ad es.: «Aussi la merde peut être caractérisée par l'hilarité qu'elle occasionne et même si cette forme particulière doit être donnée comme une forme dégradée, cette caractérisation est importante en raison de la clarté des indications. L'interprétation du rire comme un processus spasmodique des muscles sphincter de l'orifice buccal, analogue à celui des muscles-sphincter de l'orifice anal pendant la défécation, est probablement la seule satisfaisante, à condition qu'il soit tenu compte dans l'un comme dans l'autre cas de la place primordiale dans l'existence humaine de tels processus spasmodiques à fin excrétoire».

⁶ In entrambi i casi e con mezzi diversi, i due artisti avevano scelto materiali e temi rifiutati dalla rispettabilità borghese per sottolineare il loro rifiuto e critica radicale del clima culturale italiano degli anni Cinquanta; cfr. CELANT: 1981, 8.

⁷ Per cui, oltre alla tabella "Body fluids in art" in *Wikipedia on-line*, cfr. ad es. la raccolta di saggi curata da PERSELS, GANIM 2004.

simbolica dello scarto, del rifiuto, dell'escremento, è un 'rovesciamento' della prospettiva, che può servire a restituire una più equilibrata e genuina gerarchia di valori alle cose, nel nostro caso alle dinamiche del corpo, cioè della mescolanza di fisico e psichico, nella loro totalità e universalità, insomma quel nesso imprescindibile «fra eternità e immondezzaio» di cui parlava il citato Tadeusz Kantor.

Il nostro tema principale è dunque quella sorta di *ritorno del represso* corporale di cui arte e letteratura si fanno carico, quale variante di quelle forme di ritorno del represso immorale, irrazionale e non-funzionale trattate da Francesco Orlando nei suoi studi freudiani (per cui cfr. ORLANDO: 1993, 10). La deiezione/alterità del corpo, insomma, mio e degli altri, come potente metafora del rapporto identità/alterità *tout court*.

Non è quindi un paradosso constatare che nel panottico della modernità, ma in fondo già nel 'mondo rovesciato' di molti testi medievali, è proprio attraverso ciò che scarta e rifiuta che – anche grazie ad arte e letteratura – l'essere umano può ri-scoprire e ri-valutare la propria essenziale corporeità (pensare di nuovo al succitato Italo Calvino de *La poubelle agréée*). E – come ad *incipit* del *Messer Taddeo* (*Pan Tadeusz*), suo poema maggiore, cantava il vate polacco Adam Mickiewicz – un po' lo stesso è con la salute fisica, il cui inestimabile valore si capisce bene solo nel momento in cui la si è perduta. Tanto più la svalutazione e mercificazione del corpo (specie giovane) e la sua riduzione a sola «immagine rispecchiata dal desiderio dell'altro» (SPINSANTI: 1983, 141, citato in NEIGER: 2003, 10) come spesso nelle odierne pubblicità e su Instagram, appare un vero e proprio crimine contro l'umanità: la grande arte e letteratura con la sua rimessa al centro dell'etica e della totalità dell'essere – fisico e psichico-spirituale – riscopre così e rivaluta la bellezza e la sacralità del corpo (di tutti i corpi) come qualcosa di realmente unico e intangibile, anche nelle sue parti e funzioni «del rango più basso», come le avrebbe chiamate il citato Tadeusz Kantor, che non a caso, aveva introdotto l'orinatoio come luogo della vergogna e, nel contempo, della verità (e della libertà) per gli sfoghi degli strani personaggi, vecchietti-bambini, della sua *Classe morta*. E d'altro canto, in un contesto storico e letterario assai diverso da quello del regista polacco, viene in mente anche una fra le più citate liriche di Sandro Penna, dove proprio l'orinatoio pubblico diviene luogo di libertà e dell'abbandono «anima e corpo» alla propria vitale pulsione erotica e, allo stesso tem-

po, urinaria (due stimoli spesso in correlazione non solo nella poesia di questo nostro grande poeta 'alessandrino')⁸:

Nel fresco orinatoio alla stazione
sono disceso dalla collina ardente.
Sulla mia pelle polvere e sudore
m'inebbriano. Negli occhi ancora canta
il sole. Anima e corpo ora abbandonano
fra la lucida bianca porcellana.

Una chiave di lettura più generale del rapporto fra scrittura ed escrementi (assieme all'immagine del cadavere, uno dei referenti simbolici universali dell'opposizione cultura/natura, espressa anche in altre «opposizioni elementari» da «pochi simboli fissi» quali «fallo e castrazione, padre e madre, stato prenatale e nascita, vita e morte, alimenti ed escrementi»; ORLANDO: 1973, 21-22), appunto, ce la forniva sempre Francesco Orlando, il quale – dal suo punto di vista freudiano – scriveva giustamente dell'ambiguità delle feci, considerabili in modi opposti nell'esperienza primaria del bambino e secondaria dell'adulto. Lo cito:

Primo prodotto del corpo proprio, le feci rappresentano per il bambino piccolissimo il primo dono simbolico agli adulti: la prima occasione di merito o debito, scambio o ricatto sociale. Tanto spontaneamente per lui importanti, attraenti e profumate, quanto destinate a diventargli vergognose, ripugnanti e puzzolenti col progresso dell'educazione. [...] In queste informi, primordiali "cose" che sono le feci, si può dire addirittura che le ambivalenze siano due: quella tra piacere e schifo, quella tra dono e scarto; nella prima si contrappongono natura e cultura, ed entrambe si capovolgono attraverso il tempo (ORLANDO: 1993, 16-17).

Grosso modo riassumibile in un simile schema:

FECI × il BAMBINO ↔ FECI × l'ADULTO NATURA ↔ CULTURA

←———— TEMPO —————→

DONO ↔ SCARTO

PIACERE ↔ SCHIFO

⁸ Cfr. CASTELLANI (n.d.).

È proprio nel contesto di quel 'capovolgimento' del tempo fra cultura e natura, fra età adulta ed età infantile della persona umana, che si colloca la fondamentale categoria che Freud denominò *Unheimlich*, variamente tradotto in italiano con 'il perturbante', 'il sinistro' o – più di recente – 'lo spaesamento', un termine concettuale ormai fin troppo noto anche agli studi letterari, che descrive la sensazione di perdita, smarrimento, negazione, quindi di menzogna, di paura, vergogna ecc., in cui l'essere umano può d'un tratto 'ritrovarsi' (proprio nel senso dantesco: «mi ritrovai per una selva oscura»), una volta che qualcosa o qualcuno gli abbia (involontariamente) 'rammemorato' quella che – per Freud – sarebbe la sua protettiva e rassicurante 'patria (*Heimat*) primordiale': l'utero materno. La fuoriuscita dal corpo della madre (il figlio come *escrezione* materna) e il *contatto* con la vita rappresenterebbe quindi per la persona umana una sorta di sporcizia originale, la macchia indelebile da portarsi addosso per tutto il resto dell'esistenza – una versione psicanalitica, come si capisce, di ciò che molte religioni intendono come peccato e colpa originale dell'anima incarnata in un corpo («sporco da contatto» nella visione di ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 39), e che non a caso viene simbolicamente lavato con l'acqua (del Battesimo per i cristiani). Ma tornando a Freud, il prefisso negativo *Un-* di *Unheimlich* descrive infatti un sentimento di spaesamento e, appunto di vergogna e paura. «Paura», una parola che non a caso ricorre ben tre volte, sempre in posizioni marcate, nelle prime sette terzine della *Commedia* di Dante, e un sentimento che la persona prova nel momento del *ritorno del rimosso* (o *del represso*) (in Freud: *Wiederkehr* o *Rückkehr des Verdrängten*), causato da una imprevista situazione di 'verità' o anche di 'libertà', che possono essere poi spesso la stessa cosa. Verità/libertà del corpo e verità/libertà della mente. Si tratta in fondo di ciò che, non solo la satira, ma tutta la grande letteratura – paragonabile in questo ai processi di interazione tra mente e corpo – fa col corpo vivo della realtà, tutta la realtà (i formalisti russi chiamarono *остранение*, 'straniamento', questo fondamentale procedimento, sorta di spostamento/spaesamento/defamiliarizzazione/spiazzamento della percezione delle cose considerate 'normali'). Ed è per questo che la letteratura e l'arte in generale – a volte più della fede religiosa o di qualunque ideologia – può essere salvifica, dacché, rovesciando il tempo, 'evoca' il tempo perduto, o quanto meno invoca la possibilità per gli individui di una verità/libertà (cioè identità) autentica – 'materna' e protettiva – nel vasto e agitato mare dell'alterità in cui essi vengono gettati fin da subito

