

archivi delle **v3/n1/2022**
emozioni

ricerche sulle componenti emotive nella letteratura,
nell'arte, nella cultura materiale

Come le foglie...
Emozioni e perdita

edizionidipagina

Direttore / Editor in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Comitato editoriale / Editors

Anna Beltrametti (Università di Pavia); Marco Castellari (Università di Milano); Alessandro Grilli (Università di Pisa); Karin Schlapbach (Universität Freiburg / Université de Fribourg, Svizzera); Giulio Sodano (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Mario Telò (University of California, Berkeley)

Comitato scientifico / Advisory board

Giulio Brevetti (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Stefano Briguglio (Università di Torino); Alberto Casadei (Università di Pisa); Lilah Grace Canevaro (University of Edimburgh); Alessandra Cattani (Università di Sassari); Maria Luisa Catoni (IMT School for Advanced Studies Lucca); Michele Cometa (Università di Palermo); Paola Del Zoppo (Università della Toscana); Walter Lapini (Università di Genova); Leonardo Mancini (Università di Torino); Francesco Massa (Universität Freiburg / Université de Fribourg, Svizzera); Massimo Tria (Università di Cagliari); Gherardo Ugolini (Università di Verona); Fabio Vasarri (Università di Cagliari); Lorenzo Verderame (Sapienza. Università di Roma); Raffaella Vicci (Università Cattolica del Sacro Cuore - Brescia); Martin Vöhler (Università di Salonicco)

Progetto: "La vergogna e le sue maschere",
L.R. 07/2017, Intervento finanziato con risorse FSC 2014-2020,
Patto per lo Sviluppo della Regione Sardegna.

e-mail: soterafornaro@gmail.com
web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X
ISBN (online): 978-88-7470-954-0



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Editoriale. <i>L'Iliade</i> poema della perdita	5
<i>Georg Seeßlen</i> Per una teoria della perdita	19
<i>Nicola De Rosa</i> Morfologia del <i>Trauerfall</i> nel <i>Wozzeck</i> di Berg e Büchner	29
<i>Susanna Pietrosanti</i> «Ovunque sono, / io sono ciò che manca». Per una tragedia dell'assenza tra Tacito e Anagoor	47
<i>Mariarosa Loddo</i> Oltre la perdita: memorie emotive del disastro in Tina Merlin e Svetlana Aleksievič	63
<i>Alessandra Cattani</i> Perdere e perdersi nella Pietroburgo di Gogol': nasi, mantelle, identità	83
<i>Nelson H. S. Ferreira</i> Emotion constructed upon Sumerian agricultural landscape. The anthropology of meaning	103

Sotera Fornaro

Editoriale

L'*Iliade* poema della perdita

ABSTRACT: What is a loss? What emotions is it related to? Why is loss aesthetically represented? Examples from contemporary theatre, art and literature are given below (Rimini Protokoll, Pauline Baudry and Renate Lorenz, Francesca Del Moro) to trace back from these to the theme of loss in the *Iliad* and its significance in the narrative construction of the poem.

KEYWORDS: disappearance; mourning; dementia; social memory; oblivion; *Iliad*.

1. Il CfP di questo fascicolo di 'Archivi delle emozioni' chiedeva ricerche connesse alle emozioni e agli stati emotivi legati all'esperienza della perdita. Cosa si intende per 'perdita'? Il senso comune ci dice che la perdita connota qualcosa che scompare; il processo della scomparsa è spesso correlato con un intenso dolore: il lutto, il compianto, la paura di perdere qualcosa che ci sta a cuore, l'ira per ciò che si è perso; ma anche la speranza di ritrovarlo, la nostalgia del ricordo. Impossibile, perciò, parlare di perdita senza prendere in considerazione l'affettività che la accompagna.

Si è sempre consapevoli che qualcosa sia andato perso? Non sempre, specialmente a livello collettivo. Norme, consuetudini, abitudini, ma anche cose e luoghi, qualche volta persone, possono scomparire senza che nessuno se ne accorga, nella dimenticanza e nell'oblio¹. La cura e l'attenzione per la memoria appartiene alle pratiche per elaborare e accettare la perdita, sia a livello individuale che collettivo. Accettare la perdita di noi stessi e l'idea della nostra finitezza riesce spesso più facile che accettare la scomparsa delle persone che amiamo. Da qui la necessità di comprendere, ma anche disciplinare, la varietà di reazioni emotive correlate alla perdita, all'abbandono, al lutto.

¹ Esposito 2002 e, notoriamente, gli studi sulla memoria culturale di Jan e Aleida Assmann, ad esempio A. Assmann 2015 e J. Assmann 1997.

Molti filosofi hanno messo in luce come la società contemporanea sia una società della scomparsa, delle cose e della realtà, nei media, nella televisione, e soprattutto, negli ultimi quarantanni, nella rete². La perdita viene oggi spesso avvertita e sentita emozionalmente come un guadagno, un progresso o un effetto del progresso. Si perde qualcosa perché vecchio, desueto, inservibile, non lo si rimpiange. Il concetto di perdita, dunque, si rapporta spesso a quello di progresso. Le emozioni correlate a una perdita che si considera un guadagno non sono negative, ma positive. Non di rado la perdita viene accettata come una condizione permanente, che non causa dolore, ma indifferenza.

Un paradosso della cultura contemporanea consiste perciò nel cercare modi di non ‘sentire’ la perdita, come anche altre fonti di dolore³.

2. Eppure l’esperienza della perdita appartiene all’esistenza dal primo momento di coscienza. La vita umana è segnata sin dalla nascita dalla consapevolezza della perdita che l’avanzare del tempo porta con sé, e dunque dal sentimento di nostalgia per il passato, talora vero e proprio rimpianto, nonché dalla speranza per il futuro: perciò la nostra esistenza si dipana nella tensione emotiva tra l’aspettativa di quel che verrà e la possibilità continua che questa aspettativa venga delusa. Vivere significa perdere irrimediabilmente, momento dopo momento, il tempo di cui disponiamo e di cui non conosciamo la durata; significa perciò cercare di recuperare quel che perdiamo, costruendo qualcosa che duri oltre noi o cercando di lasciare un ricordo di noi, una traccia. Da qui la paura di perdere anche solo un attimo di ciò che ci è concesso vivere, oppure di perderne il ricordo. Quel che scompare appartiene al passato, dunque il concetto di ‘perdita’ è legato a quello di tempo e alla sua esperienza.

3. Ma cosa vale la pena ricordare? Questa domanda compare in letteratura sin da Omero. Nel sesto libro dell’*Iliade* si racconta l’incontro di due eroi di campo avverso, il troiano Glauco e il greco Diomede. Quest’ultimo chiede a Glauco chi sia fra gli uomini mortali, perché non lo ha mai visto prima di allora in battaglia; «infelici sono i genitori di coloro che si oppongono alla mia forza!» (VI, 123), minaccia. Se invece si tratta di un dio, aggiunge Diomede, non vuole combattere con gli dei. Porta allora l’esempio di Licurgo, che osò perseguitare Dioniso bambino e le sue nutrici e venne annientato dagli dei. Ma – conclude

² Da ultimo, Han 2022; Reichwitz 2021 sottolinea come, nonostante il dibattito filosofico sulla perdita sia centrale dal XVIII sec. in poi, manchi una vera e propria teoria, anche sociologica, della perdita, e comunque un’opera di sintesi sull’argomento. Vedi però Marris 1974 e il saggio di Georg Seeßlen qui tradotto. Jean Baudrillard parla da tempo di ‘scomparsa della realtà’ (Baudrillard 1996).

³ Han 2021.

Diomede – «se sei un uomo mortale e ti nutri con i frutti della terra, vieni più vicino, perché presto tu raggiunga i confini della morte» (VI, 142-143).

Glauco risponde a Diomede in maniera anomala, con una domanda: «Perché mi domandi la stirpe?», una domanda tanto più strana perché nell'*Iliade* è normale chiedere quale sia la genealogia di chi si ha di fronte. Glauco continua il suo discorso con una similitudine celeberrima:

Come le generazioni delle foglie, così quelle degli uomini.
Le foglie, alcune il vento le versa a terra, ma la selva
fiorendo le fa nascere, quando è primavera:
così la generazione degli uomini: una fiorisce, l'altra smette di esistere (*Iliade* VI, 146-149)⁴.

Osservato dal punto di vista del singolo essere umano, come accade in questa similitudine dell'*Iliade*, il nascere e lo scomparire collettivo rendono insignificante il destino individuale, che si trova a partecipare di una catena ininterrotta, ripetitiva, senza progresso e senza memoria. Nella visione del mondo espressa dalla similitudine, nulla c'è da ricordare perché il destino di ogni uomo è uguale a quello di tutti gli altri: non a caso, parole simili sono usate in un altro libro dell'*Iliade*, dal dio Apollo, che a un altro dio, a Poseidone, dice:

non diresti che sono sano di mente,
se combattessi con te a causa di mortali
sventurati, che simili alle foglie ora
appaiono pieni di fuoco, mangiando il frutto del campo,
ora invece morti imputridiscono (*Iliade* XXI, 464-466).

Dalla prospettiva di un dio, di colui che vive nel mondo degli eternamente felici senza possibilità di perdita e lutto, la vita e la morte degli esseri umani rientra in un ciclo naturale, dimostra quanto effimeri siano gli uomini e dunque insignificanti. Gli dei non possono turbare certo la loro felicità a causa dei mortali. Ma la prospettiva di un dio è diversa da quella di un uomo.

Come foglie chi può scrivere la storia delle foglie
Il vento ne soffia a terra i fantasmi
E primavera alita nuova foglia nei boschi
Migliaia di nomi migliaia di foglie
Quando li si ricorda si ricordi questo

⁴ Fornaro 1992, pp. 30-39; Grethlein 2006.

Corpi morti ne sono il lignaggio
Che conta non più delle foglie.

Così Alice Oswald traduce la similitudine e la sua atmosfera emotiva, che è quella del lutto, della lamentazione, della perdita⁵. Ma Omero fa enunciare a Glauco la similitudine allo scopo di contraddirla. Nonostante infatti la premessa che la generazione degli uomini è come quella delle foglie, fragilissima e destinata presto a scomparire, il troiano Glauco comincia poi a raccontare al greco Diomede la storia della sua stirpe, e così i due si riconoscono legati da un atavico rapporto di ospitalità, si scambiano doni e non combattono tra loro (*Iliade* VI, 119-236). Il ricordo della storia individuale, familiare e collettiva, dunque, si conferma una parte essenziale dell'identità eroica, che non va persa nell'apparente uniformità delle umane vicende. Non la perdita della vita, ma la perdita della memoria, rappresenta la principale fonte di angoscia nell'*Iliade*, ancora più della perdita di se stessi o del proprio onore. L'*Iliade* nasce come ricordo, come consolazione al lutto, come esorcismo della morte attraverso il rito del compianto e del lamento, attraverso il ritmo della poesia.

4. L'idea di iniziare questa ricerca ci è venuta da alcuni tentativi contemporanei, performativi, artistici e letterari, di rappresentare la perdita, lo scomparire, l'assenza. Il primo è un progetto di una delle autrici e registe dei *Rimini Protokoll*, la cui realizzazione è possibile vedere e ascoltare in streaming sulla pagina della compagnia berlinese (<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/videos>). La *performance* si intitola *All right. Good night. Ein Stück über Verschwinden und Verlust* (*Va tutto bene, buona notte. Una pièce sullo scomparire e sulla perdita*) e prende lo spunto narrativo dalla scomparsa, nel 2014, del volo MH370 delle Malaysia Airlines, con 227 passeggeri e 12 membri dell'equipaggio, un evento rimasto nel mistero che è adesso anche al centro di una serie televisiva documentaria. Il titolo della *performance* riproduce le ultime parole pronunciate dal pilota immediatamente prima che l'aereo scomparisse. Contemporaneamente alla scomparsa dell'aereo, il padre della regista e autrice Helgard Haug cominciò a perdere la memoria. La demenza è avanzata lentamente, per anni, sino a che l'uomo non riconobbe più la figlia, il nipote e infine perse coscienza di se stesso, proprio nel momento in cui venne definitivamente archiviata senza esito anche la ricerca dell'aereo scomparso.

La perdita dell'aereo e di tutti i suoi passeggeri, così come l'avanzare della demenza dell'uomo, resta inspiegata e inspiegabile: in comune i due eventi

⁵ Oswald 2020, p. 163.

hanno l'impossibilità di tornare indietro. Nella *pièce* si rappresenta il processo verso l'oblio e l'assenza attraverso la (ri)creazione delle emozioni di chi esperisce la perdita e non può far nulla per evitarla. Chi subisce la perdita, ossia i parenti dei passeggeri scomparsi da una parte e i figli del padre della regista dall'altra, è costretto ad acquisire il dato di fatto che l'aereo è scomparso per sempre, così come la memoria dell'uomo. Al processo di scomparsa dell'aereo e della consapevolezza dell'uomo, dunque, corrisponde un processo di conoscenza altrui, non razionale ma emotivo, che si dipana attraverso una molteplicità di emozioni: sorpresa, speranza, impotenza, disperazione, lutto. La rappresentazione del processo aiuta a disciplinare le proprie emozioni, ma si tramuta anche in un'esperienza estetica rivolta ad altri, a un pubblico ideale o concreto: raccontare la perdita e la scomparsa, infatti, la obiettivizza e la distanzia. Il compito di rappresentare la scomparsa e la perdita, nel progetto di Helgard Haug, è affidato non tanto alle parole, che riescono spesso ad essere solo cronaca della perdita, ma alla musica, alla sua capacità di rappresentare l'invisibile, composta appositamente dalla musicista elettro-pop Barbara Morgenstern, insieme all'arrangiatore Davor Vincze, per un'orchestra sinfonica.

La sfida artistica può dirsi riuscita, perché la *performance* restituisce le emozioni legate alla perdita progressiva e al vuoto incolmabile che ne deriva, demandando ad altri mezzi la testimonianza della materialità della scomparsa.

Ogni scomparsa ha bisogno di essere narrata. Ci sono dei metodi e delle tecniche sofisticate che testimoniano l'assenza: il radar aereo, sul quale non si vede più un puntino verde. Lo squillo del telefono, che continua senza che nessuno risponda e cade nel vuoto. Il GPS sull'orecchio di un animale, che non manda più segnali. La terra e l'universo viene osservata da satelliti che navigano nello spazio, e che ricevono segnali di accensione o spegnimento, di presenza o di assenza, di vita o di morte.

Così scrive nella presentazione del progetto Helgard Haug (<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/all-right-good-night>) e l'opera che ne è derivata raggiunge momenti di intensità emotiva altissimi, attraverso la resa di una realtà di segno negativo, ossia di ciò che non c'è più dove poco prima c'era, compreso (forse) l'amore di un padre verso i figli, che non è più in grado di riconoscere. Resta la domanda: dove è andato quell'amore?