dopo la nascita. Si tratta insomma, di quel «maturare verso l'infanzia» e la verità/libertà assolute dell'infanzia vagheggiate dal grandissimo narratore ebreo-polacco Bruno Schulz, o – se si preferisce (ma i due aforismi sono perfettamente equivalenti) – si tratta di quel «diventa ciò che sei» di origine pitica, più volte ripetuto da Friedrich Nietzsche in varie sue opere. E ciò che si è, lo si diventa solo accettando tutti noi stessi e gli altri, dalla testa ai piedi...

Fra i tanti esempi letterari di un uso – come a questo punto lo chiamerei – 'etico-naturale' degli escrementi, e del rapporto ambivalente che – come nell'aneddoto su San Francesco sopra riportato con le parole di Dario Fo – la merda può intrattenere con la verità nell'opera artistico-letteraria, tornando nei miei panni più consueti, vorrei citare l'esempio di un autore che amo particolarmente, a tal punto di aver tradotto buona parte della sua opera e averne già trattato più volte, e in questa stessa sede 'interculturale' nel volume dedicato al *Tempo degli altri* (cfr. MARINELLI: 2018). Nell'opera di Aleksander Wat il corpo è uno dei temi cardinali, sempre sentito come una sorta di alter-ego della psiche e con essa in rapporto di sistole-diastole e perenne complementarità. In quest'*anima naturaliter religiosa*, anche l'argomento scatologico è quindi accompagnato da un afflato escatologico, dalla ricerca di un senso più profondo della vita propria e altrui, e il tema escrementizio vi risulta chiaramente e direttamente connesso con quello della verità e della libertà (che poi spesso sono la stessa cosa) individuale, artistica e politica. Anche prima di sperimentare sulla – e quasi *con* la – propria pelle le peggiori atrocità del *secolo breve* (*With the skin* è il titolo di una antologia americana delle sue poesie)⁹, a partire cioè dalla sua prima opera giovanile, al tempo stesso decadente e pre-surrealista (il bizzarro poema in prosa *IO da una parte e IO dall'altra parte della mia carlinoferrea stufetta*, 1919), anche in Wat la materia fecale mostra tutta la sua ambivalenza di referente simbolico (su questo cfr. ORLANDO: 1993, 16), favorendo nella forma e nella sostanza letteraria quel ritorno del represso che porta allo smascheramento, la messa in crisi, la decostruzione e la de-manipolazione di quelle pseudo-certezze della società, del pensiero e dell'estetica borghese, che per l'appunto il Novecento con le sue guerre mondiali, i totalitarismi, i genocidi, le efferatezze e schifezze avrebbe rivelato nella loro semplice e nuda verità di funzioni/finzioni discorsive del potere (Foucault).

⁹ Cfr. WAT: 1989.

In questo senso, per chiudere un ampio cerchio aperto all'inizio di questo contributo, si potrebbe allora parlare di una *essenza satirica* di tutta la maggiore arte e letteratura del Novecento e successiva, che recupera un proprio scettro e punto d'appoggio, instabile e maleodorante, nel *bâton de Merdre* del re Ubu di Jarry. Già da molto prima, e tanto più dopo Auschwitz, l'arte e la letteratura riscoprono insomma e reinstaurano la propria regalità e sacralità dovendo ammettere di passare necessariamente dalle macerie, dai rifiuti e dalla merda della storia.

A questo punto, per concludere, vorrei leggere e commentare tre brani dell'opera autobiografica di Wat, *Il mio secolo* (WAT: 1977, trad. it. 2013), che credo inerenti alle tematiche fin qui toccate. Infatti in essi si esplicita forse meglio quel rapporto ambivalente tra 'naturalità' degli escrementi o del luogo ad essi preposto da una parte, e, dall'altra, verità-libertà-autoconsapevolezza-dignità dell'essere umano tutto intero, perfino nelle condizioni di vita più atroci e all'apparenza insostenibili, come quelle della guerra, della forzata separazione dai propri cari e della prigionia.

Nel primo brano siamo allo scoppio della II guerra mondiale. La famiglia Wat – borghesia ebraica di Varsavia: moglie, figlio di otto anni e lo stesso scrittore – divisa su due automobili, fugge verso est in cerca di scampo dalle truppe naziste ormai alle porte della capitale polacca. A un tratto, nel buio, le due auto si perdono di vista. Wat resta privo per la prima volta dei suoi affetti più cari (che rivedrà solo dopo molto tempo), ed ecco:

Faceva già giorno e la mia macchina non era ancora in viaggio, ero disteso sull'erba accanto al ciglio della strada e non sapevo più dove fosse Ola [...]. All'improvviso un fitto, pazzesco bombardamento, una paura terribile che gli ordigni li avessero colpiti, e io lì, fra i cespugli – molte erbe aromatiche, odore di miele, profumo di rosmarino, gli arbusti scaldati dal sole – col mal di pancia: fra quegli arbusti mi piegai per defecare. Fui sommerso allora dalla gioia di vivere, uno di quei momenti di massima gioia di vivere, nell'unione con la natura. Lo ricordo perché c'è un lato comico della faccenda. Sarà buffo, ma in quella *Stufetta* che scrissi quando avevo diciannove anni ci sono frasi e situazioni che poi si sono verificate nel corso della mia vita. E proprio nella *Stufetta* c'è una storiella del genere – ne scrisse anche Witkiewicz¹⁰: «Un grande sollievo scese sull'amico di Benvenuto Cellini allorché defecò fra cespugli

¹⁰ Si riferisce al saggio-recensione di WITKIEWICZ: 1976.

di bacche mature». Ed effettivamente il sollievo scese allora su di me (WAT: 1977, trad. it. 2013, 203).

La paura è insomma vinta attraverso la riscoperta della naturalità infantile dell'atto defecatorio e, di conseguenza, del ciclo vita-morte che esso simboleggia.