5. A Madrid, nel Palazzo di Cristallo del Parco del Retiro, le artiste Pauline Boudry e Renate Lorenz hanno proposto nel 2022 un'installazione dal titolo *Ghiaccio nella mia pelle* (<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pauline-boudry-renate-lorenz>). Il Palazzo, detto 'di Cristallo' proprio per la sua

trasparenza e luminosità, è coperto di fumo o densa nebbia che impedisce la visione a chi vi entra. All'interno di questa nuvola spessa, si odono dei suoni, emanati da altoparlanti nella foschia: inconsapevolmente, ci si muove verso queste fonti di suono. Attraverso il movimento, il visitatore diviene parte della *performance*, individuale e collettiva, si può dire che 'entri in scena'. Cosa si rappresenta? L'assenza, anzi, il depositarsi progressivo di assenze che gravano proprio su quel luogo come una nebbia che diventa sempre più fitta. Il Palazzo di Cristallo è uno dei monumenti costruito nel 1887 per far conoscere ai conquistatori la cultura delle Filippine, che erano parte dell'impero coloniale spagnolo. Rendendo opaco lo spazio che era stato pensato per rappresentare nella maniera più splendida e luminosa una terra occupata e dominata, si rende omaggio alle milioni di vittime senza nome del colonialismo spagnolo e del colonialismo in generale, la cui assenza viene raccontata attraverso la costruzione di una specie di terra di mezzo tra visibilità e invisibilità, nella quale ci si muove come ciechi, guidati da suoni che sono assimilabili a grida di aiuto inascoltate perse nel tempo. Dove vanno coloro che 'scompaiono' durante le dittature, nei naufragi sulle rotte dell'immigrazione, nelle guerre, nei terremoti, e di cui nessuno conosce il nome, di cui nessuno preserva il ricordo?

6. Musica e visione restituiscono della perdita una dimensione emotiva che forse le parole non riescono a raggiungere, perché l'assenza, approdo di ogni perdita, non si può descrivere se non metaforicamente. Tuttavia la perdita è un tema letterario di una disperante vastità per poter essere indagato. Qui se ne vuole portare un esempio, che ha influenzato la proposizione del tema principale di questo fascicolo, ossia la serie di poesie intitolata *Ex madre* di Francesca Del Moro (Arcipelago itaca edizioni, 2022). Le poesie, come anelli di una catena, raccontano la perdita come cambio di una condizione: una madre che non è più madre perché in un giorno di luglio, inaspettatamente, ha perso il figlio. Ma in quel giorno di luglio non muore solo il figlio, muore anche la madre nella sua condizione di madre, diventa appunto una *ex madre*. Eppure il corpo cancellato del figlio continua ad essere ancora partorito dalla donna come dolore. La parola poetica non serve allora per distaccarsi dalla scomparsa, descrivendola, ma per esprimerne le reazioni incarnate: «come un insetto spaccato» la *ex madre* si contorce a terra, il suo corpo in lutto sente il dolore che prende a morsi tutto il suo corpo, e questi morsi sono quel che resta del figlio, che non è scomparso ma è stato come fisicamente (re)introiettato nel corpo della madre, fantasma che agisce divorando il corpo materno. Il lutto non è solo perdita e assenza di un corpo amato: è lo spalancarsi di una voragine più ampia, un oblio assoluto di tutto quello che c'era prima, un buco

che inghiotte ogni ricordo. La perdita diventa condizione esistenziale negativa, infelicità pura contrapposta a quella dei «felici», ossia di coloro che non hanno subito l'innaturalità di questo lutto così innaturale. La sopravvivenza allora è possibile a chi resta solo trasformando in ricordo la vita perduta.

7. Nel leggere le poesie di Francesca Del Moro, vengono in mente i versi che nell'*Iliade* descrivono la manifestazione del lutto: strapparsi i capelli, i morsi nel cuore, contorcersi, sporcarsi, urlare, non mangiare. La perdita del corpo dell'altro si tramuta in perdita e mutilazione di parti del proprio corpo. La ex madre per antonomasia, nell'*Iliade*, è la dea Teti, il cui lutto diventa tanto più straziante perché si tratta di una madre divina, che non dovrebbe conoscere l'infelicità della morte, e perché Achille viene compianto quando ancora è in vita, ma si sa che morirà presto, e Teti, pur essendo una dea, non può evitare la morte prematura del figlio⁶. La capacità del poeta dell'*Iliade* di rappresentare un'atmosfera emotiva luttuosa⁷ si rivela in diversi dettagli nel XXIV libro dell'*Iliade*, quando Iris viene mandata da Zeus a chiamare Teti, che sta nel profondo del mare, perché si rechi a convincere Achille che deve restituire a Priamo il corpo di Ettore.

[Zeus] disse così, si alzò Iris dai piedi di tempesta, messaggera,
e si immerse tra Samotracia e Imbro rocciosa
saltò nel mare nero: lo specchio d'acqua singhiozzò.
Discese nell'abisso come il piombo,
che versato nel corno di bue selvaggio,
scende portando destino di morte tra i pesci mangiatori di carne cruda (*Iliade* XXIV, 77-82).

Ogni elemento del racconto prepara una scena funebre: il colore del mare, 'nero', nel quale si immerge Iris, colore che anticipa il colore della veste luttuosa che Teti indosserà per recarsi nell'Olimpo; il rumore dell'acqua, un singhiozzo cupo, come un lamento o un gemito; la similitudine che serve a descrivere il viaggio repentino della divinità, che come un'esca sprofonda nel mare per 'portare morte' ai pesci detti, inusualmente, 'mangiatori di carne cruda'. Forse si va troppo oltre nel dire che questa rara e strana similitudine omerica esprime l'immersione, come diremmo oggi, dell'ascoltatore/lettore nel mondo luttuoso di Teti?

Iris trova la dea circondata dalle sorelle che piangono con lei. Le lacrime

⁶ Sul lutto 'femminile' di Teti e delle Nereidi: Fornaro 2017.

⁷ Sui concetti di 'atmosfera' e 'tonalità emotive' a proposito del lutto: Hasse 2018.

di Teti sono tutte per il figlio ‘perfetto’ che le doveva morire lontano dalla patria (il dativo, al v. 85, ‘per lei’, sottolinea la visceralità del lutto). La vergogna, nel non volersi ‘mischiare’ con gli altri dei, sebbene convocata da Zeus, per porre a confronto la loro eterna beatitudine con l’eternità del dolore che porta del cuore (ἄχε’ ἄκριτα, ‘pena infinita’, v. 91). La veste nera indossata, di un nero insuperabile. Zeus compendia così la situazione emotiva di Teti: «sei venuta sull’Olimpo, dea Teti, sebbene angosciata, avendo un dolore indicibile nel cuore: anche io lo so» (ἦλυθες Οὐλυμπόνδε, θεὰ Θέτι, κηδομένη περ, / πένθος ἄλαστον ἔχουσα μετὰ φρεσίν· οἶδα καὶ αὐτός, vv. 105-106). Qui Omero usa un nesso formulare πένθος ἄλαστον che nell’epica è specifico della perdita dei figli⁸. L’aggettivo probabilmente è collegato alla radice del verbo che significa ‘dimenticare’, perché un dolore del genere non può cancellarsi dalla memoria. Ma la parola è anche collegata al termine che significa ‘vendicatore’ (ἁλάστωρ)⁹, che dopo Omero sta a significare un demone malvagio: dunque un dolore che non ammette oblio né consolazione, ma che grida continuamente vendetta. Le emozioni del lutto sono restituite dal poeta dell’*Iliade* attraverso la negazione e il contrasto: da una parte il consesso luttuoso delle sorelle divine, che si consumano di lacrime; dall’altra il concilio degli dei, avvolto di luce e di gioia. Da una parte singhiozzi e sussurri, dall’altra la letizia delle parole e la necessità di offrire una pausa al dolore: Era pone in mano di Teti una coppa d’oro, bellissima, e la dea beve, non potendo rifiutare un gesto di consolazione. L’esperienza della perdita, dunque, trova la sua prima traduzione in termini narrativi ed estetici nell’*Iliade*. Così si deve contraddire l’idea che l’elaborazione narrativa della perdita sia un fenomeno moderno, anzi contemporaneo, e che dati a partire da *La Recherche* di Proust.

8. L’*Iliade* inizia, come tutti sanno, con un’emozione, l’ira, che apporta distruzione e morte (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην...). Οὐλομένην esprime un giudizio da parte del poeta: l’ira di Achille è ‘maledetta’, una disgrazia, e il poeta, dice uno scolio, la definisce così come se sentisse un dolore per qualcosa che lo tocca personalmente¹⁰. I verbi ὄλλυμι e ἀπόλλυμι significano ‘distruggere’ ma anche ‘perdere’, con valore passivo ‘essere persi’ o ‘essere distrutti’. L’ira di Achille, cioè, è un’emozione, che se devasta una comunità, interrompendo con violenza la vita di molti uomini forti, d’altro canto perde, distrugge, chi la prova: Achille, infatti, consumato da quest’ira, si astiene

⁸ Morenilla-Talens 1992.

⁹ Sul termine: Medda 2017, pp. 380-383.

¹⁰ Latacz 2000, p. 15.

dall'essere quello che è, ossia il più forte degli Achei, e condiziona l'andamento della guerra con la propria assenza e non con il suo valore, come sarebbe stato naturale. D'altro canto, proprio attraverso l'ira, Achille perde progressivamente se stesso anche in un senso non interiore: alla fine della vicenda, dopo aver ucciso Ettore, il suo destino si avvicina irrevocabilmente. Il calendario dell'ira di Achille procede precipitosamente verso la morte prematura dell'eroe, che viene annunciata sin dall'inizio del poema.

Ma da dove nasce l'ira distruttiva di Achille? Quell'ira, la prima parola del poema, causa di innumerevoli lutti e dolori per i Greci, il sentimento, duraturo e incrollabile, che dà avvio alla narrazione e ne costituisce per gran parte l'oggetto, è la conseguenza di una perdita. Non ci sarebbe stata ira, infatti, se Achille non avesse perso Briseide. Il valore della perdita di Briseide non è affettivo: Achille non è legato alla schiava, per lui non è una persona cara, ma la schiava è un oggetto, un riconoscimento onorifico, una cosa di valore che gli è stata donata dalla comunità nella spartizione del bottino. Ad Achille, dunque, viene strappato con la forza qualcosa che è suo, che gli appartiene, e perciò quello che perde non è solo o tanto il valore di ciò che gli è sottratto, ma l'onore che con quel dono gli era stato riconosciuto. Si tratta di una perdita gravissima, ma che ammette comunque un risarcimento. Anche Atena, apprendendo al solo Achille, lo convince a non uccidere Agamennone con la profezia che gli verranno offerti doni tre volte più splendidi di quello che gli è stato sottratto (*Il. I*, 213-214). Ed effettivamente Agamennone in seguito offrirà ad Achille un risarcimento esagerato, attraverso un'apposita ambasceria, che non otterrà però alcun risultato.

9. L'errore di Achille sta nel perdere la misura del valore della perdita subita. Aiace lo implora di accettare i doni splendidi inviati da Agamennone, tra cui sette fanciulle al posto della sola Briseide, ma Achille non cede, dimostrando follia e di non tenere in conto l'amicizia dei compagni (*Il. IX*, 628-642). Egli fissa come termine della sua ira il momento in cui i Troiani, devastando l'accampamento acheo, minacceranno le sue tende¹¹. Solo allora, quando cioè l'esercito greco sarà quasi sconfitto, Achille pensa che sarà finalmente riconosciuto il suo valore, poiché tutti capiranno quanto proprio lui sia indispensabile all'esercito greco. Achille sbaglia anche perché mentre dovrebbe accettare quel che Agamennone gli offre per ripagarlo della sottrazione di Briseide, desidera che a ripagarlo dell'onore offeso sia tutto l'esercito, che non ha avuto alcuna responsabilità nel privarlo di Briseide e dell'onore.

¹¹ Battezzato 2019, 21-24.

Tra le due possibili manifestazioni dell'ira, manifestazioni che sono di segno opposto, una attiva, ossia lo sfogo della violenza con la vendetta, una passiva, il rifiuto di quella comunità che l'ha offeso, restando in attesa del riconoscimento, Achille sceglie la seconda. Seguendo il consiglio della dea Atena nel momento in cui è già sul punto di uccidere Agamennone (*Il.* I, 206-214), Achille limita la violenza all'offesa verbale («Ubriacone, occhi di cane, cuore di cervo...»), e si pone in una situazione di adirata inerzia, sino al momento in cui gli sarà risarcito ciò che ha perso secondo i suoi smisurati desideri. Ma quel momento non arriverà mai, perché il poema mostra come una reazione esagerata e 'selvaggia' ad una perdita diventi causa di perdite ancora più gravi: Patroclo andrà in battaglia, prima ancora che i Troiani arrivino a minacciare le tende di Achille, e morirà. A quel punto, per Achille ogni possibile compensazione per l'onore ferito dalla perdita di Briseide diventa inutile, perché la seconda perdita è talmente grande da non ammettere risarcimento.

10. La perdita nell'*Iliade* ha un valore meta-narrativo nel senso che la struttura del poema si sviluppa attraverso un progressivo acuirsi delle perdite (e del dolore ad esse connesso), che hanno al centro la figura di Achille. La privazione di Briseide, infatti, prefigura una perdita assai più dolorosa, che è quella dell'amico Patroclo, perdita più dolorosa perché il legame affettivo di Achille con Patroclo è strettissimo, supera la fratellanza, sfiora l'identificazione. Anche la perdita di Patroclo avviene con violenza e inaspettatamente. E causa un sentimento d'ira che si manifesta in maniera contraria a quella causata dalla perdita di Briseide: se allora Achille aveva scelto l'attesa e l'inazione, adesso invece l'ira diventa selvaggia e distruttiva. Nella prima parte del racconto, Achille aveva lasciato che fossero i Troiani a fare strage degli Achei, per dimostrare la necessità della sua presenza nell'esercito greco. Nella seconda parte, per portare morte ai Troiani Achille arriva a livelli inauditi di crudeltà, che offendono persino il dio fiume Scamandro, sporcato dal troppo sangue versato. Achille ha come solo scopo la vendetta, divenuta (illusoriamente) l'unico possibile risarcimento per ciò che si è perso. Anche il lutto doloroso, πένθος (*Il.* XVIII, 73)¹², provato da Achille si è trasformato nelle sue manifestazioni: diversamente dalla solitudine nella tenda in cui si rinchioda dopo aver perso Briseide, Achille, dopo la morte di Patroclo, si cosparge di cenere, si strappa i capelli. Antiloco gli trattiene persino le mani perché ha paura che si tagli la gola (*Il.* XVIII, 22-34); invece del silenzio assorto di Patroclo che nella tenda ascolta Achille che canta (*Il.* IX, 190-191), c'è adesso l'urlo terribile dell'eroe (*Il.* XVIII, 35), che viene

¹² Sui significati del termine resta fondamentale Mawet 1977, specialmente pp. 259-275.

sentito dalla madre divina Teti nelle profondità del mare e vale anche come richiamo, come implicita richiesta di consolazione.