Il secondo brano è il racconto del lento ritorno dalle latrine in cella nel carcere di Zamarstynov a Leopoli, dove lo scrittore, scampato ai nazisti, sì, ma caduto quasi subito vittima dei sovietici, avrebbe trascorso alcuni mesi. Il corridoio che congiungeva i due luoghi aveva una grande finestra sulle cui grate i carcerati si aggrappavano per avere un qualche contatto col mondo fuori. C'è nuovamente da sottolineare qui l'ambivalenza del referente simbolico (in questo caso di tipo olfattivo: il puzzo della latrina e della cella carceraria) che, qui per contrasto, permette quello che Wat non a caso chiama «un lavaggio interiore»:

Soprattutto la sera, le serate d'estate, quando faceva ancora giorno e le finestre che guardavano quel lungo cortile così pulito e il suo selciato... C'erano tre arbusti di gelso, finché quei barbari dei sovietici ne estirparono uno, del tutto sano, senza alcun motivo. Tre cespugli di gelso. Non lontano dal carcere c'erano delle colline, e d'estate arrivava l'odore dei prati, soprattutto del fieno. Tu pensa, quella peregrinazione dalla puzzolente latrina o dalla nostra cella puzzolente, proprio quei tragitti a passo il più lento possibile, vicino alle finestre spalancate sul cortile e al caldo odore dell'estate, quella era la felicità. Anzi, non era solo felicità, era la katharsis, un lavaggio interiore, psichico, spirituale. Quell'attimo non durava tanto, ma in fin dei conti nel tempo psichico durava molto a lungo. Ecco: questi sono dei ricordi per me carissimi, e infatti mi ci sono immerso. Ah, poterlo rivivere ancora! (WAT: 1977, trad. it. 2013, 265).

Nel terzo e più importante brano che riporto, il luogo della defecazione è esplicitamente connesso all'unico spazio di libertà e di verità concesso nel carcere, laddove la naturalità quasi-infantile dell'atto defecatorio vissuto, per forza di cose, in modo palese e promiscuo, induce un ritorno del represso sessuale (le scritte pornografiche), sentimentale (le scritte idealmente inviate alle proprie famiglie) e soprattutto politico (le rischiosissime scritte di denuncia delle menzogne, brutalità e turpitudini del potere):

C'era anche un terzo modo per comunicare: le scritte al cesso. Non poca la pornografia, ma non era quella a prevalere. Molte iscrizioni in po-

lacco [...] Fra esse decine di giovani: 15, 16, 17 anni; condanne a otto, dieci anni [...] Le scritte polacche erano concrete, pratiche: chiunque dei compatrioti le leggesse, era pregato di rammentarsele e trasmetterle ulteriormente, finché le notizie non arrivavano ai propri cari. [...] La preoccupazione per Ola e Andrzej mi rodeva dentro continuamente, ma in quella latrina, due volte al giorno, quelle scritte per me erano come delle pugnalate al cuore. Le scritte dei russi: quando non *blatnye*, cioè nel gergo della mala, o incomprensibili, erano filosofiche. Molte in versi, *častuški*. Perlopiù oscene, ma non senza una loro selvaggia energia. Scritte autenticamente dagli *urki*, anche dei falsi composti da gente istruita; qualche parola mi vagola ancora in mente: *Ot Vorkuty idut katoržanie, Vory, bljadi, miljonnaja rat'*, "Da Vorkuta vengono ai lavori forzati, Ladri, puttane, son più d'un milione" – quasi una lirica, l'opera dolente di un vero poeta.

L'impressione maggiore me la fecero certe sentenze riflessive, simili a quelle che avrei ritrovato in seguito in ogni altro carcere di provincia, come in questo inizio di una poesia: «Sia maledetto chi ha inventato il nome di 'campo di lavoro correzionale'». La più bella era la massima antica: «Carità e prigione non rifiutare, / se entri non disperare, / se esci non ti rallegrare», quasi l'antifona del coro nella plurisecolare tragedia del popolo russo. Ora quella vecchia massima un tempo dei pellegrini e dei servi della gleba fuggitivi esprimeva nel modo più pieno, più vero e dignitoso il destino di tutta la nazione. La gravità di quella sentenza, la sua severa verità, mi aveva affascinato. [...] E quando tornavo a stendermi sul mio tavolaccio e fra le urla dei miei infelici, non molto tempo addietro così occidentali compagni di cella, mi ripetevo quelle parole con la loro solenne cadenza anapestica, riconoscevo che in esse c'era qualcosa di sacro. Allora chiudevo gli occhi e cercavo di vedere il volto di quello sconosciuto carcerato che sulla sporca parete della latrina invece di «Si salvi chi può» aveva scritto quelle dignitose e umili parole. Uno del popolo? Uno fra milioni di altri? Nella assoluta insensatezza e inutilità, nella caotica casualità della propria disgrazia aveva trovato il senso del destino della propria nazione. [...] «Sia maledetto chi ha inventato il nome» – la rabbia per il nome, il senso delle parole, la semantica! La schiavitù, la tirannia, la miseria, la fame sarebbero incomparabilmente più facili da sopportare se non ci fosse l'obbligo di chiamarle «libertà», «giustizia», «bene del popolo». Gli stermini di massa non sono un'eccezione nella storia dell'umanità, la ferocia è nella natura degli uomini, delle società. Ma qui acquisivano una nuova, terza dimensione, più profondamente e sottilmente oppressiva: l'immane impresa della corruzione del linguaggio umano. E si fosse trattato solo di menzogna o ipocrisia! Anche la menzogna è nella natura umana, tutti i governi sono ipocriti. Ma l'ipocrisia dei governanti eccita la ribel-

lione: qui la possibilità di ribellione era stata soffocata nella culla una volta per sempre. [...]

Nelle latrine del carcere, ma solo là, si poteva dunque leggere la semplice, umana verità sulla Russia di Stalin (WAT: 1977, trad. it. 2013, 332-336).

Le scritte nei cessi – si sa – tendono ad assumere la forma breve e icastica del motto di spirito tendenzioso, il particolare genere paraletterario (e a pensarci bene, di tipo satirico) che Freud annoverò assieme a sogni, lapsus e sintomi tra le espressioni del ritorno del represso (pur essendo «il solo caso in cui il ritorno del represso, ossia la manifestazione linguistica dell'inconscio, sia colto in un atto di comunicazione verbale socialmente istituzionalizzato», ORLANDO: 1973, 9). E proprio nel libro sul *Motto di spirito* Freud scriveva: «Mediante il lavoro di repressione (*Verdrängungsarbeit*) della civiltà, possibilità di godimento originarie, ma ormai reiette in noi dalla censura [di cui espressione suprema nella civiltà umana è lo spazio carcerario, glossa mia, LM], vanno perdute. Tuttavia alla psiche dell'uomo qualunque rinuncia riesce tanto gravosa; e troviamo che il motto di spirito tendenzioso procura un mezzo per revocare la rinuncia già compiuta, per riconquistare ciò che era perduto» (p. 111 ediz. tedesca, cit. in ORLANDO: 1973, 45), in una sorta di rovesciamento del tempo e della logica 'imposta'.