11. La fenomenologia emotiva della perdita corrisponde alla diversità della perdita stessa: mentre la perdita di Briseide, e dell'onore che ne conseguiva, ammetteva una riparazione o un risarcimento, non era dunque irrimediabile, la perdita di Patroclo è irreparabile. Achille ne è consapevole. Alla madre Teti chiede: a cosa mi serve aver ricevuto onore da Zeus (quindi che mi sia stata risarcita la prima perdita) se è morto Patroclo, il mio amico caro, che sopra tutti onoravo, come la mia stessa vita? 'L'ho perso', dice Achille, usando un'espressione definitiva, ma ambigua: τὸν ἀπώλεσα (*Il.* XVIII, 82), dal verbo composto ἀπόλλυμι può voler dire 'l'ho perso', ma anche 'l'ho distrutto', e implica il coinvolgimento di Achille in prima persona in questa perdita¹³. L'enormità della perdita di Patroclo si misura a confronto con un'altra perdita, che è invece associabile a quella di Briseide, perché una perdita di grande valore ma pur sempre risarcibile: quella delle armi, un dono degli dei a Peleo per le nozze, che Achille aveva concesso a Patroclo di indossare, perché fosse scambiato per lui dai nemici. Si configura dunque nell'*Iliade* un sistema di perdite, riparabili e irreparabili, con le loro conseguenti reazioni emotive, che servono da altrettanti motori narrativi.

12. L'*Iliade*, perciò, restituisce la fenomenologia emotiva legata alla perdita delle cose, della patria, delle persone, degli amici, della famiglia, del senno, della vita. La perdita di se stessi, per troppo orgoglio o per frainteso coraggio, porta alla perdita e alla rovina di ciò e di chi più si ama. Ira, dolore in tutte le sue sfumature, disperazione e isolamento, lacrime, parole, urla e silenzio, sono tutte reazioni emotive alla perdita. Raccontare il dolore connesso alla perdita aiuta a distanziarsi da essa, a cercare una soluzione, ad acquisire consapevolezza: perciò Achille racconta tutto ciò che è accaduto e che gli ha provocato dolore persino alla madre Teti, che pur essendo una dea avrebbe la possibilità di conoscere già tutto. Nel mondo etico dell'*Iliade*, la perdita più grave non è quella della propria vita, non può esserlo in una concezione eroica in cui affrontare la morte è un dovere morale, come sappiamo tra l'altro dal rifiuto di Ettore di mettersi al riparo ed evitare di andare a duello con Achille, nonostante Andromaca lo scongiuri di farlo. La perdita più grave è di chi si ama, del figlio, del marito, del padre, oppure di tutta una comunità, dei Troiani, che Ettore si autoaccusa di aver perduto: come Achille, anche Ettore, 'perde' ciò

¹³ Battezzato 2019, pp. 23-24.

che più ama perché lo ‘distrugge’ attraverso il proprio folle orgoglio: «Ettore, fidandosi nel suo valore militare, ha distrutto l’esercito» (*Il. XXII*, 107).

13. Nell’*Iliade*, dunque, dalla perdita scaturisce il racconto, la poesia, il ritmo della narrazione, ritmo che precipita e si interrompe improvvisamente, come trattenendo il respiro, quando si verifica una perdita inaspettata. Infatti non è la perdita come legge naturale a costituire oggetto di poesia, ma la perdita che questa legge trasgredisce, il fiore spezzato, il virgulto che sfiorisce, la foglia che cade nella stagione della fioritura, il respiro (*psyché*) dell’eroe che diventa freddo, e viene gettato nell’Ade prima del tempo.

Simone Weil, in un saggio famoso e bellissimo, *L’Iliade o il poema della forza* (1940-1941), ha definito l’*Iliade* poema della forza, forza che è «il vero eroe, il vero soggetto, il centro dell’*Iliade*»¹⁴. La forza degrada l’uomo omerico e lo rende come una ‘cosa’. In Omero però il corpo non si oppone all’attività psichica, e la forza agisce facendo perdere all’uomo quel che lo rende uomo, ossia la capacità di agire con il corpo, di muoversi. La perdita, nell’*Iliade*, è sempre concreta: non si perde l’amicizia, si perde l’amico; non si perde l’onore, ma l’oggetto che testimonia e attesta l’onore. Perciò l’*Iliade* è anche il poema della perdita, improvvisa, ingiusta perché precoce, dovuta alla forza che tutto schiaccia e riduce all’inazione, che ferisce nel corpo privandolo della capacità di reagire. L’*Iliade* può anche essere letta come un tentativo di salvare, attraverso le parole, ciò che è destinato a perdersi.

Come nella *pièce* dei *Rimini Protokoll* da cui ho preso le mosse, l’antitesi della perdita, dato che ciò che è materiale non può conservarsi, non può che essere il ricordo. Gli eroi omerici agiscono perché il ricordo di loro non si perda, come affermano Elena (*Il. VI*, 357-358) ed Ettore (*Il. VII*, 88-91). Tutta la poesia ha senso se conserva il ricordo, se riesce a scongiurare quella perdita di memoria, ossia della capacità di ricordare, di cui l’aedo dell’*Iliade* non può che aver paura e che, come abbiamo accennato, in una cultura che si basa sulla trasmissione orale e sul ricordo, costituisce motivo d’angoscia. Così le Muse per punizione allo sventurato Tamiri «tolsero il canto, gli fecero dimenticare la cetra» (*Il. II*, 595), perché si era vantato di poterle superare nell’arte. L’*Iliade* allora può essere anche intesa come «una sorta di cimitero orale – un tentativo, dopo la guerra di Troia, di ricordare i nomi e le vite delle persone senza fare ricorso alla scrittura»¹⁵.

Come primo poema della letteratura europea, la poesia dell’*Iliade* ingaggia

¹⁴ Weil 2014, p. 31.

¹⁵ Oswald 2020, p. 11.

una lotta contro l'oblio, fonda una letteratura che sa tenere le braccia tese contro la morte e non teme di perdersi nel tempo.

Bibliografia

- ASSMANN A. 2015, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna.
- ASSMANN J. 1997, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino.
- BAUDILLARD J. 1996, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano.
- BATTEZZATO L. 2019, *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell' 'Iliade'*, Pisa.
- DEL MORO F. 2022, *Ex madre*. Contributi critici di R. Lo Russo e L. Carotenuto. Con due opere di L. Catania, Osimo.
- ESPOSITO E. 2002, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Traduzione di A. Corti, con una postfazione di J. Assmann, Frankfurt am Main [Edizione ampliata dell'originale, Bari 2021].
- FORNARO S. 1992, *Glauco e Diomede*, Venosa.
- FORNARO S. 2017, *Sorelle dolorose dall' 'Iliade' all' 'Antigone'*, in C. Cao, M. Guglielmi (a cura di), *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, Pisa.
- GRETHLEIN J. 2006, *Individuelle Identität und conditio humana. Die Bedeutung und Funktion von γένεσις im Blättergleichnis in Il. 6, 146-149*, «Philologus» CL, 2006, pp. 3-13.
- HAN B.-C. 2021, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Torino.
- HAN B.-C. 2022, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino.
- HASSE J. 2018, *La potenza emotiva degli ambienti tanatologici. Sull'interazione di atmosfere e tonalità emotive*, «Studi di estetica» XLVI, pp. 75-94, URL <https://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/606>.
- LATACZ J. 2000, *Homer Ilias Gesamtkommentar*, I, 2: *Kommentar*, München-Leipzig.
- MARRIS P. 1974, *Loss and Change*, London.
- MAWET F. 1977, *Recherches sur les oppositions fonctionnelles dans le vocabulaire homérique de la douleur (autour de pema – algos)*, Bruxelles.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo, Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento di E. Medda, Roma, I-III.
- MORENILLA-TALENS C. 1992, *penthos alaston – arrhetos penthos. Klage um das tote Kind*, «Mnemosyne» XLV 3, pp. 289-298.
- OSWALD A. 2020, *Memorial. Uno scavo nell' 'Iliade'*. A cura di R. Peretto, M. Sonzogni, Milano.
- RECKWITZ A. 2021, *Auf dem Weg zu einer Soziologie des Verlusts*, «Soziopolis:

Gesellschaft beobachten», URL <https://nbnresolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80750-2>.

RIMINI PROTOKOLL 2022, *All right. Good night. Ein Stück über Verschwinden und Verlust*, URL <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/videos>.

WEIL S. 2014, *La rivelazione greca*. A cura di M.C. Sala, G. Gaeta, Milano.

Georg Seeßlen

Per una teoria della perdita*

ABSTRACT: Contemporary society knows a new concept of loss, different from past eras. In the framework of capitalism, loss has become taboo, it is no longer accepted and no one wants to be infected by the 'losers'. On the other hand, nothing is really completely lost, but remains in the net, even when we think we have erased it, or remains as waste, waiting to be recycled. Loss thus becomes the last utopia of a culture without gods, to whom, in the past, was entrusted the responsibility of giving order and meaning to loss, separation, death.

KEYWORDS: loss; separation; mourning; waste; capitalism.

1. La perdita della perdita

Il nostro pensiero nasce da distinzioni (giorno/notte, vivo/morto, ruvido/liscio, liquido/solido, ecc.) e la nostra vita nasce da separazioni (madre/figlio, io/mondo, desiderio/dovere, realtà/magia, ecc.). Ogni distinzione e ogni separazione implica al tempo stesso un guadagno e una perdita. Dove finisce quel che va perso? La mente e la cultura sono piene di cose perdute. È un bene ed insieme una sventura dell'essere umano saper trasformare la perdita in una forza produttiva.

La cultura è un modo, in parte sempre uguale, in parte diverso, di affrontare la perdita. Chiamiamo 'barbaro' chi reagisce alla perdita in maniera incolta; oppure chi piange sulla perdita di qualcosa che gli appartiene o di un suo parente, ma resta indifferente davanti alle perdite degli altri. Denominiamo 'umano', al contrario, il lutto e quel comportamento empatico per il quale offriamo il nostro conforto a chi ha perso qualcosa. *La con-divisione delle esperienze di perdita vuol dire, dunque, trasformare la perdita in cultura.* Cosa si sta invece verificando sotto i nostri occhi? La cultura, oggi, vuole reprimere

* Una versione tedesca di questo articolo è apparsa nel 2018 nella rivista on-line Culturmag. Literatur, Musik & Positionen: <http://culturmag.de/news/georg-seesslen-theorie-des-verlustes/112562>. La presente versione, a cura di Sotera Fornaro, è stata leggermente riadattata e fornita di alcune note.

del tutto l'esperienza della perdita, al punto che la perdita è considerata una malattia o addirittura un crimine, in ogni caso qualcosa di contaminato da cui non si vuole essere contagiati. Se crediamo di aver perso qualcosa, proviamo solo rabbia e violenza. La perdita è ciò che si deve cercare di far subire agli altri e all'altro, respingendola da noi.

La grande perdita della non-società dei nostri giorni è dunque quella della stessa perdita. Non si può concepire la perdita, non la si può sentire, non la si può mostrare, non la si può condividere. La perdita è divenuta tabù.

Ma cos'è la perdita?

2. La perdita non è una punizione

La strana ambivalenza del concetto 'perdere' ci può forse portare sulla buona strada per una definizione: si può perdere un oggetto o qualcosa di valore (e perciò avere un attacco d'ira, come per la moneta perduta, a cui è persino dedicato un sublime pezzo musicale [op. 129 di Ludwig van Beethoven]); ma si può anche 'perdere' in senso assoluto, una corsa, ad esempio, una scommessa, una lotta con qualcuno e così via.

'Perdere' significa quindi essere separati da un oggetto contro il proprio volere, ma avendo commesso una qualche colpa (la psicoanalisi suggerisce che forse ci si è voluti sbarazzare di quel che si è perso). Oppure si può essere obbligati alla perdita da un altro soggetto, dalla natura o dal destino, e così essere separati da una parte di se stessi (dalle proprie ambizioni, dalle proprie speranze, dalla immagine che si ha di sé, ad esempio). I processi di separazione dall'oggetto o dal soggetto hanno qualcosa in comune e sono correlati tra loro, ma non sono esattamente identici. Un tempo esistevano gli dei e la loro scomparsa rappresenta un problema. Gli dei, infatti, potevano dare un senso, un ordine, uno scopo alla perdita; ora che gli dei non ci sono più, invece, 'perdere' genera caos e l'esperienza della perdita diventa una concatenazione insensata di esperienza e impotenza. Vale davvero la pena vivere in un mondo dove si perde? Solo una religione insensata, una stupida ideologia oppure una stupida razionalità possono spiegare la perdita come punizione. Lo scandalo della perdita consiste invece proprio nel fatto che essa si verifichi *senza alcuna ragione*. Nella perdita, il legame tra azione e reazione è assurdo. A indurci alla perdita può esserci un piccolo fraintendimento (con cui, tanto per fare un esempio, un marinaio immaginario legge un libretto di navigazione, e questo lo condanna a una vita pericolosa e senza meta tra i porti); oppure un incontro casuale; o ancora l'affidarsi alla speranza. A volte la perdita non è la conseguenza di niente

di simile, ma solo del puro, folle caso. Il lato oscuro della cultura ha, allora, un effetto: *una società 'funziona' perché interpreta la perdita come punizione.*

3. I sensi della perdita

Tre cose tuttavia dovrebbero dare senso alla perdita, da quando gli dei non ci vengono più in soccorso: 1. il lavoro per prevenire la perdita. L'esperienza della perdita si traduce cioè nel cercare di prevenirla e creare reti e dispositivi di sicurezza, ad esempio. 2. La rimozione di ciò che si è perso. Ciò che è perduto (ma già ciò che può essere perso) viene convertito nella produzione di immagini, narrazioni e concetti. Ad esempio, viene commemorato un defunto e se quest'ultimo aveva una certa importanza gli viene anche costruito un 'monumento'. La perdita, così, diventa una storia di ciò e di chi si è perso. In questa storia, spesso eroica, si accumulano segmenti di cultura. E infine: 3. al perdere viene attribuito un significato. La separazione (in relazione all'oggetto così come al soggetto) si compie volontariamente, perché sia possibile – si dice – superare sia la schiavitù del possesso che quella della vanità¹.

Si può perdere qualcosa di interiore (una parte della propria anima, una parte della propria ideale biografia) e qualcosa di esteriore (un oggetto, un legame, persino qualcosa che si conosce). Perciò ciò che è perso può (legittimamente o no) passare in possesso di qualcun altro, uscire dall'ordine delle cose (dall' 'economia'), quindi: diventare introvabile, essere fuori posto. Oppure ciò che è perso può essere privato del suo scopo originario (andar rotto), essere nascosto, rivoltarsi contro il possessore (la perfidia dell'oggetto e la perfidia ancora più grande del soggetto, che scompare da un legame o dalla proiezione di un legame o da un ordine ideologico). E ancora: ciò che scompare può essere 'proibito', messo a disposizione di qualcun altro (ad es.: io ti do il mio orsacchiotto porta fortuna per andare in viaggio e così lo perdo; oppure: il mio coniglietto viene ucciso per esser mangiato ed io lo perdo; o ancora: mio padre è in viaggio d'affari oppure in prigione e per me è 'perso'). Perdere può

¹ Zaoui 2015, p. 75: «L'esperienza della discrezione fa saltare in aria un'alternativa di questo tipo. Da un lato, è ovviamente all'opposto di ogni accumulazione personale, perché consiste nel distaccarsi da tutti i beni, esteriori e interiori, senza negarli, ma collocandosi serenamente accanto a loro. Dall'altro, consiste similmente nel distaccarsi dal proprio stesso essere, nell'ignorarsi, nello scomparire a vantaggio delle cose esteriori. Eppure, non si può dire che in un'esperienza del genere non ci sia più posto per la felicità; al contrario, anzi, essere distaccati da tutto, sentire che non si ha più nulla da perdere, nulla da guadagnare, nulla da provare, nulla da mostrare, è spesso proprio una vera felicità. Dobbiamo dunque concepire un terzo tipo di felicità, che non poggierebbe né sul possesso e la soddisfazione dei beni esteriori, né sul possesso e la soddisfazione di sé, il godimento di diventare saggi o anche semplicemente di diventare chi si è, ma sul distacco simultaneo da sé e dalle cose. Una felicità simile, potremmo chiamarla 'felicità per sottrazione' [N.d.T.]

significare: crescere (Ingmar Bergman a 70 anni comprese che dio l'aveva cacciato via dalla sua cameretta da bambino), sporcarsi (come con il gelato caduto ad ogni bambino almeno una volta), sottrarsi alla rielaborazione interiore (la 'perdita di memoria', che conosciamo in dimensioni drammatiche e quotidiane), perdere l'accesso a qualcosa (ho perso la mia fottuta *password* per il mio fottuto programma) oppure scomparire in una maniera misteriosa (...eppure ieri stava ancora qui).

Come rapportarsi ad una perdita? Annullarla, elaborarla, spiegarla, compiangere, dividerla, mandarla giù, compensarla, trovare un colpevole, dimenticarla, riderci su (come Alexis Sorbas o gli eroi tristi di *Il tesoro della Sierra madre*), guardare avanti (la vita va avanti, dice il proverbio e guai se non fosse così), tormentare chi ci sta intorno con la propria inconsolabilità oppure chiedere consolazione, perdere la fede o trovarla per la prima volta, perdere la testa. La perdita è molte cose insieme, non da ultimo anche il motore di una macchina narrativa.

4. Spettri

Cultura, comunità e società, diciamolo chiaramente, aiutano a far fronte alla perdita. Ma la stessa perdita cambia la sua essenza attraverso l'influenza della cultura, della comunità e della società. Questo vale non solo per la cultura della comprensione, dell'addio e del lutto, ma anche per la rappresentazione di ciò che è scomparso, la commemorazione e la memoria da un lato e la capacità di completare il processo della perdita dall'altro. Ciò che non è concluso negli oggetti e nei soggetti della perdita (oggetto-soggetti, per essere precisi) e nel processo stesso del perdere, è condannato all'eterno ritorno, alla non morte, all'essere un fantasma. Nella perdita, non è ciò che non c'è più ad essere spaventoso, ma ciò che *resta*, le ombre e le tracce, il desiderio e il sentirsi ancora uniti a chi o a cosa abbiamo perso. Alla cultura della perdita appartiene dunque non solo la 'rielaborazione' ma anche la scomunica semantica.

Tuttavia nella società post-industriale non esiste più una vera differenza tra segno e materia. Se una volta il segno, accanto a molto altro, preservava la cosa dalla perdita (il segno, infatti, ha un'altra grammatica della scomparsa rispetto alla cosa), oggi accade precisamente il contrario: la cosa mette al sicuro il segno dalla perdita (concretamente questa trasformazione si può mostrare con la storia dei 'marchi')². Così, nell'epoca postmoderna, è nata una doppia paura:

² Han 2022, p. 16: «Il portato informativo degli oggetti, l'immagine di un marchio, diventa più importante del loro valore di consumo»

quella della perdita in agguato ad ogni passo (perché per quanto molto si possa avere, si può anche perdere) e una seconda paura della perdita di ciò che si è perso (perché ci sono accumulazioni che rendono impossibile una separazione completa). La questione intermedia è quella del valore di un oggetto (o anche di un'idea, di un progetto).

Il fatto che uno voglia sbarazzarsi di ciò che l'altro desidera contraddice il principio di scambio del capitalismo, ma esisteva già prima. L'antica Roma, così si racconta (e l'archeologia non lo smentisce), raccoglieva i cocci in un grande mucchio, dal quale però era vietato togliere qualcosa, pena una punizione, perché il monte dei cocci doveva rendere visibile da lontano la grandezza e la ricchezza di Roma. Anche da un odierno cantiere di riciclaggio non è possibile che qualcuno prenda qualcosa di cui potrebbe aver bisogno, perché questo sconvolgerebbe sia l'ordine che il mercato.

'Perdere', da un lato, è un caso particolare di separazione, e le separazioni, come sappiamo, sono necessarie. La vita inizia con una separazione, con la nascita, che dissolve l'unità di madre e figlio; ogni 'pensiero razionale' inizia con una separazione dell'uomo dalla sua magica unità con la natura. L'incapacità di operare una separazione, anche se tra sogno e realtà, è 'malata' quanto l'incapacità di stabilire una connessione. E ancora più vistosa nella scala della 'malattia' è l'incapacità, da un lato, di distinguere tra perdita interiore ed esteriore (con la perdita dell'oggetto, una parte del soggetto 'muore') e, dall'altro, di non distinguere tra 'cosa' e 'relazione'. La cosa da cui non possiamo separarci è il feticcio; la relazione da cui non possiamo separarci significa 'possesso'. La questione è cosa possediamo e cosa invece si impossessa di noi.

In questa ambivalenza, nasce un misto di desiderio e paura nei confronti di tutto ciò che possiamo 'avere'. E così abbiamo una terza forma di perdita, probabilmente la più attuale e problematica: *la perdita del controllo*. Quel che non è scomparso e da cui noi non ci siamo divisi vale ugualmente come perduto, se si è sottratto al nostro controllo. Le cose e le relazioni scompaiono se si dimostrano più forti della forza che li controlla. La variante attuale di questo processo è: usiamo dispositivi digitali che non possiamo 'possedere' in senso tradizionale, né possiamo separarci da essi, e non c'è nemmeno la possibilità di distinguere tra cose morte e sistemi viventi. La perdita di uno smartphone, per esempio, significa non solo la perdita di un oggetto ma anche la separazione da altri uomini³.

Una volta ricadeva sugli dei la responsabilità di dare ordine, oggi al loro po-

³ Han 2022, p. 23: «Lo smartphone fa il mondo, cioè *se ne impadronisce creandolo* in forma di

sto si insedia un' infinita finzione. Sia l'acquisto che la perdita dell'oggetto sono avvolti in nuvole narrative e in tempeste d'immagini. Tanto che alla fine mi riesce persino difficile distinguere chiaramente tra acquisto e perdita. Merci, produttività e legami sociali 'scorrono' attraverso me. Il processo dell'acquisto di una merce contiene già il passo sostanziale verso la sua distruzione (o meglio: verso la sua trasformazione nel fantasma del superfluo, ossia in spazzatura).

In un mondo in cui ci sono molti più rifiuti che cose e molte più persone 'superflue' che 'utili', e dove, in generale si perde più di quanto si guadagni, la perdita si trasforma nel suo stesso contrario. Fa parte, cioè, dello 'smaltimento', della 'distruzione creativa', dei 'ricicli' di merce, denaro e sangue. Nella generale perdita di valore di ogni cosa, cresce il numero non solo delle cose e delle relazioni, ma anche delle persone la cui scomparsa non costituirebbe certo 'una grande perdita'.

Ma questa generale perdita di valore dell'esperienza stessa della perdita, se ci scandalizza o ci fa vergognare, ci rende anche necessariamente isterici. Se nulla può più semplicemente scomparire e niente più davvero perdersi, i fantasmi aleggiano su tutti i processi di sparizione. L'evidente e indiscutibile perdita di realtà, nei sistemi informativi sociali e politici, la perdita della verità come punto di riferimento, produce infiniti spettri. La perdita della verità genera, cioè, una gran quantità di 'verità alternative', e la perdita in generale produce una gran quantità di fantasmi di ciò che è perduto⁴.

5. La perdita come finzione

La perdita, quindi, è il processo forzato di separazione. Una reazione alla perdita è lavorare per 'recuperare' ciò che è stato perso. Se si è perso del denaro, si deve cercare di guadagnarne nuovamente; se si è perso un libro, se ne compra uno nuovo, quando ne vale la pena; se si è perso un amico, se ne cerca uno nuovo, e così via. Se dunque l'oggetto ha da una parte la caratteristica di poter rientrare in classi, in categorie, anche molto consistenti, d'altra parte aspira a diventare unico, presumibilmente per preservarsi da una separazione troppo facile. Ci sono infatti cose che non sono solo 'preziose' ma anche insostituibili, sia per motivazioni soggettive che obiettive: un'opera d'arte perduta non può

immagini. L'obiettivo fotografico e lo schermo diventano quindi elementi centrali dello smartphone in quanto forzano la *trasformazione in immagini del mondo*».

⁴ *Ibid.*, p. 51: «Dinanzi alla digitalizzazione, Kafka constaterrebbe rassegnato che gli spettri hanno ottenuto il loro trionfo definitivo sugli uomini, in quanto hanno pure inventato Internet, email e lo smartphone. Nella rete, del resto, sguazzano spettri. Le infosfere sono davvero spettrali. Impossibile *trattenervi* qualcosa. Le non-cose sono cibo per spettri».

essere sostituita da un'altra, oppure il 'mio' cane non può essere sostituito da un qualsiasi altro cane.

Il recupero dell'oggetto perduto genera la narrazione. L'oggetto magico, il tesoro, il segno, l'eredità, deve essere ritrovato o, in altre parole: l'oggetto è magico perché può essere ritrovato. Il discorso può essere allargato. La vita umana potrebbe essere intesa come nient'altro che la ricerca continua di ciò che è perduto, della cosa magica, della relazione originaria. La nostra attuale retromania (la vita senza futuro diventa il prezzo da pagare per l'abolizione della perdita) è legata a una meta-perdita (del buon tempo antico, della grandezza, dell'ordine, del buon gusto, ecc.) in cui si dissolvono tutte le altre perdite (perdute). Poiché la perdita reale è diventata 'irreale' in vari modi (si vive nelle fiction oppure nella pagine di cronaca), essa ritorna come finzione (e questo non vale solo per la messa in scena collettiva della perdita alla morte di una principessa o di una pop-star).

6. Perdita e profitto

Poiché la liberazione e il trauma sono reciprocamente dipendenti in ogni separazione, la lotta contro la perdita e la riparazione della separazione sono diventate lo scopo della vita dell'uomo moderno (cioè del nostro predecessore). In questo senso, la forma di vita 'borghese' (l'accumulo e l'assicurazione di oggetti e relazioni), quella 'avventurosa' ('rivoluzionaria') (la ricerca del perduto, in cui il movimento stesso prende il posto dell'oggetto), e quella 'sacra' ('filosofica', il trasferimento dell'oggetto nell'idea) hanno un minimo comune denominatore: evitare la perdita. È inutile dire che tutte e tre le forme di vita sono 'infelici' e si legittimano ognuna esclusivamente attraverso la negazione dell'altra. Ma è comprensibile che in tempi e sistemi diversi cambino anche le forme di vita. Noi oggi non possiamo fare a meno di vedere cosa significano separazione e perdita nella cornice del capitalismo. La cosa oggi non è più se stessa, ma un'espressione di guadagno o perdita. Nell'attuale fase del capitalismo, il cosiddetto neoliberismo, anche le persone hanno raggiunto questo stadio spettrale. Le persone che generano profitto sono contrapposte alle persone che generano perdita (cioè quelle che non producono 'plusvalore'), che sono sempre più considerate come oggetti, come fastidiosi rifiuti, come ciò da cui è necessario separarsi al servizio del profitto.

Nel lavoro industriale, l'uomo separa la natura (il dato, la materia prima) in cose utili e in rifiuti, consumando in questo processo allo stesso tempo energia, vita umana e 'creatività'. Si può ben dire che adesso è l'uomo a imporre alla natura la perdita, e a sottoporla a separazioni che in realtà non possono mai

essere davvero definitive. Ciò che è stato separato (ossia ciò che è stato perso, la spazzatura) ritorna come fantasma, perché la separazione è stata, per dirla in modo patetico, un peccato.

Essendo non solo il separato ma anche il separante, l'uomo è perseguitato dai fantasmi. Fantasmi, tra l'altro, che non vengono certo da mondi trascendenti, ma sono ciò che ancora opera visibilmente nella realtà più banale: il non-morto, ciò che non è né vivo né morto, ciò che non è né perso né guadagnato, ciò che non esiste né è scomparso. La 'terra desolata industriale' può essere il vero e proprio luogo in cui la 'grande perdita' diventa visibile, ma questa grande perdita è diventata da tempo parte della cultura, della vita quotidiana, persino dell'ideologia. La perdita è ormai visibile ovunque e quindi da nessuna parte, ha preso subdolamente il posto della separazione. (La separazione dei rifiuti come preghiera infantile al dio della perdita). Il grande paradosso del capitalismo globale, digitale e post-industriale è che sta diventando incapace della separazione. Se, ad esempio, le metropoli occidentali esportano i loro rifiuti tossici nei Paesi emergenti, lo sguardo globale non li farà più davvero sparire. Anche se le persone e le idee, si 'cancellano' o sono 'cancellate' dai social, come si dice, continueranno a infestare 'per sempre' internet, dove diventa evidente che ciò da cui non ci si può separare diventa una nuova forma di dominio. Non ci si potrà separare da nessuno stile, da nessuna moda, da nessun gusto, tutto tornerà a intervalli sempre più brevi e naturalmente rinnovato quanto 'retromanicamente' patinato. I 'perdenti' della nuova economia e del nuovo dominio si aggirano per le città e i continenti come gli zombie della nostra mitologia popolare. Di fronte a loro, i 'vincitori' non possono fare a meno di mostrare la loro forma barbarica⁵; vincere in questo inferno significa uccidere gli 'altri' quel tanto che basti a tenersi al sicuro dalla perdita di ciò che si possiede (dei propri beni e della propria vita), e perdere significa non poter morire veramente, non essere in grado di separarsi da ciò che ci ha reso proprio 'così' come siamo.

Le grandi divisioni (tra morti e vivi, tra reale e immaginario, tra passato e presente) si dissolvono, così come i rituali della perdita. Sul piano dei segni e delle connessioni, l'incapacità di dimenticare, di scomparire, sta sullo stesso piano con l'incapacità di elaborare emotivamente il lutto. In vita, sono già consapevole che dopo la mia morte il mio corpo diventerà un peso per l'ambiente, una preoccupazione economica per i discendenti, un problema culturale per

⁵ Reichwitz 2021, p. 10: «Nicht nur die kapitalistische Ökonomie, sondern die Ökonomisierung weiterer Bereiche des Sozialen, das heißt ihre Strukturierung nach Maßstäben des Wettbewerbs und der Konkurrenz, tendiert dazu, Gewinner-Verlierer-Konstellationen zu etablieren».

le città. Dove mettere noi cadaveri ambulanti? Non possiamo più scomparire in modo adeguato e definitivo, e siamo consapevoli che le tracce digitali, economiche e materiali che lasciamo sono molto più grandi di ciò che noi stessi avremmo potuto essere quando eravamo vivi.

7. L'ultima utopia

In questo mondo, nulla può più essere perso. La perdita è l'ultima forza motrice, l'ultima speranza, l'ultima utopia. Sogno del meraviglioso andare persi (mentre il corpo e l'anima vengono riciclati senza pietà). Gli dèi ritornano. Promettono la grande perdita. L'agognata autoestinzione. E nemmeno questa riesce.