La latrina proprio come luogo (sociale) promiscuo e di 'sfogo' delle evacuazioni del corpo, una *funzione bassa* e tuttavia imprescindibile – come l'alimentazione – per una qualsiasi possibilità di vita, e – in quanto unico spazio di espressione libera per i cervelli irretiti e i corpi imprigionati dalla menzogna e dall'oppressione del potere – diventa così la sede del ritorno del represso, politico o più semplicemente razionale: cioè della scoperta e della denuncia – ovvie solo in apparenza – che quella del potere (di Stalin e di chiunque altro), ogni forma di oppressione di un uomo su altri uomini (o, per dirla con l'Amleto shakespeariano, «le angherie del tiranno, il disprezzo dell'uomo borioso, [...] gli indugi della legge, la prepotenza dei grandi, i calci in faccia che il merito paziente riceve dai mediocri»), e tanto più il potere arrogatosi dagli uomini sul resto della natura, sia solo un'enorme, tragica truffa. Che ciò avvenga proprio nel luogo fisico e simbolico della reiezione e della deiezione – il cesso del carcere – a questo punto non dovrebbe più tanto stupirci. La storia dello 'smerdazzamento' di San Francesco

nella sua predica ai porci e poi al papa e ai cardinali, parla in fondo della stessa cosa: come riscoprire e ridire la semplice e «severa verità» (Wat: *surowa prawda*)¹¹ che per ottenere la libera espressione dei propri ideali gli esseri umani (che siano santi, artisti o semplici persone di buona volontà, ma comunque *victimae* dell'altrui sopraffazione) non possono non 'sporcarsi' fra le schifezze e l'*immondezzaio* della vita e della storia, e che spesso di lì passano le più alte aspirazioni, alla verità, alla giustizia, alla libertà, alla bellezza, in una parola all'*eternità*, di cui l'arte può farsi espressione. E in questo senso tutta la grande arte è sempre *escrementizia*, ed è sempre *politica*, una satira contro le brutture del mondo, un canto libero che spesso viene *de profundis*, dalle viscere, dalla sofferenza, dalla solitudine, dal senso di smarrimento, di paura e di vertigine nel dantesco e kantoriano *ritrovarsi* «tra l'eternità e l'immondezzaio» dell'esistenza.

Credo infine anch'io, come già il mio antico Amico e Maestro Francesco Orlando, di poter trovare un forte supporto all'ipotesi generale qui esposta in una nota del *Disagio della civiltà* (FREUD: 1930, trad. it. 1986, 589-590) in cui Freud assimila tipologicamente «lo schifo delle feci originalmente apprezzate e il rinnegamento di divinità culturalmente superate e trasformate in dèmoni» (ORLANDO: 1993, 20). Proprio a questo proposito Orlando commentava: «Escrementi e demonio in quanto oggetti di ripudio» sono allora *l'altra faccia* culturale delle feci preziose dell'infanzia e degli dèi d'un tempo, concludendo:

Se per noi la letteratura, come sede di ritorno del represso morale e fors'anche razionale, poteva ben dirsi uno spazio riservato al demonio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale potrà dunque dirsi uno spazio concesso agli escrementi. Uno spazio più profondamente ambiguo non solo del ripostiglio del ciarpame, ma anche della immane raccolta di antimerci o della riserva di flora e di fauna selvaggia: qualche volta un immaginario ricettacolo dell'oro che era già stato merda, qualche volta un immaginario deposito della merda che era già stata oro (*ibidem*).

Non avrei potuto trovare parole migliori per chiudere un ragionamento sul rapporto tra letteratura, potere, verità da una parte, e razionale, reale, fecale dall'altra, che poi da ultimo non possono non richiamare le

¹¹ Su questo particolare della condizione ossimorica tra la «severa verità» di Wat, detta/scritta nel tono «più sublime» (*najdostojniej*) e il luogo in cui essa si palesa, si sofferma brevemente anche SARIUSZ-SKĄPSKA: 2012, 358-sgg., 371, 394.

sagge e semplici parole del poeta che cantava: «Dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fior». E allora – sia pure del tutto indirettamente – quel famosissimo verso di Fabrizio De André ci richiama alla memoria ancora una volta il suo concittadino Eugenio Montale («La poesia e la fogna, due problemi mai disgiunti»), il quale «in uno dei primi testi di *Satura, Botta e risposta* I, del 1961, rappresentando la propria storia poetica, definisce la condizione storica in cui è vissuto come un'immersione nelle mitiche stalle di Augìa (che secondo il mito furono ripulite da Ercole), in una prigione fecale da cui è stato liberato solo attraverso l'immersione in una «nuova / palta» in un «vorticare sopra zattere / di sterco», in una nuova condizione infernale; il vero carattere del mondo contemporaneo e delle società industriali avanzate si manifesta così nel dominio degli escrementi, in una lotta insensata con il loro montare» (SALA: n.d.).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN MICHAÏL (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sredne-vekov'ja i Renessansa*, trad. it. M. Romano (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
- BATAILLE GEORGES (1970), *Œuvres complètes*, sous la direction de D. Hollier, II: *Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard.
- BONAZZI NICOLA (2006), *Parodia e scatologia. Quando la letteratura prende in giro se stessa*, in "Griseldaonline", n. 6, <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/parodia-e-scatologia-bonazzi.html>
- BERGSON HENRI (1900), *Le rire: Essai sur la signification du comique*, trad. it. F. Stella (1991), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, introd. di Fabio Ceccarelli, Milano, BUR, Rizzoli.
- CALVINO ITALO (1994), *La poubelle agréée*, in *Romanzi e racconti*, a c. di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. III, Milano, Mondadori, pp. 59-79 (1976).
- CASTELLANI LEONARDO (N.D.), *Il "Perduto seme". Indagine intorno a un motivo penniano*, articolo reperibile on-line all'indirizzo: <https://docplayer.it/35602837-Leonardo-castellani-il-perduto-seme-indagine-intorno-a-un-motivo-penniano.html>
- CELANT GERMANO (1981), *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne
- CERESOLI CRISTIAN (2012), *La merda*, Oberon Books, London
- CRISTICCHI SIMONE (2012), *Il freddo di Nonno Rinaldo*, in Id., *Mio nonno è morto in guerra*, Mondadori, Milano, pp. 9-10.

- DOUGLAS MARY (1966), *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London 1966, trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, trad. it. A. Vatta, Il Mulino, Bologna 1975
- ENZENSBERGER CHRISTIAN (1968), *Grösserer Versuch über den Schmutz*, Carl Hanser Verlag, München, trad. it. di R. Pedio, *Sullo sporco*, Feltrinelli, Milano, 1973.
- FREUD SIGMUND (1930) *Das Unbehagen in der Kultur*, trad. it. (1986), *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, tomo X (1924-1929).
- GENNARO TOMMASO E MARINELLI LUIGI (2018), *“Una sorta di predecessore”: Kantor e Beckett*, in Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia (a cura di), *Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, Lithos, Roma, pp. 111-124.
- HORVATH HODON (1937), *Gioventù senza Dio*, trad. it. B. Maffi, Bompiani, Milano 2003.
- KANTOR TADEUSZ (1977), *Il teatro della morte*, a c. di Denis Bablet, trad. it. M.G. Gregori e L. Sponzilli, Ubulibri, Milano 1979.
- KANTOROWICZ ERNST H. (1957), *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. it. G. Rizzoni, Einaudi, Torino 1989.
- KLEE PAUL (2004), *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. it. F. Saba Sardi, Milano, Abscondita.
- MARINELLI LUIGI (2018), *Tempo del carcerato, tempo del moribondo, tempo dell'arte. Attraverso Il mio secolo di Aleksander Wat*, in Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti (a cura di), *Il tempo degli altri*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 85-100 (on-line in open access http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5825_Tempo_Altri_OA.pdf).
- NEIGER, ADA (a cura di) (2003), *Corpo e scrittura. Rappresentazioni letterarie della corporeità*, Editrice UNI Service, Trento
- ORLANDO FRANCESCO (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino
- ORLANDO FRANCESCO (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.
- PERSELS JEFF, GANIM RUSSEL, a cura di (2004), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Ashgate, Farnham.
- PONTE DI PINO OLIVIERO (1997), *Teatri del rifiuto*, in *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Milano, Electa, pp. 289-304, reperibile online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/rifiuti.htm>.
- QUADRI FRANCO (2002), *Pina Bausch, un linguaggio da interpretare*, in A.A.V.V., *Sulle tracce di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, pp.79-83
- RUSSO GIUSEPPE (2004), *Il riciclaggio dei rifiuti nel teatro di Tadeusz Kantor, “kainòs rifiuti”*, 4-5, rivista online: <http://www.kainos.it/numero4/ricerche/russo.html>.