Bibliografia

- HAN B.-C. 2022, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino.
- RECKWITZ A. 2021, *Auf dem Weg zu einer Soziologie des Verlusts*, «Soziopolis: Gesellschaft beobachten», URL <https://nbnresolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80750-2>.
- ZAOUÏ P. 2015, *L'arte di scomparire. Vivere con discrezione*. Traduzione di A. Guareschi, Milano.

Nicola De Rosa

Morfologia del *Trauerfall* nel *Wozzeck* di Berg e Büchner

La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto.

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*

ABSTRACT: In Berg's musical drama, the military attendant Wozzeck kills his lover Marie after discovering that she betrayed him. Then he commits suicide, leaving their only son orphaned. Loss as a mournful catastrophe is masterfully prepared, in both Büchner's hypotext and Berg's recoding, through some narratologically relevant solutions: mainly the treatment of diegetic temporality which in the mimetic structure is assumed as a strategy of repetition. Through a series of devices that 'figurally' anticipate the outcome of the plot, *Wozzeck's* storyworld seems to be ruled by a class predestination per se problematic from an ideological point of view, since it poses the issue of compromise with non-dialectical forms of irrationalism. Still, it is by means of this figural treatment of the genetian «order» of the story that the drama succeeds in the effort to render the fatal position not only of an individual, but of a community whose time is fixed in the hierarchies of a technomorphic society that survives by feeding on forms of oppression.

KEYWORDS: Wozzeck; Alban Berg; Georg Büchner; loss; musical narratology.

1. Sotto il segno della solitudine

Il Novecento letterario riserva di certo il suo carattere d'innovazione nell'organizzazione del tema dell'assenza¹, se non altro per le istanze che caratterizzano quel secolo, già a livello eminentemente storiografico, come un secolo di distruzione in cui – quando il processo di nazionalizzazione delle masse si incancrenisce nelle guerre mondiali, nel suo lungo battesimo di sangue – l'emozione dell'assenza assimilata al lutto, al *Trauerfall*, finisce per diventare, per dirla con Lotman, un'«emozione culturale» vera e propria, pertinentizzata semioticamente con le modalità che sono proprie del lutto in quanto trauma: quelle di una struttura 'narrativa' in cui i contenuti mnestici si organizzano

¹ Su argomentazioni in una certa misura complementari al tema di questo numero monografico si possono consultare i materiali introduttivi di Rosenthal 2011, pp. I-XII e 1-41 e Caruth 1996.

spazialmente per ripetizioni². Quel processo di nazionalizzazione delle masse si istituiva, oltre che attraverso un'esplosione ideologico-simbolica, attraverso un aggregato altamente efficiente di 'tecnologie' di controllo biopolitico; tali da far emergere, da una parte, una maggioranza di uomini in regola con gli istituti di potere, dall'altra, una minoranza che esorbita da essi, marchiata dallo stigma della «degenerazione»³. Per una sfaccettata gamma di moventi criminali, quella minoranza è repressa nelle poliarchie europee attraverso la regolamentazione penitenziaria e ospedaliera, nei totalitarismi attraverso soluzioni più estreme.

Da questo punto di vista, la riscoperta, a fine secolo, del «Trauerspiel-Fragment» – come definito nell'edizione Franzos⁴ – di Georg Büchner capitava a puntino. Il *Woyzeck* era pensato dall'autore a seguito di una lettura occasionale: la perizia medico-psichiatrica, appunto, di un degenerato, del coscritto di basso grado Johann Christian Woyzeck, noto alle cronache lipsiensì perché colpevole d'aver ucciso la donna con cui intratteneva una relazione, processato nel 1821 e decapitato in Marktplatz nel 1824. Fu proprio alle soglie del Primo conflitto mondiale che Alban Berg assistette al *Woyzeck* a teatro, nella versione poi superata di Franzos, per la quale, già dallo spazio del paratesto, perdurava l'errore di lettura che portò a confondere, nella nevrotica calligrafia di Büchner, la "y" di Woyzeck con una "z"⁵. Dieci anni dopo quella rivelazione teatrale, un giovane dottore in filosofia, Theodor W. Adorno, presenziava alla prima dei *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* dello stesso Berg, che facevano da studio preparatorio al nascente dramma musicale tratto dal travagliato frammento büchneriano. Adorno, dopo quella folgorazione, si mise alla scuola di composizione di Berg seguendolo a Vienna. Avrebbe fatto poi un altro mestiere, ma la sua penna avrebbe sostenuto strenuamente la causa della *Neue Musik*, mentre il mondo ne perpetuava una rimozione, un «rendere-non-accaduto»⁶ della portata sconvolgente, secondo lui, che essa ebbe per il preesistente rapporto di 'consonanza' tra la società e l'arte. Adorno avrebbe comunque potuto immaginare solo parzialmente la sorpresa del *Wozzeck* nella sua versione finale,

² Sul concetto di «emozione culturale»: Lotman 1985, pp. 131-145. Gli esempi di formalizzazione letteraria dell'emozione dell'assenza nel Novecento sono offerti da tutta la letteratura di guerra europea in generale e chiaramente da quella dello sterminio, sin dal postulato adorniano sul silenzio della poesia dopo Auschwitz (Adorno 1972, p. 22). Sulle modalità di rappresentazione del trauma legato alla catastrofe bellica è particolarmente utile la premessa teoretica di Alfano 2014, pp. 11-17.

³ Su nazionalizzazione delle masse e degenerazione: Mosse 2009 e Pick 1999.

⁴ Franzos 1879, p. 161.

⁵ Per una buona pagina sui problemi materiali del testo si veda Dedner 2006, pp. 97-111.

⁶ «Ungeschehen machen lässt» scrive, in *Philosophie der neuen Musik*. Adorno 2002, p. 35n.

andata poi in scena nel 1925 dopo una trepidante attesa del maestro e dell'allievo, testimoniata dagli scambi epistolari⁷.

Col senno di poi, potremmo dire, una delle cose che Adorno intuì della Nuova musica fu l'energia espressiva, che a partire da una rottura violenta col sistema tonale, veicolava il presagio dell'incombente deriva tecnomorfa per cui il mondo si stava predisponendo. La tradizionale espressività timbrica, accordale e lirica, dopo la sua esasperazione nella pratica sinfonica mitteleuropea alle soglie della *Jahrhundertwende*, subiva un processo di straniamento, di deterioramento e finiva per non 'cantare' più, bensì per 'gridare' la palpabile imitazione della tecnicizzazione del mondo – e dell'uomo, fattosi ineluttabilmente «antiquato», come avrebbe poi scritto Günther Anders⁸ –. Il *Wozzeck* di Berg ne è forse l'allegoria più violenta del Novecento e – per restare nelle maglie di un'idea dell'opera d'arte come gesto in una certa misura 'comunicativo' – già il dramma di Büchner, secondo una nota tesi, sarebbe stato fautore addirittura di una frattura storica nella retorica tradizionale del dramma moderno, essendo partigiano di una nuova 'lingua', idonea a restituire i conflitti dell'emergente nuovo soggetto della rappresentazione: il proletariato⁹.

Eppure il dramma – quello di Berg – mantiene dei legami con una certa tradizione post-romantica, che si svela ad esempio nel sistema tonale che in un contesto tendenzialmente atonale alle volte viene restaurato e che sembra raggiungere, come vedremo, i suoi picchi lirici all'altezza di alcuni passi cruciali per il nostro discorso sull'emozione dell'assenza nell'economia narrativa del *Wozzeck*. L'opera è indubbiamente blasfema sia verso un'estetica tardoromantica sia nei confronti dell'"oggettività" della scuola di Schönberg. Quest'ultimo, fra l'altro, evidenziò la sua titubanza quando Berg gli rivelò l'intenzione di musicare il dramma di Büchner, poi si stupì del successo che ebbe, contestandone comunque vari aspetti, relativi sia alla musica che alla sua ricezione. Il maestro si risentì ad esempio per un articolo di Adorno, che esplicitava la sostanziale impossibilità dell'esistenza di una scuola di Schönberg propriamente detta. Nello specifico, Adorno scriveva:

Essere allievo di Schönberg per scelta e ancor più decisamente che nella fedeltà artigianale significa non essere suo allievo, ma, al pari di lui, iniziare rompendo con ogni oggettività predefinita e sotto il segno della solitudine¹⁰.

⁷ Adorno, Berg 2016, pp. 23-35.

⁸ Anders 1992.

⁹ Steiner 1980, pp. 271-281.

¹⁰ [Schüler Schönbergs sein aus Wahl und entschiedener noch als in handwerklicher Treue

Adorno intendeva che alla base dell'insegnamento schönbergiano ci fosse una solitudine come autonomia dalla tradizione precostituita, che, per esser coerente fino in fondo, avrebbe dovuto accettare di destituire la sua stessa prassi dal rischio di porsi come nuova tradizione perseguibile pedissequamente. In effetti, come lo stesso Berg rifletteva con Adorno, il *Wozzeck* si innestava al crinale di una sottile *coincidentia oppositorum*:

io stesso trovo il *W.[ozzeck]* non meno oggettivo che romantico. So bene – se esamino la partitura – come sia stato composto secondo una logica oggettiva, ma comunque sempre con la preoccupazione che l'altro non se ne accorga e si senta così romanticamente a suo agio, come in una comoda poltrona da cui non fuoriescano i chiodi e in cui la colla che la tiene insieme non puzzi¹¹.

Come d'altronde, Adorno sottolineava la prossimità del *Wozzeck* sia all'eredità culturale del materialismo storico: «[e] com'è giusto che questa tragedia tedesca, che gravita nelle immediate vicinanze di Marx, abbia dovuto incontrarsi con la Sua musica»¹²; sia a quella della psicanalisi: «[t]ra il *Wozzeck* e la psicanalisi non c'è solo somiglianza, ma affinità»¹³. Come a dire che si metteva una storia vera sulla scena coinvolgendone l'argomento sia nel suo dispiegamento materialistico sia postulandone la trascendenza nel campo di un inconscio politico. Sicuramente, poi, si inscenava quella storia nel tentativo di riconfigurare verso un nuovo equilibrio il grado di illusorietà che offre al fruitore il patto secondo cui la verità del dramma si può fruire proprio perché il suo accadere è salvaguardato dallo spazio scenico. L'idea di *Sachlichkeit* poi, di oggettività, muoveva nella sfera concettuale di una *Neue Sachlichkeit*, che vuole la possibilità di una rappresentazione realistica ma sulla base della consapevolezza che il paradigma naturalista ottocentesco aveva smesso di funzionare. Vedremo come il testo di Büchner e la musica di Berg si assumano l'onere di questa rappresentazione 'nuovamente oggettiva', organizzata in maniera morfologicamente rilevante, del motivo dell'assenza come catastrofe luttuosa.

besagt: sein Schüler nicht sein, sondern, gleich ihm, im Bruch mit aller vorgegebenen Objektivität und unter dem Zeichen der Einsamkeit zu beginnen] Adorno 1984a, p. 457, traduzione mia.

¹¹ Lettera di Berg ad Adorno del 4 settembre 1929 in Adorno, Berg 2016, p. 194.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ [Zwischen dem *Wozzeck* und der Psychoanalyse gilt nicht Ähnlichkeit bloss, sondern Verwandtschaft] Adorno 1984b, p. 474, traduzione mia.

2. La ruota d'un mulino

Seppure all'inizio del dramma non emerga esplicitamente il motivo che ci interessa, lo fa invece un suo carattere formale: una strategia della ripetizione che istituisce, anticipando il *Trauerfall*, un nembo di fatalità sulle vicende narrate. Il sipario si alza in una stanza adibita a toilette dove già una lama spicca nello spazio del palco. La materia scenica si imbastisce a partire da un gesto e da un ambiente topici della macchina quotidiana umana: la rasatura mattutina; Wozzeck sta sbarbando il Capitano impugnando un rasoio. Sulle note del preludio che apre la restaurata forma della suite – le cui danze procederanno per tutta la scena di 'servitù'¹⁴, come se si consumasse una festa d'*ancien régime* – un sottoposto adempie alla cura personale del 'capo' sguainando l'arma che letteralmente potrebbe reciderlo. Il Capitano raccomanda a Wozzeck di procedere «*langsam*», “adagio”, di fare una cosa per volta, di non concludere troppo presto per non lasciar vuoto il tempo che malauguratamente rimarrebbe. La flemma sarebbe il discrimine del buon uomo. Ma il Capitano, come confessando una debolezza, non può che suggerire che questa volontà di saturare il tempo non dipenda da una felice scelta soggettiva:

HAUPTMANN (*geheimnisvoll*) Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denk'. “Ewig”, das ist ewig! (das sieht Er ein). Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick! – Wozzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, daß sich die Welt in einem Tag herumdreht: drum kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werde melancholisch!¹⁵

È un'angoscia che sul soggetto incombe come provocazione della temporalità stessa, in cui non si può volere se non ciò che l'attimo impone. È una battuta gnomica, stranamente pronunciata da un personaggio secondario se non antagonista. Il tempo è un gorgo senza fondo, spaventosamente esemplificato, quando il Capitano intona «Ewigkeit», “eternità”, dal potenzialmente infinito circolo di quinte che lo accompagna:

¹⁴ Per un'analisi formale: Jarman 1989, pp. 41 e sgg.

¹⁵ [CAPITANO (*con aria di mistero*) Mi viene l'angoscia nei confronti del mondo, quando penso all'eternità. “Eterno”, è eterno! (se ne rende conto). Ma ecco che l'eterno non c'è, c'è solo l'attimo, sì, un attimo! – Wozzeck, rabbrivisco quando penso che il mondo gira su se stesso in un sol giorno: perciò non posso veder più la ruota d'un mulino, o divento melanconico!] Berg 1997, a. I sc. 1; Franzos 1879, p. 163. I passi dal *Wozzeck* di Berg sono affiancati da una traduzione in alcuni casi rivista e sono citati con l'indicazione di atto e scena e col corrispondente passo del *Woyzeck* büchneriano, necessariamente nell'edizione di Franzos, che è quella su cui si basa l'opera di Berg. Invece, gli esempi musicali che seguono sono in riduzioni atte a evidenziare determinati aspetti della partitura, con indicazione di atto, scena e, se necessario, dopo la virgola le battute.

E - wig-keit denk'

Hptm.

(I 1, 32-33)

Secondo il Capitano, in questo eterno ritorno l'uomo dovrebbe calarsi con "moralità", ma l'interlocutore di Wozzeck non è in grado di esprimere l'essenza di questa qualità, si limita a una definizione referenziale: «Moral: das ist, wenn man moralisch ist!». A queste elucubrazioni il protagonista risponde sempre con un rigido «Jawohl, Herr Hauptmann!», «Signorsì, signor Capitano!», espresso nell'unità dal piglio giambico:

(I 1, 25-26)

Essa si pone qui come vero e proprio leitmotiv ritmico, qualificando anche la risata macchinica del Capitano (I 1, 90-91): è come se il Capitano ridesse della sottomissione di Wozzeck. Tuttavia, dopo la sua allusione all'immoralità di Wozzeck per il negato battesimo al bambino avuto dall'unione con Marie, mai consacrata nel vincolo matrimoniale, si percepisce una progressiva determinazione del protagonista nell'imbastire un confronto dialettico col suo interlocutore, confronto che culmina nel punto apicale del «Wir arme Leut!», passo in cui Wozzeck davvero prende parola e sfiora la consapevolezza della sua condizione di oppresso:

WOZZECK Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat! Da setz' einmal einer Seinesgleichen auf die moralische Art in die Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut! Ja, wenn ich ein Herr wär', und hätt' einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt' vornehm reden, ich wollte schon tugendhaft sein! Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl! Unsereins ist doch einmal unselig in

dieser und der andern Welt! Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen!¹⁶

Il motto di spirito di *Wozzeck*, per cui gli oppressi rimarranno oppressi in questo e nell'altro mondo e in cielo dovranno dare una mano per far tuonare, offre un esempio di manipolazione metalogica¹⁷, *witzig*, dell'idea di al dilà che sarebbe degna di un'analisi retorica. In ogni caso, la stessa allusione di *Wozzeck* al fatto che il denaro distingue uomini morali e non, ma che il possesso di alcuni beni possa render virtuosi, relega il soldato nel limbo dell'alienazione, in una sottesa autopresunzione di esser colpevole della propria inadeguatezza¹⁸. Attraverso la manipolazione del suddetto leitmotiv ritmico, che si associa nella tessitura figurale del *Wozzeck* all'espressione dell'obbedienza nei confronti dell'autorità, Berg riesce a mettere in musica questo passo büchneriano e la condizione tragica che restituisce: all'altezza dell'apostrofe critica nei confronti del Capitano, al violoncello e al contrabbasso quel ritmo persiste immutabile (anche se per aumentazione) e macchia lo sforzo del protagonista di ribattere alle supposizioni dell'interlocutore. È come se *Wozzeck* fosse intrappolato nel suo tentativo di uscire dal «Signorsì, signor Capitano!» e di rivolgersi al suo superiore criticamente col «Vede, signor Capitano...»:

Wir ar - me Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld!

(l 1, 136-138)

¹⁶ [WOZZECK Noi povera gente! Vede, signor Capitano, denaro, denaro! E chi non ha denaro?! Come si fa a mettere al mondo in modo morale un proprio simile! Siamo anche noi di carne e ossa! Sì, se io fossi un signore, e avessi un cappello e un orologio e un occhietto e sapessi parlare fino, allora sì che saprei essere virtuoso! Dev'essere una bella cosa la virtù, signor Capitano. Ma io sono un povero diavolo! Noi altri siamo infelici sia in questo che nell'altro mondo! Credo che se andassimo in paradiso, saremmo costretti a dare una mano per far tuonare!] Berg 1997, I 1; Franzos 1879, pp. 164-165.

¹⁷ Per la classificazione strutturale delle figure di pensiero: Gruppo μ 1980.

¹⁸ Fra l'altro, la scena è memore degli archetipi drammatico-musicali del tema dello scambio fra il denaro e la 'carne': l'aria di Rocco nel *Fidelio* («Hat man nicht auch Gold beineben, | Kann man nicht ganz glücklich sein [...]») [Se non hai dell'oro appresso, | non puoi esser davvero felice], I 4) e l'aria con cui Daland, nell'*Olandese volante*, introduce lo straniero alla figlia Senta, con l'obiettivo di dargliela in sposa e ottenere una cospicua 'dote' («für einen Herd er reichlich lohnt» [per un focolare darà gran prezzo], II 3).

È un esempio di come il teatro musicale, che congenitamente si dà in una struttura a più livelli semiotici, si presti a una restituzione simultanea e reversibile di istanze in conflitto; in particolare nel caso di una tradizione che intrattiene un qualche tipo di rapporto con l'insegnamento wagneriano, basato sull'attivazione di motivi dal forte potenziale semantizzabile¹⁹. Il Capitano, tuttavia, esplicita il suo disappunto agli argomenti del suo sottoposto. Così, la coscienza di classe da Wozzeck è solo sbirciata da un angolo, perché per lui l'esperienza dell'assenza, prima di essere luttuosa, è quella dell'assenza di interlocutori. Il Capitano, che paradossalmente aveva aperto il confronto con Wozzeck proponendo una visione del mondo apparentemente dialettica, in cui si può tendere verso un *telos* procedendo con tutta calma («*langsam! Ein's nach dem Andern*»), finisce per contraddirsi ripetendosi continuamente, chiudendo la scena con le stesse identiche parole con cui l'aveva iniziata. Intanto, lo stesso preludio che aveva aperto il tutto si ripropone in andamento retrogrado (I 1, 154 e sgg.), forgiando una struttura quasi palindroma della scena²⁰. Col trascorrere del tempo scenico e di quello musicale, nel mondo di Wozzeck non sembra essere accaduto nulla o, meglio, capiamo che il trattamento della temporalità si assume proprio nelle forme della ripetizione.

È poi una visita medica la naturale conseguenza dell'alienazione del protagonista rappresentata come assenza di dialettica con l'Altro. In una scena per struttura diegetica estremamente simile a quella del confronto col Capitano, Wozzeck si presenta dal Dottore in quella che sembra essere una consueta visita di routine. Quando il protagonista tenta di imbastire un confronto dialettico anche con lui, il medico impassibile gli diagnostica i sintomi di un *aberratio*:

DOKTOR Wozzeck, Er hat eine aberratio...

WOZZECK (*unterbricht den Doktor*) Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen? Linienkreise – Figuren – Wer das lesen könnte!

DOKTOR Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus. Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet! Wozzeck, Er krieget noch mehr Zulage! Tut Er noch Alles wie sonst? Rasiert seinen Hauptmann? Fängt fleißig Molche? Ißt seine Bohnen?

WOZZECK Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld krieget das Weib: Darum tu' ich's ja!

¹⁹ Come emblematica esperienza di analisi della coesistenza e interazione di classi di senso conflittive nel testo drammatico-musicale – con risvolti anche teorici tali da stimolare il vaglio di approcci simili su casi di studio diversi – si vedano i saggi di Orlando (2020, pp. 25-159) su Wagner.

²⁰ Jarman 2010, p. 212.

DOKTOR Er ist ein intressanter Fall, halt' Er sich nur brav! Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage. Was muß Er aber tun? Was muß Er tun? Was?

WOZZECK (*ohne sich um den Doktor zu kümmern*) Ach Marie! Marie! Ach!

DOKTOR Bohnen essen, dann Schöpsenfleisch essen, nicht husten, seinen Hauptmann rasieren, dazwischen die fixe Idee pflegen! (*immer mehr in Ekstase geratend*) Oh! meine Theorie! Oh mein Ruhm! Ich werde unsterblich! Unsterblich! Unsterblich! (*in höchster Verzückung*) Unsterblich! (*plötzlich wieder ganz sachlich, an Wozzeck herantretend*) Wozzeck, zeig' Er mir jetzt die Zunge!

WOZZECK (*gehört*)²¹.

D'altronde, notiamo che se il Capitano proponeva una visione del mondo in cui verso il *telos* si può procedere adagio, il Dottore al contrario è animato da una fretta incontenibile per raggiungerlo. Questa caratterizzazione apparentemente antitetica ma sostanzialmente parallela dei due personaggi si realizza anche stavolta con incisi sulla categoria del tempo dal forte valore gnomico. Se il Capitano teme angosciosamente l'eternità, il Dottore vuole guadagnarsela a tutti i costi: «Ich werde unsterblich! Unsterblich!». Sono due personaggi emblematici di un'idea di progresso governata dagli istituti di amministrazione biopolitica che alimentano la dinamica di sopraffazione in cui *Wozzeck* si cala. Il Capitano è il corpo di difesa del potere che contribuisce a conservare i presupposti per cui si compie il *Trauerfall*. Il Dottore è l'intelligenza che vede nella catastrofe un dato empirico su cui basare l'esperimento di una scienza dal progresso puramente tecnico.

3. L'uomo è un abisso

Facciamo però un passo indietro. Il difetto di comunicazione di *Wozzeck* coi suoi interlocutori, nel primo incontro con Marie, non fa che riproporsi in si-

²¹ [DOTTOR Wozzeck, lei ha una aberratio... | WOZZECK (*interrompe il Dottore*) I funghi! Ha mai visto gli anelli dei funghi per terra? Cerchi – figure – oh poterli leggere! | DOTTOR Wozzeck, lei va a finire in manicomio. Ha una bella idea fissa, una stupenda aberratio mentalis partialis, di seconda specie. Molto ben definita! Wozzeck, avrà un supplemento! Fa tutto come al solito? cioè rade il suo capitano? acchiappa con zelo tritoni? mangia i suoi fagioli? | WOZZECK Sempre con diligenza, signor Dottore: perché i soldi per la casa vanno alla mia donna: è perciò che lo faccio! | DOTTOR Lei è un caso interessante, si comporti bene, mi raccomando! Wozzeck, riceverà un soldo in più di supplemento. Ma cos'è che deve fare? Cos'è che deve fare? Eh, cosa? | WOZZECK (*senza curarsi del Dottore*) Oh Maria, Maria! Ohimè! | DOTTOR Mangiare fagioli, poi mangiare carne di montone, non tossire, radere il suo capitano, nel frattempo curare l'idea fissa! (*andando sempre più in estasi*) Oh! la mia teoria! Oh la mia fama! Diverrò immortale! Immortale! Immortale! (*nel massimo rapimento*) Immortale! (*improvvisamente tornando al tono freddo e positivo, si accosta a Wozzeck*) Wozzeck, mi mostri la lingua, adesso! | WOZZECK (*obbedisce*)] Berg 1997, I 4; Franzos 1879, p. 178.

tuazione modificata. Nella scena di caccia con Andres, Wozzeck rimane terrorizzato dalla presenza freudianamente ‘perturbante’²² del Sole calante che gli appare come una palla di fuoco minacciosa (I 2), interpretata «alla luce delle immagini offerte dal repertorio figurale della Bibbia e in particolare del libro dell’Apocalisse»²³. Stravolto da quest’incubo va da Marie, poco prima importunata dagli sguardi di Tambourmajor, il militare con cui consumerà l’adulterio. Marie ora è sola e culla suo figlio. Arrivato Wozzeck, lei gli si rivolge porgendogli il bambino, ma lui è in preda al delirio. Marie, a sua volta, cade in preda allo sconforto e ripropone il motto che avevamo già ascoltato nelle parole dal protagonista: «Ach! Wir arme Leut. Ich halt’s nit aus... Es schauert mich...»²⁴. La scelta di far intonare a Marie il «Wir arme Leut» è stavolta una risemantizzazione intenzionale del libretto di Berg, mentre nel testo di Büchner è già presente «Es schauert mich».

Ci interessa notare, in quanto rilievo di una risonanza intratestuale, che questo tipo di formula si ripropone in forma variata all’epicentro del dramma. Nell’altra e più celebre scena di Wozzeck e Marie, in cui il protagonista intuisce il tradimento e aggredisce la donna, lei allude a un ricordo lontanissimo, ma così chiaramente periodizzato, del fatto che già una volta si è dovuta difendere dalle mani di un uomo. È qui che Wozzeck articola la massima emblematica di tutto il dramma:

MARIE Rühr’ mich nicht an! Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich. Mein Vater hats nicht gewagt, wie ich zehn Jahr alt war...

WOZZECK “Lieber ein Messer...” Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinundertschaut... mich schwindelt...²⁵

Facendo riferimento al coltello, Marie anticipa il *Trauerfall*, la catastrofe luttuosa che la vedrà protagonista, e si pone per la prima volta – e non l’ultima – come personaggio dispositivo di una funzione dal forte impulso prolettico, predittivo. È come se, nel *Wozzeck*, i fatti non avvenissero in un’azione singolariva, ma in una struttura narrativa impressionistica che ne restituisce la presenza iterativa. Nella semantica dei motivi musicali che guidano la diegesi del

²² A detta dello stesso Berg «unheimlich» (Berg 1995, p. 45).

²³ Seminara 2012, p. 83.

²⁴ [Oh! Noi poveracci. Non ci resisto... Mi vengono i brividi...] Berg 1997, I 3; Franzos 1879, p. 175.

²⁵ [MARIA Non mi toccare! Preferisco un coltello in corpo che una mano sopra di me. Non l’ha osato mio padre, quando avevo dieci anni... | WOZZECK “Preferisco un coltello”... L’uomo è un abisso, vengono le vertigini, quando si guarda giù... mi vengono le vertigini...] Berg 1997, II 3; Franzos 1879, p. 184.

dramma, a lunga distanza, i brividi di Marie, accomunati anche dallo *Sprechgesang*, si riverberano nelle vertigini di *Wozzeck* – fra l'altro in due scene 'simmetriche' (I 3 e II 3) nell'economia macrostrutturale del dramma –:

Marie Es schau - ert mich...

Wozzk. mich schwin - delt...

(I 3, 471-472; II 3, 401-402)

Si inizia a svelare così, a furia di prolessi ripetitive²⁶, una comune escatologia dei personaggi.

Sul piano della tessitura formale, abbiamo individuato fin ora dei *clic*, per dirla con Spitzer, che ci suggeriscono una certa proprietà della cornice epistemologica in cui si innesta il motivo del *Trauerfall*, dell'assenza come catastrofe luttuosa: essa si assumerebbe nelle modalità della predestinazione, in cui gli eventi si fanno eternamente presenti e i segni che li 'figurano' sono disseminati in una temporalità non lineare. Sembrano esserci, in ciò, degli aspetti ambigualmente regressivi per un'opera – quella di Büchner quasi alle soglie del 1848, quella di Berg nel pieno dei tumulti sociali del primo *posguerra* – che dovrebbe dispiegare in una cornice materialistico-dialettica i rapporti di causa ed effetto per cui la tragedia si compie. Il loro inverarsi, invece, nel campo della predestinazione fa emergere un aspetto di certo poco coerente col paradigma della *Sachlichkeit*. Quando dopo la Rivoluzione francese si manifestano tensioni a un recupero di strutture epistemologiche superate, allora salta agli occhi il possibile spettro della compromissione con forme di irrazionalismo non dialettiche che sono tipiche della cosiddetta «cultura di destra», orientata a tras-figurare le gerarchie esistenti per confermarle piuttosto che metterle in discussione²⁷. Fra l'altro lo stesso Berg aveva fatto intendere lo stupore provato alla visione del *Woyzeck* büchneriano e la scelta di musicarlo alludendo a una sinistra compresenza sia di 'materia' che di 'spirito', che farebbe del

²⁶ Sulla distinzione fra «prolessi completiva» e «prolessi ripetitiva»: Genette 1972, pp. 109-114.

²⁷ È, in una certa misura, la tesi di Köhler sul recupero di forme di provvidenzialismo secolarizzate nel romanzo moderno. Köhler 1990, p. 86 e *passim*. Sul recupero, in particolare, di ciò che in gergo chiamiamo «mito» nella cultura di destra si vedano soprattutto gli ultimi capitoli di Jesi 1980, pp. 57-109 e Jesi 2011.

protagonista non solo il simbolo degli oppressi, ma anche di un fantomatico enigma che li attanaglia: «Più importante di questi eventi esteriori è ciò che si muove dietro queste persone e le loro azioni e le fa assurgere alla dimensione di spettri, nonostante il crudo realismo della presentazione o proprio a causa di esso»²⁸. Come dicevamo all'inizio: da una parte, il dispiegamento materialistico dei rapporti di causa ed effetto; dall'altra, la loro trascendenza nel campo di un inconscio politico. Il quesito è di portata teoretica: l'opera d'arte si schiera da una parte o dall'altra delle vicende umane o ne restituisce i conflitti simultaneamente in un compromesso dialettico? Di certo, capiamo che dietro questa storia di un uomo sfruttato, che uccide l'amante e madre di suo figlio per vendicarsi di un tradimento, si celerebbe l'innescò che pone la vicenda come oltre il referenziale e, soprattutto, oltre il realismo, critico o socialista, inteso in senso lukácsiano²⁹.