- SALA MARIA VITTORIA (N.D.), *La poesia dell'ultimo Montale fra 'trionfo della spazzatura' e ritorno del passato*, reperibile on-line all'indirizzo: <http://www.griseldaonline.it/didattica/la-poesia-dell-ultimo-montale-sala.html>
- SARIUSZ-SKĄPSKA IZABELLA (2012), *Polscy świadkowie Gługu. Literatura łagrowa 1939-1989*, Kraków, Universitas.
- SETTIS FRUGONI ANDREA, *Invarianti*, in AA.VV., *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, ETS, Pisa, pp. 227-228
- SCHWAB WERNER (2000), *Drammi fecali*, a c. di R. Menin, Ubulibri, Milano
- SPILA CRISTIANO (2005), *Comico, parodia, scatologia*, in Cirillo S. (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e problemi*, Donzelli, Roma
- SPINSANTI SANDRO (1983), *Il corpo nella cultura contemporanea*, Brescia, Queriniana.
- STIGLIANI TOMMASO (2005), *La merdeide*, a cura di Georgina Torello e Riccardo Boglione, Appaling, Philadelphia 2005 (1629).
- WAT ALEKSANDER (1977), trad. it. *Il mio secolo. Discorsi e memorie con Czesław Miłosz*, a c. di Luigi Marinelli, Sellerio, Palermo 2013.
- WAT ALEKSANDER (1989), *With the skin. Poems of Aleksander Wat*, transl. and edited by Cz. Milosz and L. Nathan, New York, The Ecco Press.
- WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY (1976), *Aleksander Wat (12.5.1921)*, in *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, a cura di J. Degler, Warszawa, PIW, pp. 132-137

Indice dei nomi

- Agamben, Giorgio 2, 6, 8, 133, 137, 139
Alessandro III, zar di Russia 16
Alfano, Giancarlo 132, 139
Alighieri, Dante 96, 108, 158, 160, 168
Anders, Günther 127, 128, 133, 139
Anderson, Benedict 51, 64
Angeletti, Luciana Rita 145, 152
Antonelli, Dante 158
Antonelli, Roberto 96, 108
Appadurai, Arjun 113, 122, 133
Ariosto, Ludovico 106
Aristofane 159
Auerbach, Erich 133

Bachtin, Michail 20, 30, 159, 175
Bailly, Jean-Christophe 139
Barbero Avanzini, Bianca 150, 152
Bardazzi, Giovanni 100, 108
Bartholomew, Freddie 88
Batailles, George 165
Batista, Fulgencio 113
Bauman, Zygmunt 68, 69, 76
Bausch, Pina 158
Beckett, Samuel 6, 7, 159, 161, 176
Beecher, Henry K. 131, 139
Beneduce, Roberto 142, 145, 147, 152
Benigni, Roberto 156
Bergson, Henri 159, 175
Bhabha, Homi K. 3, 8, 113, 118, 122
Bianchi, Stefano 106, 108
Bisi, Roberta 147, 152, 153
Bitov Andrej G. 28, 30, 31
Bonazzi, Nicola 158, 160, 175
Bourdieu, Pierre 88, 92, 119, 122
Braidotti, Rosi 3, 8, 113, 122
Brantôme seigneur de, Pierre Bourdeille 14, 31
Briguglia, Gianluca 133, 139
Brundin, Abigail 101, 108
Bukowski, Charles 165
Bulgakov, Michail A. 28, 31
Bullock, Alan 97, 108
Buonarroti, Michelangelo 100
Burr, Vivien 150, 152
Butler, Judith 113, 122

Cacciari, Massimo 14, 31
Calvino, Italo 157, 166, 175
Carroll, Lewis 136, 139
Cartesio, Renato (René Descartes) 6, 73
Caso, Letizia 148, 152
Castellani, Leonardo 167, 175
Castiglione, Baldassarre 96

- Castro, Fidel 113
 Catullo, Gaio Valerio 106
 Cavarero, Adriana 152
 Caviglia, Giorgio 148, 152
 Čechov Anton P. 26, 31
 Celant, Germano 165, 175
 Cellini, Benvenuto 170
 Ceresoli, Cristian 158, 175
 Černyščevskij, Nikolaj G. 20, 31
 Cicellis, Kay 80, 92
 Cohen, Deborah 16, 31, 132, 139
 Colombo, Cristoforo 117
 Colonna, Vittoria 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 108
 Connell, R.W. 88, 92
 Conti Odorisio, Ginevra 108
 Cortellessa, Andrea 132, 139
 Cosmacini, Giorgio 152
 Cox, Virginia 96, 108
 Cricicchi, Simone 158, 175
 Crivelli, Tatiana 106, 108, 109
- De André, Fabrizio 175
 Del Castello, Emanuele 148, 152
 De Leo, Gaetano 148, 152
 Della Casa, Giovanni 96, 148
 De Luna, Giovanni 35, 48, 62, 64, 129, 139
 Dennett, Daniel 138, 139
 Dionigi, Ivano 152
 Dostoevskij, Fedor M. 19, 20, 22, 30, 31, 33
 Douglas, Mary 84, 92, 164, 176
 Duchamp, Marcel 165
 Duranti, Alessandro 152, 153
 Dworkin, Andrea 143, 144, 153
- Eagleton, Terry F. 71, 73, 76
 Edelman, Gerald 138
 Einstein, Albert 133
- Elias, Norbert 95, 108
 Engelke, Peter 129, 140
 Enzensberger, Christian 156, 163, 164, 168, 176
 Erasmo da Rotterdam 96
 Erofeev, Venedikt 165
 Esposito, Roberto 2, 8, 68, 69, 76
- Faccioli, Patrizia 152
 Fo, Dario 162, 169
 Fonte, Moderata 108
 Foucault, Michel 6, 8, 22, 31, 169
 Francesco d'Assisi (Giovanni di Pietro Bernardone) 162
 Franco, Veronica 104, 105, 106, 108, 109
 Freud, Anna 148, 150, 153
 Freud, Sigmund 159, 168, 173, 174, 176
 Fromm, Erich 35, 36, 40, 41, 48
 Fusco, Coco 111, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122
- Gadda, Carlo Emilio 160
 Gallerano, Silvia 158
 Ganim, Russell 165, 176
 Gennaro, Tommaso 1, 5, 7, 8, 127, 133, 140, 155, 161, 176
 Gennep, Arnold van 42
 Gili, Guido 150, 153
 Gómez-Peña, Guillermo 111, 114, 121, 122
 Griboedov, Aleksandr S. 27, 33
 Grossman, Leonid P. 28, 31
- Habermas, Jürgen 134, 140
 Hayashi, Fumiko 49, 52, 53, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65
 Hilberg, Raul 134, 140
 Hillman, James 39, 40, 43, 48
 Hino, Ashihei 49, 57, 58, 60, 63, 64, 65