C'è un'altra scena in cui tutto ciò si manifesta in maniera emblematica e narratologicamente rilevante. La predestinazione di classe che cinge Wozzeck e Marie si incancrenisce reiterandosi nel destino del figlio. È stato osservato come, se il *Woyzeck* è una tragedia proletaria, è sia la tragedia del protagonista, sia quella di Marie, anzi: Büchner avrebbe ricalibrato la convenzione del tragico femminile verso un nuovo equilibrio rispetto alla tradizione³⁰. All'inizio del terzo atto, Marie, in preda alla colpa per il tradimento di Wozzeck, legge la *Pericope adulterae* dal Vangelo di Giovanni³¹. Le sue grida disperate svegliano suo figlio e lei lo consola raccontandogli una storia tutt'altro che consolatoria:

MARIE (*sitzt am Tisch, blättert in der Bibel; das Kind in der Nähe*) (*liest in der Bibel*) "Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden..." Herr-Gott, Herr-Gott! Sieh mich nicht an! (*blättertweiter*) "Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte." "Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht, geh' hin, und sündige hinfort nicht mehr." Herrgott! (*schlägt die Hände vors Gesicht*)

DAS KIND (*drängt sich an Marie*)

MARIE Der Bub gibt mir einen Stich in's Herz. Fort! (*stößt das Kind von sich*) Das brüst' sich in der Sonne! (*plötzlich milder*) Nein, komm, komm her! (*zieht das Kind an sich*) Komm zu mir! (*erzählend*) "Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter – war Alles tot und war Niemand auf der

²⁸ Berg 1995, p. 85.

²⁹ Lukács 1978, pp. 853-994.

³⁰ Gillett 2017, pp. 92-102.

³¹ Büchner nel *Woyzeck* fa riferimento al passo di Gv. VII 53-VIII 11 più di una volta. Per un'interpretazione delle allusioni alla luce di una tradizione illuminista minore di filosofia del diritto che usava il passo per sostenere argomenti di riforma sociale: Schwartz 2017, pp. 79-91.

Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt..." Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut' nit...³²

La scena è sostenuta da uno dei passi orchestrali più lirici di tutto il *Wozzeck*, in cui Berg opta per un recupero del sistema tonale verso quello che tangibilmente è un Fa minore (III 1, 33-39), innestato in un contesto tendenzialmente atonale, ragionevolmente con l'intento di 'annunciare' l'imminente alterazione del piano narrativo. Infatti, Marie diventa narratrice³³ e racconta a suo figlio quella che si rivelerà essere la sua stessa storia, il suo stesso destino, incastonato nell'intreccio principale come «variante semantica»³⁴ di quest'ultimo, per mezzo di una *mise en abyme* dal valore fortemente prolettico, in cui il destino collettivo dell'assenza luttuosa diventa eternamente presente.

Al centro della peripezia poi, dopo il litigio tra *Wozzeck* e Marie, i due si ritrovano alla locanda per conto proprio, innestandosi in maniera opposta nella composizione visuale della scena: Marie è al centro delle danze e balla con Tambourmajor; *Wozzeck* invece guarda il tutto isolato, come dalla prospettiva del pubblico pagante (II 4). Questo straniamento va intensificandosi se si considera l'utilizzo quasi cinematografico³⁵ dello spazio drammatico-musicale, in cui Berg sistema un'orchestra in più sulla scena: l'una è nella fossa e l'altra suona nella locanda coi personaggi. Ancora, altro fattore di *ostranenie*, di straniamento, è la maniera in cui Berg impiega il canto stonato del garzone ubriaco assorbendolo nello scorrere della musica, in modo che «l'«inespressivo» può fare il suo ingresso nella musica»³⁶. Per la sua violenta oggettività, questo mo-

³² [MARIA (*sta seduta al tavolo, sfoglia la Bibbia; il bambino è vicino a lei*) (*legge nella Bibbia*) "E nessuna frode fu trovata nella bocca di lui..." Signore Iddio, Signore Iddio! Non mi guardare! (*continua a sfogliare*) "Ma i Farisei condussero a lui una donna, che viveva in adulterio." "Gesù però disse: Nemmeno io ti condanno, va', e non peccare più." Signore Iddio! (*si nasconde il viso con le mani*) | IL BAMBINO (*si stringe a Marie*) | MARIA Il ragazzo mi dà una fitta al cuore. Via! (*spinge via il bambino*) Si pavoneggia al sole! (*a un tratto, con più dolcezza*) No, vieni, vieni qui! (*tira a sé il bambino*) Vieni da me! (*narrando*) "C'era una volta un povero bambino, che non aveva né padre né madre – tutti erano morti e non aveva nessuno al mondo, e moriva di fame e piangeva giorno e notte. E perché non aveva più nessuno al mondo..." Franz non è venuto, né ieri, né oggi...] Berg 1997, III 1; Franzos 1879, p. 192.

³³ Sul problema delle strategie di 'profondità' diegetica nella struttura sostanzialmente mimetica del teatro musicale può essere utile in una certa misura Abbate (1991, p. 48), in cui ad esempio si legge: «the signs of narrative in music include not merely an event-sequence and a way of reading, but rather a voice with a characteristic way of speaking».

³⁴ Bachtin 1979, p. 259.

³⁵ Sugli aspetti avanguardistici delle soluzioni diegetiche berghiane adottate nel *Wozzeck* e sulla loro possibile lettura in senso 'neomediale': Russo 2010, pp. 35-53 e Seminara 2012, pp. 75-108.

³⁶ Lettera di Adorno a Berg del 27 dicembre 1925 in Adorno, Berg 2016, p. 48. Il riferimento di Adorno al concetto di «inespressivo» è da ascrivere probabilmente al pensiero di Benjamin, a un passo del saggio sulle *Affinità elettive*. Benjamin 1962, pp. 221-222.

do di utilizzare il materiale triviale si pone come antitetico rispetto all'utilizzo sarcasticamente borghese che ne farebbe un autore come Stravinskij: per il proletariato, la mondanità della locanda è il precario palliativo dell'alienazione. Quando, sul finale della scena suddetta, un pazzo avverte gli astanti di fiutare odore di sangue, inizia a intuirsi il risvolto catastrofico della peripezia.

Tamboumajor a conclusione del secondo atto aggredisce Wozzeck e gli racconta del tradimento di Marie (II 5). Wozzeck la ucciderà con un colpo di coltello (III 2). Se si considera il fatto che tangibilmente nel *Wozzeck* sussiste un doppio conflitto realizzato su un piano individuale (lo scontro di Wozzeck con Marie) e su un piano collettivo (lo scontro di Wozzeck con gli istituti di potere), quella lama che sveltava sul palco, già all'inizio del dramma, alla fine viene utilizzata per la risoluzione del conflitto individuale, romanzesco, melodrammatico, e non per la risoluzione del conflitto collettivo, sociale, politico. Se però intendiamo l'opera come uno spazio narrativo in cui emergono una serie di istanze in conflitto, al di là dell'esito del *plot*, possiamo riflettere sulla sovrapposizione di-per-sé di quei due piani, quello del conflitto familiare e di quello militare. Il *Wozzeck* sembra confermare quella sensazione che la storia della letteratura moderna occidentale – in particolare quella primonovecentesca – sia la storia del gravoso sforzo di tenere insieme le vicende delle 'vite particolari' con quelle dei grandi fenomeni collettivi. La famiglia e l'esercito dunque: la vicenda del nostro Wozzeck si può leggere in un certo senso come quella di un 'disertore' che abdica a entrambi³⁷. Che muoia annegato per sua stessa mano – come in Berg, che mantiene la contestata versione di Franzos – o decapitato per mano dello Stato – come nella realtà del caso di cronaca lipsiense, anche Wozzeck è destinato alla soppressione, stavolta alla presenza di una Luna rossa, che sigla la corrispondenza palindroma col Sole del primo atto. Della storia di Wozzeck e Marie non rimane che una coda orchestrale, altra sezione in cui Berg recupera il sistema tonale: lo sconvolgente epilogo in Re minore (III 4, 320-371) a cui segue una specie di anticlimax, ma altrettanto inquietante: il girotondo dei bambini, in cui il figlio di Wozzeck e Marie viene a conoscenza del compimento della mortifera profezia materna e contempla l'assenza genitoriale continuando a cavalcare il suo cavalluccio giocattolo:

³⁷ D'altronde un allievo di Freud, indagando – proprio in quegli anni – la psicologia del disertore, aveva fatto intendere che chi diserta diserta simbolicamente sempre dalla famiglia: «When we look at our deserters of the second category, we see that they are fixated on the old wish to escape from family compulsion. As this wish has become unconscious, every dependent relationship in which they become involved rouses their unconscious rebellion against family compulsion [...]. Anyone in authority, anyone who can or wants to give them orders, is felt to be a member of the family, only because they feel his authority (Tausk 2017, p. 155).

DRITTES KIND (*zu Mariens Knaben*) Du! Dein Mutter ist tot!
 MARIENS KNABE (*immer reitend*) Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!³⁸

Il motivo dell'assenza come catastrofe luttuosa è quindi magistralmente preparato, già nel testo di Büchner, attraverso il trattamento della temporalità diegetica che nella struttura mimetica è assunta come strategia della ripetizione. A compiersi nella sfera semantica della privazione, della perdita e della perdizione, nel *Wozzeck* sono destinate tutte le funzioni degli attanti principali. Non potrebbe essere altrimenti, perché il nucleo del sistema dei personaggi si basa sostanzialmente sui membri – Wozzeck, Marie e il loro bambino – di una struttura familiare 'degenerata' per la sua non-consacrazione nel vincolo matrimoniale. Se uno dei membri capitolava, gli altri sono destinati a seguirlo poiché l'istituzione in cui sono calati regge sulla necessità emotiva della conservazione reciproca. Attorno, tutti gli altri, il Dottore come rappresentante dell'istituzione sanitaria e il Capitano come quello dell'istituzione militare, agiscono sia come concause di quella degenerazione sia col fine di reprimerla. È proprio attraverso un trattamento 'figurale' del genettiano 'ordine' del racconto – basato sulla disseminazione di prolessi ripetitive, inneschi che ne anticipano l'esito ripetendolo retroattivamente – che nel pieno del tumulto sociale tra le due guerre il dramma di Berg riesce nello sforzo di restituire la posizione fatale non solo di un individuo, ma di una comunità il cui tempo è bloccato nelle gerarchie di una società tecnomorfa che sopravvive alimentandosi di forme di oppressione.

Bibliografia

- ABBATE C. 1991, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton.
- ADORNO TH.W. 1972, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino 1972 (ed. or. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin 1955).
- ADORNO TH.W. 1984a, *Alban Berg. Zur Uraufführung des »Wozzeck«*, in *Gesammelte Schriften*, 20 Bänden, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M., Bd. XVIII: *Musikalische Schriften V*, pp. 456-464.
- ADORNO TH.W. 1984b, *Die Oper Wozzeck*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. XVIII: *Musikalische Schriften V*, pp. 472-479.
- ADORNO TH.W. 2002, *Filosofia della musica moderna*, Torino (ed. or. *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949).

³⁸ [TERZO BAMBINO (*al figlio di Maria*) Ehi tu! Tua madre è morta! | IL BIMBO DI MARIA (*sempre cavalcando*) Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!] Berg 1997, III 5; Franzos 1879, p. 200.

- ADORNO TH.W., BERG A. 2016, *Sii fedele. Corrispondenza 1925-1935*, Milano (ed. or. *Briefwechsel 1925-1935*, hrsg. von H. Lonitz, Berlin 1971).
- ALFANO G. 2014, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze.
- ANDERS G. 1992, *L'uomo è antiquato*, 2 voll., Torino, vol. II: *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* (ed. or. *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bänden, München 1956-80, Bd. II: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*).
- BACHTIN M. 1979, *Estetica e romanzo*, Torino (ed. or. *Voprosy literatury i èstetiki*, Moskva 1975).
- BENJAMIN W. 1962, «Le affinità elettive», in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino (ed. or. *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Schriften*, Frankfurt a. M. 1955).
- BENJAMIN W. 1971, *Il dramma barocco tedesco*, Torino (ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1963).
- BERG A. 1995, *Conferenza su «Wozzeck»*, in *Suite lirica. Tutti gli scritti*, a cura di A.M. Morazzoni, Milano (ed. or. [„Wozzeck“-Vortrag von 1929], in *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hrsg. von F. Schneider, Leipzig 1981).
- BERG A. 1997, *Wozzeck*, Milano (ed. or. *Wozzeck*, Berlin 1925).
- CARUTH C. 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore.
- DEDNER B. 2006, *Editing Fragments as Fragments*, «Text» XVI, pp. 97-111.
- FRANZOS K.E. (hrsg.) 1879, *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment*, in *Georg Büchner's Sämtliche Werke*, erste kritische Gesamtausgabe, Frankfurt a. M.
- GENETTE G. 1972, *Figures III*, Paris.
- GILLET R. 2017, *Ave Marie: Büchner's «Woyzeck» and the Problem of the Tragic Female*, in *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, ed. by R. Gillett, E. Schonfield, D. Steuer, Leiden-Boston, pp. 92-102.
- GRUPPO μ 1980, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano (ed. or. *Rhétorique générale*, Paris 1970).
- JARMAN D. 1989, *Alban Berg. «Wozzeck»*, Cambridge-New York-Melbourne.
- JARMAN D. 2010, «Remembrance of things that are to come». *Some Reflections on Berg's Palindromes*, in *Alban Berg and His World*, ed. by C. Hailey, Princeton, pp. 195-222.
- JESI F. 1980, *Mito*, Milano.
- JESI F. 2011, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Milano.
- KÖHLER E. 1990, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Bologna (ed. or. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973).
- LOTMAN J.M. 1985, *La dinamica dei sistemi culturali*, in Id., *La semiosfera*, Venezia.
- LUKÁCS G. 1978, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, vol. I, Torino (ed. or. *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, in *Essays über Realismus*, Neuwied-Berlin 1971).

- MOSSE G. 2009, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna (ed. or. *The Nationalization of the Masses*, New York 1975).
- ORLANDO F. 2020, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino, L. Zoppelli, Pisa.
- PICK D. 1999, *Volti della degenerazione. Una sindrome europea. 1848-1918*, Firenze (ed. or. *Faces of Degeneration. A European Disorder. c.1848-c.1918*, Cambridge).
- ROSENTHAL L. 2011, *Mourning Modernism. Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*, New York.
- RUSSO M. 2010, *Aspetti diegetici nel «Wozzeck» di Alban Berg*, in *Con-scienza musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, a cura di A.R. Adnessi, I. Macchiarella, M. Privitera, M. Russo, Lucca, pp. 35-53.
- SCHWARTZ P.J. 2017, «*Guckt euch selbst an!*» Büchner's «*Woyzeck*» and the *Pericope Adulterae*, in *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, ed. by R. Gillett, E. Schonfield, D. Steuer, Leiden-Boston, pp. 79-91.
- SEMINARA G. 2012, *Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg*, in *Musica e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di F. Finocchiaro, Roma, pp. 75-108.
- STEINER G. 1980, *The Death of Tragedy*, New York (1st ed. 1961).
- TAUSK V. 2017, *On the Psychology of the War Deserter* (1917), in Id., *Sexuality, War and Schizophrenia. Collected Psychoanalytic Papers*, ed. by P. Roazen, London-New York (ed. or. *Zur Psychologie des Deserters*, in *Gesammelte psychoanalytische und literarische Schriften*, hrsg. von H.-J. Metzger, Wien 1983).