- Hitler, Adolf 40, 41
 Hobsbawm, Eric 133
 hooks, bell 88, 93
 Horváth, Ödön von 158
 Hugo, Victor 163
- Irti, Natalino 132, 140
 Ivanov, Alessandro 160
- Jadrečić, Tamara 141, 142, 148, 149,
 152, 153
 Jarry, Alfred 159, 170
 Jünger, Ernst 36, 37, 38, 39, 41, 42,
 43, 45, 48
- Kafka, Franz 115, 122
 Kamenskij, Vasilij V. 28, 32, 33
 Kantorowicz, Ernst 161, 176
 Kantor, Tadeusz 161, 166, 176
 Katō, Norihiro 56
 Kawamura, Kunimitsu 56, 65
 Kelly, Joan 108
 Kelsen, Hans 133
 Kern, Stephen 129, 140
 Kielar, Wiesław 163
 Kiernan, Viktor G. 14, 15, 16, 17, 30,
 32
 King, Margaret 108
 Kjuhel'beke, Vil'gel'm K. 27, 33
 Klee, Paul 155, 176
 Knjažnin, Jakov B. 24
 Kristeva, Julia 50, 65
 Kulick, Don 151, 153
 Kunikida, Doppo 59, 65
- La Motte, Ellen 137, 138, 140
 Lawrence, David Herbert 70, 71, 76
 Leed, Eric J. 38, 41, 42, 48
 Lenin, Vladimir Il'ič Ul'janov 29
 Lermontov, Michail Ju. 19, 26, 27, 32
- Levi, Primo 135, 138, 139, 140, 163
 Lotman, Jurij M. 22, 32
 Lukács, György 38
 Luttazzi, Daniele 159, 160, 161
- MacKinnon, Catharine A. 151, 153
 Magli, Ida 108
 Maharaj, Sarat 113, 122
 Maier, Charles 133, 140
 Majakovskij, Vladimir V. 23
 Maometto 132
 Marinelli, Lucrezia 108
 Marinelli, Luigi 5, 155, 161, 169, 176,
 177
 Marino, Giambattista 158
 Marinozzi, Silvia 134, 140
 Marx, Karl 38
 McNally, D. 71, 72, 73, 76
 Mel'gunov, Nikolaj A. 21, 32
 Melzi, Giovanni Battista 158
 Merleau-Ponty, Maurice 3, 4, 9, 24,
 32, 145, 149, 153
 Mickiewicz, Adam 166
 Min-ha, Trinh T 113, 123
 Mitropoulos, Dimitris 93
 Montale, Eugenio 156, 175, 177
 Mosse, George 43, 44, 47, 48
 Mouawad, Wajdi 155
 Murtola, Gaspare 158
- Nancy, Jean-Luc 26, 30, 32, 129, 130,
 140
 Napoleone III (Carlo Luigi Napoleo-
 ne Bonaparte) 163
 Neiger, Ada 166, 176
 Nietzsche, Friedrich 2, 6, 169
 Niwa, Fumio 60, 65
 Nussbaum, Martha C. 151, 152, 153
- Ochs, Elinor 142, 153
 Oda, Makoto 55, 65

- Ohnuki-Tierney, Emiko 52, 65
 Orlando, Francesco 156, 157, 163,
 164, 165, 166, 167, 169, 173, 174,
 176, 177
 Owen, Wilfred 54
- Papanikolaou, Dimitris 79, 80, 93
 Paparousi, Marita 84, 93
 Pasolini, Pier Paolo 160, 165
 P'ecuch, Vjačeslav A. 29, 32
 Penna, Sandro 166
 Penoncelli, Angelo 158
 Persels, Jeff 165, 176
 Petrarca, Francesco 96
 Philips, Susan U. 153
 Phillippy, Patricia 106, 109
 Picchianti, Libera 134, 140
 Pil'njak, Boris A. 27, 32
 Plauto, Tito Maccio 159
 Pole, Reginald 103
 Pollock, Griselda 113, 123
 Ponte di Pino, Oliviero 161, 176
 Pratt, Mary Louise 49, 65
 Properzio, Sesto Aurelio 106
 Puškin, Aleksandr S. 19, 23, 26, 27,
 28, 29, 30, 31, 32, 33
- Quadri, Franco 158, 176
- Rabelais, François 159, 175
 Radišev, Aleksandr N. 19
 Resta, Eligio 2, 9, 134, 135, 140
 Robinson, Christopher 80, 81, 82, 85,
 86, 89, 93
 Rodotà, Stefano 6, 9, 130, 131, 135
 Romagnoli, Stefano 4, 49, 61, 65, 133
 Rosaldo, Michelle Zimbalist 93
 Rosenthal, Margaret F. 104, 109
 Rossanda, Rossana 71, 72, 76
 Ruggero di Wendover 161
 Russo, Giuseppe 161, 176
- Ruzante, Angelo Beolco 160
- Sakurai, Tadayoshi 54, 55, 65
 Sala, Maria Vittoria 175, 177
 Sanguineti, Edoardo 73, 76
 Sapegno, Maria Serena 5, 95, 98, 109
 Sariusz-Skapska, Izabella 174, 177
 Savoia, Carlo Emanuele 158
 Scali, Melania 148, 152
 Schreyer, Lothar 155
 Schulz, Bruno 169
 Schwab, Werner 158, 177
 Serdakowski, Barbara 143, 145, 146,
 147, 148, 149, 150, 152, 153
 Sergeev-Censkij, Sergej N. 28, 32, 33
 Settis Frugoni, Andrea 156, 177
 Shiga, Shigetaka 63, 65
 Sledge, Michael 58, 65
 Sontag, Susan 48, 93
 Spila, Cristiano 160, 177
 Spinsanti, Sandro 166, 177
 Spivak, Gayatri Chakravorty 3, 9,
 113, 123
 Stalin, Iosif Vissarionovič Džugašvili
 28, 173
 Steele, Susan 153
 Steiner, George 156
 Sterne, Laurence 159
 Stigliani, Tommaso 157, 158, 160,
 163, 177
 Šulman, Larisa 29, 33
 Swift, Jonathan 159
 Szymborska, Wisława 7, 9, 155
- Tachtsis, Kostas 79, 80, 81, 82, 83, 84,
 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93
 Tamon, Jirō 58, 59, 66
 Tanz, Christine 153
 Tayama, Katai 56, 59, 66
 Taylor, Carolyn 142
 Taylor, Diana 121

- Tolstoj, Lev N. 24, 25, 33
Tracy, Spencer 88, 122
Turgenev, Ivan 20, 24, 33
Tynjanov, Jurij N. 28, 33, 156
- Ueda, Hiroshi 49, 50, 63, 64, 66
- Vel'tman, Aleksandr F. 21, 33
Venier, Domenico 104, 106
Venier, Maffio 104, 107
Vezzadini, Susanna 147, 153
Vorpsi, Ornella 144, 147, 150, 152, 153
- Wat, Aleksander 155, 169, 170, 171,
173, 174, 176, 177
Weibel, Peter 113, 123
Witkiewicz, Stanisław Ignacy 170,
177
- Yanez, Rene 114, 123
Yoshida, Mitsuru 56
Yoshiya, Nobuko 61, 62, 65, 66
- Zoščenko, Michail M. 28, 33

Contributors and Abstracts

Anna Belozorovitch

Anna Belozorovitch is currently a research assistant at Sapienza University of Rome. Her research involves Russian language, bilingual writing and translation. She has completed a PhD in Text Studies – Intercultural studies curriculum (Sapienza, Rome). She is among the founders of Laboratory of Intercultural Studies “textra”. She is the author of several prose and poetry books and has translated from Russian into Italian and edited *Poesia* (Lithos 2015) by Kazimir Malevich, e *Asja* (Croce 2018) by Ivan Turgenev.

Abstract

This article is about the violated body in literary texts written by three migrant writers in Italy: the short stories *La guerra di Mira* [*Mira's war*] by Tamara Jadrejić (2007) and *Vetri rosa* [*Pink glass fragments*] by Ornella Vorpsi (2006), and the novel *Katerina e la sua guerra* [*Katerina and her war*] by Barbara Serdakowski (2009). The following steps are central in the present analysis: the limit after which the ‘violation’ is perceived by the character who’s suffering it, the variety of psychological answers to the event, the masculine – feminine figures projected through interactional situations described in these texts.

Tommaso Gennaro

Tommaso Gennaro (Rome, 1987), PhD in Intercultural Studies at Sapienza – University of Rome, has just finished a postdoc research upon book burnings and twentieth-century *Don Quixote's* successors; he has

published some articles and two books (*La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, Sapienza Università Editrice, 2017; *Irishless. Samuel Beckett e la cultura europea*, Quaderni di Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies, 2018).

Abstract

This article aims to show how human body's concept has been distraught in the twentieth century, especially after World War II, by a comparison between different points of view (above all, juridical and literary).

Giulia Iannucci

Giulia Iannucci studied Critical Methodologies at King's College, London, and German Literature at Sapienza, University of Rome. She completed her Ph.D. in Rome focusing on the urban topography of homosexuality in Berlin during the Weimar Republic. She is adjunct professor in German Literature at the University of Macerata, *cultrice della materia* at Sapienza, University of Rome, and she is currently researching on the manipulation of the image of the man during the Nazi period at the Deutsches Literaturarchiv in Marbach (September-December 2018 and July-December 2019).

Abstract

The study is addressed to the dialectical analysis of the necrophilic feeling towards the dead body of the soldier: on the one hand, within the First World War as 'love' for the death and for the corpse of the enemy. On the other hand, during the postwar time as a 'stimulus' to be spread by the veterans, who had the task to foster the myth of the war experience within which the erotic drive is addressed to the fallen friend.

Luigi Marinelli

Since 1994 has been full professor of Polish Language and Literature at the Faculty of Letters and Philosophy of "Sapienza" University of Rome, where from 2016 to 2019 he held the position of deputy Dean.

From November 2019 he is the director of the Department of European, American and Intercultural Studies at the same Faculty. He is Doctor Honoris Causa of the Jagellonian University in Cracow, a foreign member of the Polish Academy of Sciences (PAN) and the Polish Academy of Learning (PAU) and a honorary member of the Literary Association "Adam Mickiewicz" – Warsaw and of the Ambrosiana Academy – Milan. He is the author of about two hundred publications in several languages, on theory of literature, translation studies, Polish and Slavic comparative studies, Polish-Italian interrelations, Polish culture and literature from the Middle Ages to the last decades. He is the editor of the newest Italian *History of Polish Literature* (2004, Polish transl. 2009) and together with Agnieszka Stryjecka he is the author of the handbook *Corso di lingua polacca* (2014). He is a member of the Scientific Committees or Editorial Boards of some of the major philological and cultural journals in Poland. He also translated into Italian works by Krasicki, Wirtemberska, Wat, Kantor, Miłosz and other Polish and Russian writers.

Abstract

On the grounds of crucial theoretical frameworks (provided by Christian Enzensberger, Francesco Orlando, Sigmund Freud, Mary Douglas and others) and by referring to a wide range of literary and artistic examples (Saint Francis, Dario Fo, Tommaso Stigliani, Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Simone Cristicchi, Dante, the Comedy of Art, Alfred Jarry, Victor Hugo, Pasolini, Duchamp, Piero Manzoni, Thomas Mann, Sandro Penna and many others), the author argues that all great art is excrementitious and at the same time political: it articulates a satire of the ugliness of the world, a free song coming *de profundis*, from the bowels, from suffering, loneliness, bewilderment, fear and dizziness: from that state that Dante and Kantor would equate to finding ourselves "between eternity and garbage". Accordingly, the final part of this essay is devoted to the significance of shit in the prison memoirs of the Polish writer Aleksander Wat, where the act and the place of defecation cause a painful and at the same time liberating "return of the repressed", from the sexual, the sentimental and the political point of view. Art and literature have long rediscovered and re-established their own royalty, sacredness and truth by having to acknowledge the

need of passing through the rubble, waste and shit of history – a need that has become stronger after Auschwitz and Kolyma.

Stefano Romagnoli

Visiting assistant professor at Sapienza University of Rome.

His main research topics are Japanese war literature and travel literature. In particular, he has focused on the representation of national identity vis-à-vis otherness in modern Japanese war literature and the responsibility of the Japanese pre-war literary world for the war that followed. He is also interested in political performance, especially the proletarian theatre of the 1920s and 1930s.

Abstract

While any dead body evokes contamination, discontinuity and loss of personal identity, the dead soldier's body acts as an identity attractor, inasmuch as it serves as a mirror that can reflect any social category.

In this paper, I address the issue of the representation of the dead soldier – both friend and enemy – in modern Japanese war literature. I contend that, in these texts, the soldier's corpse acquires different implications depending on which social identity is most salient, thus complicating the perception of otherness. I also demonstrate that the worship of war dead in modern Japan was instrumental in consensus building by emphasizing national identity.

Barbara Ronchetti

Barbara Ronchetti is a professor of Russian Language and Literature at Sapienza University of Rome. Author of the first Italian book on the "Znanie" group (Rome, 1996), she has edited several volumes on comparative and intercultural studies (2013, 2014, 2015, 2018). She has investigated the representation of literary topoi (duel, train, Venus of Milo, mechanical flight, photography), and the translational aspects of intertextuality (Buturlin and Heredia, Shakespeare between Pasternak and Marshak, G. Uspensky and art, Russian futurism and third rhyme). She has published numerous articles on Russian poetry and prose (Pushkin, Lermontov, Gogol, L. Tolstoy, Khlebnikov, Mandelshtam and many contemporary writers) and her latest books

are: *Russian Kaleidoscope. Studies on Contemporary Literature* (Macerata 2014), *From the Steppe to the Cosmos and Back. Literature and Space in the Russian Twentieth Century* (Rome 2016).

Abstract

Dueling between one's own body and the other's. With some examples from Russian literature.

Since ancient times, the fight between two contenders has proved to be a major stimulus for the imagination. Literature, a liminal area between the self and the world, a place of ideal amalgamation between distant experiences and cultures, finds in the duel a perfect theme. A theme able to represent social realities and imaginary worlds by choosing in turn distinct points of observation and stylistic keys that range from the tragic to the comic. The awareness of having to face the fatal threshold between this and the other world, represented by the duel, is accompanied by the simulacra of many "others": first of all, the opponent as another's own self; then the other material body which is to be fought; finally, the "social other" identifiable in the judgment of the world which makes it impossible to escape the duel. The essay investigates these patterns through textual examples of the Russian literature, from the end of the 18th century to the present time. Observing the emerging visibility of women and the historical disappearance of the duel, the essay underlines the relation between the role of women, the awareness of one's own body, and the study of the combat of honor in dialogue with the construction of gendered identities.

Maria Serena Sapegno

Maria Serena Sapegno teaches Italian Literature and Women and Gender Studies at the University Sapienza in Rome. Her training was in Rome and then in London. The teaching and research activity was mainly in Rome but also in England and the United States. She has held courses and conferences in various European countries and in the United States.

She has analysed political treatises from the origins to the 17th century to include Italian and European utopian thought. She has studied for a long time and on several occasions the political and historiographic thought of the Florentine Renaissance with particular attention to Ma-

chiavelli and Guicciardini. She has worked on the problems of the formation of a national literary tradition and the construction of a national identity through poetry.

She studied Petrarch and the poetry of Vittoria Colonna (*Companion* 2016). She is interested in female writings, has collaborated with the magazine *Tuttestorie* and feminist theory magazines such as *DWF*, *Feminist Review*. She is on the scientific committee of the magazine *altrelettere* of which she is co-founder.

In 2018, the monograph *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano.

Abstract

The essay deals with the theme of the presence/absence of the body in the writing of two poets of the sixteenth century, Vittoria Colonna and Veronica Franco, struggling with a male poetic tradition that has erased the body of women in the construction of its own lyrical voice.

Carla Subrizi

Carla Subrizi is Associate Professor of Contemporary Art History at Sapienza Rome University. She is the President of the Baruchello Foundation. Among her publications, as well as numerous essays, *Gianfranco Baruchello. Archive of Moving Images* (Mousse, 2017), *Baruchello. Certain Ideas* (Electa, 2014), *Azioni che cambiamo il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo* (Postmedia, 2012), *Introduzione a Duchamp* (Laterza, 2008). Recent exhibitions include: *Verifica Incerta - Documents & Souvenirs*, (8 rue Saint-Bon, Paris, 2014), *Duchamp Re-Made in Italy* (Galleria nazionale d'arte moderna, Rome, 2014), *Baruchello. Certe idee* (Galleria nazionale d'arte moderna, Rome, 2011), *Camuflajes* (La Casa Encendida, Madrid, 2009).

She is co-director with F. Sinopoli e M. Combi of "Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures" ("Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture").

Abstract

Two Undiscovered Amerindians Visit the West is a 1992 performance by Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. First performed in Madrid, then in London, in Australia and the United States, in a few years, it constituted a point of departure for a intertwined reflection about the body, its representations, the cultural 'other' and art history in a research context characterized by new reflections on interculturality.

The essay analyzes the relationship between the body, interculturality and politics, with the aim to explore the role of performance in art history of the late twentieth century in the perspective of studies about cultural intersubjectivity, identity construction at the time of globalization, and relationships between self and otherness in the context of social and political transformations.

Igina Tattoni

Igina Tattoni is a professor of Angloamerican Languages and Literatures at Sapienza University of Rome. She formerly taught at the University of Pescara (1973-75) and received a Ph.D in 1991 from Kent State University (Kent, Ohio). Her publications include essays on C.Brockden Brown, W.Whitman, R.W.Emerson, A.Bierce, H.James, S. Anderson, F. O' Connor, T.Merton, J.Barth, and Thomas Wolfe, an author she analyzed in her *The Unfound Door* (1992) and in the Collection *Look Homeward and Foreward* (2002). She has translated into Italian, among others, a selection of *Ghost Stories (Racconti Fantastici)* by W.Irving, (2003) and, for the first time in Italy, *The Complete Short Stories* by N.Hawthorne, (2006) (with S. Antonelli) as well as the *II Edition of Leaves of Grass* by W. Whitman (2007, 2010). Fact & Fiction, The Grotesque, The Literature of the South of the US are the main fields of her research. In the first three volumes of the "Serie di Studi Interculturali" (SUE), she has published *Fiction as the Homeland of the Others: Rometta e Giulio* (2013), *A Re-reading of Psalm 19 by Edward Taylor, Colonial Poet* (2015) and *Tralfamadore* (2018).

Abstract

The essay analyses a poem by W.Whitman and the evolution of its title. The poem appears, for the first time, with no title in the first, ano-

nymous 1855 edition of “Leaves of Grass.” Then, in the Second Edition (1856) it appears, slightly modified, as *Poem of the Body* and, eventually, from the Third Edition on, it takes the popular title of *I Sing the Body Electric*. The essay also discusses the use of this title in contemporary TV popular products.

Francesca Zaccone

Francesca Zaccone completed her PhD in Textual, Paleographical, Linguistic Studies, curriculum of Intercultural Studies (Sapienza Università di Roma, 2019) and she is currently a Cultrice della materia di Lingua e letteratura neogreca at Sapienza Università di Roma. Her research interests include Gender Studies, Translation Studies, and intercultural approaches to contemporary Greek literature and culture. She contributed to the founding of the Laboratory of Intercultural Studies *textra* at Sapienza Università di Roma (2017); she translates contemporary Greek literature into Italian.

Abstract

Τα ρέστα by Kostas Tachtsis is a collection of short stories in which the author explores issues regarding sexuality, identity and the construction of gender, but also writing, autobiography and fiction. This paper aims at shedding greater light on the fundamental role played by the body in Tachtsis' book. Specifically, it aims at underlying the textuality of the protagonist's body, and how the body becomes the surface on which negotiations take place between subject and society over the control and definition of the identity. At the same time, the body also represents the screen onto which the subject projects the conquest of its own self-determination.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

BEATRICE ALFONZETTI
GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)
JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)
ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)
ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)
ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)
MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)
MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)
JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

BEATRICE ALFONZETTI

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

80. «Pendono interrotte le opere»
Antichi monumenti incompiuti nel mondo greco
Massimiliano Papini
81. La disabilità tra riabilitazione e abilitazione sociale
Il caso dei Gudat Akal a Mekelle e Wukro
Virginia De Silva
82. I Consoli del Mare di Firenze nel Quattrocento
Eleonora Plebani
83. Le categorie flessive nella didattica del tedesco
Un confronto tra grammatiche Deutsch als Fremdsprache internazionali
e per italofoni
Claudio Di Meola e Daniela Puato
84. Il corpo degli altri
*a cura di Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti,
Francesca Zaccone*

L'ineludibilità del corpo, l'urgenza incontenibile con la quale oggi si afferma con sempre maggiore insistenza, non è il prodotto della sovraesposizione mediale a cui va incontro la dimensione della fisicità nella società dello spettacolo. Le ragioni di una simile eccedenza, semmai, vanno ricercate in una trama ben più intricata di eventi e relazioni a cui gli studi proposti in questo volume – animati da uno slancio interculturale – offrono, se non una soluzione, un possibile approccio. Le diverse prospettive qui convocate si esercitano per suscitare un paradigma ermeneutico che sia per vocazione ibrido, meticcio; e il dato più rilevante di queste analisi è quello che rivela un corpo che non è mai univoco o assoluto, ma sempre plurale: luogo di confini che ne moltiplicano inesauribilmente la semantica e le implicazioni.

Anna Belozorovitch è ricercatrice e docente di Lingua russa alla Sapienza Università di Roma. Si occupa di traduzione ed è autrice di pubblicazioni originali in prosa e in versi. La sua ultima monografia è *Dal ventesimo meridiano. Migrazione, violenza e scrittura femminile tra Est e Ovest europeo* (Roma 2019).

Tommaso Gennaro si interessa di letterature comparate e ha pubblicato due monografie (*La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, 2017; *Irishless. Samuel Beckett e la cultura europea*, 2018).

Barbara Ronchetti insegna Lingua e letteratura russa alla Sapienza Università di Roma. È autrice di numerosi studi di poesia e prosa russa fra XIX e XXI secolo. I suoi libri più recenti sono: *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea* (Macerata 2014), *Dalla steppa al cosmo e ritorno. Letteratura e spazio nel Novecento russo* (Roma 2016).

Francesca Zaccone (Phd) è Cultrice della materia di Lingua e letteratura neogreca alla Sapienza Università di Roma, co-fondatrice del Laboratorio di Studi Interculturali *textra* nello stesso ateneo, e traduttrice di letteratura neogreca.

ISBN 978-88-9377-133-7



9 788893 771337