Susanna Pietrosanti

«Ovunque sono, / io sono ciò che manca».
Per una tragedia dell'assenza tra Tacito e Anagoor

ABSTRACT: Is it possible to construct a work of art on absence? Anagoor's performance on the battle of Teutoburg Forest succeeds. Absence builds performance's modes of expression, without any help of objects or scenography. Absence determines the theme, the legions disappeared in the deadly ambush of the Battle. Other voices able to express the absence's strength take turns during the performance: poetic voices able to create a personal dialogue with the dead, the ancestors, who are par excellence absent, grafted on Tacitus' text to create many nuances of absence. Absence as mourning, sadness for differences, for insurmountable boundaries. But also absence as hope, because art is able to learn to speak any silence.

KEYWORDS: Tacitus, Anagoor, classical culture, performance.

1. Assenza, perdita, scomparsa: esiste un modo di farne arte, di creare una performance – che essenzialmente è presenza – sull'emozione di ciò che svanisce («i prati in fiamme. / Il giorno perso, la luce persa. / Perché amo quel che svanisce?» si domanda Mark Strand¹, in una leopardiana lirica)? Per Anagoor, gruppo capitanato da Simone Deraï e vincitore qualche anno fa del Leone d'Argento a Venezia², la perdita, la dissolvenza dolorosa è una delle tentazioni di base. La loro maniera performativa sta spesso in equilibrio su un filo periglioso teso tra memoria e oblio. Il polittico ricostruito in scena, gli schermi video dove di frequente scorrono parole scritte, sembrerebbero radice fondativa e incrollabile del ricordo, indiscutibile *monumentum*. Ma la scrittura scompare. Si cancella, svanisce. Maurizio Bettini, recuperando l'etimologia latina di *oblio*, la connette al verbo *obliviscor*, *ob-*, preverbo rafforzativo, più *livere*, cancellare, togliere via: «il verbo poteva quindi indicare l'atto di lisciare e l'immagine che appare dietro la parola *oblio* è quella di una tavoletta in cui sono incisi dei segni che vengono poi cancellati per lasciar spazio ad altri segni»³. La scrittura

¹ Strand 2011, p. 76.

² <https://www.anagoor.com/about>.

³ De Min 2016, p. 103.

svanisce, il ricordo con lei. I segni, anche quelli artistici, possono essere sempre cancellati e la memoria è sempre trasformabile. Secondo alcuni allievi, sembra che l'ultima parola di Jacques Lacan sia stata proprio 'scompaio', e non a caso l'ultimo dei suoi celebri *Seminari* ha come titolo premonitore *Dissoluzione*⁴. La perdita taglia i legami. Per Roland Barthes, è simile all'allontanamento nello spazio di due navicelle che non possono più intercettare reciprocamente i loro messaggi⁵. Si scompare come un aereo precipitato, ci dissolviamo come il protagonista del romanzo di Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*⁶. Ma il vuoto, l'oblio, possono diventare arte: l'arte riesce a «generare un nuovo oggetto che è, al tempo stesso, esito dell'incorporazione dell'oggetto perduto e generazione di una forma inedita, effetto della significazione singolare della perdita»⁷. Il teatro di Anagoor, ossimorico, rende spesso visibile la pratica dell'oblio, conferendo però alla realtà tentata dallo svanire una forma di ricordo, di immortalità, fioca, friabile, evanescente, ma indiscutibile.

2. Nel 2021 è andata in scena a Mülheim *Germania. Römischer Komplex*, la seconda produzione realizzata per il Theater an der Ruhr da Simone Deraï e dal suo gruppo di lavoro⁸. Una performance retta su accostamenti estremamente sottili, rarefatta e potente, che sembra proporsi, tra gli altri scopi della sua indagine, il costruire un ventaglio di echi intorno all'assenza, alla perdita. La parola chiave che si declina in ogni quadro del lavoro è proprio perdita, assenza, mancanza, vuoto, sparizione. Paradossalmente, il confine – anche quello fluido del Reno, che per i Romani fu insopportabile e ingestibile – istituisce non solo un limite, ma una perdita: di contatto, di comprensione profonda. Nel primo segmento scenico Marco Menegoni, in abiti contemporanei zafferano e arancione (solari, imperiali, esaltati dalla sua postura oratoria e dalla classica posa statuaria), dà per primo voce, in italiano, ad un monologo descrittivo del pre-concetto sul barbaro, colui che è diverso, segnato dalla *deformitas*, portatore di valori altri, di comportamenti incomprensibili alla *mens* romana. L'intratesto, naturalmente, è la *Germania* di Tacito. Ma non diretta-

⁴ Lacan 2003, e su questo tema anche Bergson 2009.

⁵ Barthes 2014, p. 122.

⁶ Morselli 1985.

⁷ Recalcati 2022, p. 79.

⁸ *Germania. Römischer Komplex* (regia di Simone Deraï, drammaturgia di S. Deraï, P. Barbon, P. Vercesi, in scena Roberto Ciulli, Simone Thoma, Bernhard Glose, Marco Menegoni) è stato recensito da A. Vecchia su «Arabeschi» (<http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua/>), da S. Pietrosanti su «Paneacquaculture.net» (<http://www.paneacquaculture.net/2021/04/20/gli-incerti-confini-la-germania-di-anagoor-e-theater-and-der-ruhr-intervista/>), ancora da S. Pietrosanti su «Gufetto.press» (https://gufetto.press/articoli/riflettori-su-articoli/di_tempi_e_di_confini_germania_romischer_komplex_anagoor_e_theater_an_der_ruhr_).

mente. La *Germania* ci arriva attraverso la rielaborazione poetica dell'opera di Durs Grünbein, *Germanische Complex* (2009), tradotta in italiano e modellata drammaturgicamente⁹: Marco Menegoni si confronta con il primo testo lirico della silloge, *Kalkriese*. «Da lontano nel tempo, dal buio, dal buio di abeti, arriva / dal fondo di palude, boscaglia, solitudine della radura / quel che racconta Tacito»¹⁰. Una rimessa in vita di un discorso perduto affiora qui, sul palco. Non si tratta di comunicare direttamente – leggendo, recitando – il testo di Tacito, ma di farlo giungere di nuovo, filtrato e rievocato, richiamato e rammentato, attraverso la sensibilità di un autore contemporaneo tedesco che guarda indietro, al passato, e contemporaneamente al presente, e dà voce anche ai dubbi e ai ripensamenti degli altri, gli stranieri, i diversi. I romani. Per loro i barbari, gli altri, vivono in una terra orribile, ricoperta di «querce mostruose», vivono una vita altra, che si ripara nello schermo del non definito, quindi detestabile e temibile. I Germani sono litigiosi, in grado di lottare ferocemente tra fratelli (e vedremo che lo spunto sarà drammaturgicamente sviluppato in seguito), e di fare guerra: «allora si raccoglie, un esercito selvaggio, di vivi e morti, la Germania contro di noi. / Allora si vedono, inchiodati agli alberi, dei teschi / e sono teschi di romani». L'immagine della *clades* terribile riaffiora, come da acque profonde. Non viene profetizzata, ma ricordata, riferita; del resto, «tragedy is a medium with a message that is overt and at the same time, paradoxically, subliminal», ci ricorda Francesca Santoro L'Hoir¹¹. Ed ecco il testo di Grünbein a dar voce alla strage: «nei loro boschetti macellano, come fossero bestie sacrificali / ogni genere e grado, Centurio e Tribuno, / dal mercenario in su ogni uomo, fino al Legato / e si fanno beffe dei simboli del regno». Fieramente, anni dopo la strage i Germani «mostrano all'ospite / le fosse del martirio, piene di ossa fino all'orlo», per poi vagare «come lemuri» intorno alla fossa comune, «gli spiriti di Odino attraverso la foresta di Teutoburgo». Telegraficamente, la storia terribile viene riferita: «erano tre le legioni scomparse con Varo. / Quattro giorni durò il macello in uno spazio ristretto. / Poi il comandante si gettò sulla sua spada. / Poi gli mozzarono il capo e lo mandarono / a Maroboduo, che più tardi lo mandò a Augusto. / Poi calò l'oblio sulle nere foreste». Ma un'altra voce prosegue il canone, attingendo a un'altra lirica, *Degli Indigeni*.

⁹ La battaglia di Teutoburgo, vista non solo come una vittoria, ma soprattutto come una guerra fratricida, è uno dei più profondi nodi irrisolti della cultura tedesca e ricorre anche nel teatro, da *Herrmannsschlacht* di Kleist (1860) a frammenti e interviste di Heiner Müller. Entrambi gli autori sono molto vicini a Durs Grünbein, che ne trae sicuramente ispirazione (per esempio con la curatela, nel 2019, di *Ende der Handschrift* di Müller).

¹⁰ Traduzione di P. Barbon, svolta per la compagnia, inedita. Così per tutte le altre citazioni riguardanti la poesia di Durs Grünbein.

¹¹ Santoro L'Hoir 2006, p. 8.

La lirica in realtà riferiva la situazione e gli eventi dal punto di vista di Tacito stesso: «così parla degli indigeni il reportage di Tacito», appunto. Viene fatta virare qui in altra direzione. Bernhard Glose, tingendosi il corpo di guado, la tintura blu e verde dei Germani che terrorizzava gli avversari, la pronuncia in tedesco, Germano che dà voce al punto di vista dei Germani. Nel testo originale di Grünbein è lo storico latino a parlare: sostiene la celebre tesi che nessuno avrebbe mai abbandonato la propria patria per emigrare in una terra «così brutta e desolata»: «intonano canti, là, ed è tutto quel che hanno / come tradizione. Così ululano gli abitanti delle foreste, i lupi, / a beata memoria delle loro scorrerie, sofferenze. / E questo leccar le ferite, bearsi dei trionfi / sostituisce quello che è il mio mestiere: scrivere annali». Una terra umorale, incomprensibile, selvaggia. Ma il Germano, in scena, dà un'altra accezione al testo: «sì, intoniamo canti, ed è tutto quello che abbiamo / come tradizione. Ululiamo come i lupi delle foreste»: e, conclude, il frenetico «leccarsi le ferite / sostituisce quello che è il vostro mestiere: scrivere / reportage e annali». Il brontolio viscerale del Germano, la pelle di lupo che ha sulle ginocchia, rendono iconiche, tangibili, le sue parole, come l'accovacciarsi finale, contrario alla postura verticale, statuaria del Romano, che ce lo allontana ancora di più, avvicinandolo al regno delle belve, dell'altro di specie, dell'estraneo antropologicamente irrimediabile. Raggomitolandosi sulle tavole del palcoscenico, il Germano esercita una scomparsa, una sottrazione di sé, un'autocondanna al mistero, all'oblio: se non possiamo neppure vederlo in faccia, se il pubblico non può raccogliere il suo sguardo e gettargliene uno di rimando, allora il meccanismo del segreto, del nascondimento, dello svanire, del non afferrare – del perdere – si attiva ed è difficile da bloccare. O impossibile.

3. Direttamente da *Virgilio brucia*, altro importante lavoro di Anagoor¹², il cuore del quale era costituito dalla lunga riproduzione della notte in cui Virgilio recitò ad Augusto i versi del II libro dell'*Eneide*, il secondo quadro si pone in equilibrio di permanenza e differenza. La corte è di nuovo presente, disposta come un vivente bassorilievo in un ambiente spoglio, arredato solo dai tre schermi di fondo: «negli schermi video si raddensa l'azzurro pastellato della già nota *domus* augustea che in *Virgilio Brucia* – secondo il principio della latenza individuato da Didi-Huberman per i marmi della Madonna del Beato Angelico – accoglieva il naufragio infigurabile dell'olocausto di Troia»¹³. Però i teneri colori e le ghirlande floreali dell'altro spettacolo vengono abbandonate, e la

¹² <https://www.anagoor.com/virgiliobrucia>.

¹³ Vecchia 2022 (<http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua-/>).

congrega è completamente abbigliata in tuniche e veli neri – la *clades variana* che ha fatto piangere Augusto è già avvenuta, sebbene non ancora comunicata, il presagio del lutto è già in atto. Il lungo quadro, muto, è una riflessione temporale sulla perdita. Sullo scorrimento del tempo, che ci lascia indietro. Il viso di Augusto è invecchiato, cadente. Solo la maschera d'oro, pietrificata e raggelante, è invariata, e si chiude a celare il viso che, vivo, telegraferebbe il cambiamento. Telegraferebbe il dolore, la perdita, l'orrore, come avviene quando all'Imperatore viene mostrata la testa mozzata di Varo; un'immagine terribile di morte, di sconfitta, di perdita: «il vuoto guarda l'Imperatore, che ne subisce l'indicibile *croynance*»¹⁴. La sconfitta di Teutoburgo, effettivamente, fu una *débaçle* incommensurabile: «quando Augusto piange le sue legioni non pensa solo alla perdita di vite umane, o a un esercito indebolito. A giustificare la sua reazione c'erano vicende storiche del passato e lontane paure»¹⁵; e c'era, soprattutto, oltre al *metus gallicus*, la percezione della irrimediabile sconfitta, del fallimento di un progetto imperiale non più ampliabile all'infinito e forse neppure più sostenibile. La storia si muove: «nessuna forma può considerarsi definitiva, nessuna fase della storia può considerarsi irrevocabilmente finita»¹⁶; e neppure irrevocabilmente stabilizzata. Di questa consapevolezza trema il volto umano di Augusto anziano. Sullo sfondo, intanto, non a caso, i veli neri di Livia e delle altre matrone, nere Erinni inconsapevoli, si gonfiano al vento: vento alto della storia, che induce il movimento, la variazione, anche dolorosa, la catastrofe, la sparizione. Il vento scuote i veli di Livia, le anime del pubblico, porta via con sé il tempo, oltre le figure e i personaggi. Per un breve istante, la scena diventa non solo parola, ma visione silenziosa. Un fregio, un affresco. Nessun sospetto di realismo turba questo quadro. Ci viene mostrata la lentezza con cui il tempo si punteggia in istanti. La pesantezza irrimediabile di un attimo fra gli altri. La sensazione del fatale scorrere via, contro cui è impossibile remigare. E la forza del precipitato estetico di questa scena è tale che lo spettatore rimedia inconsapevolmente alla disgrazia di non possedere sufficienti capacità per assorbire e conoscere il senso completo della performance – e della storia, che si muove, e dell'esistenza, che pure scorre: subisce e vive un allargamento imprevisto delle proprie capacità percettive e comprende, in senso etimologico, tutto, o quasi. Anche quello che aveva perduto, anche quello che non sapeva di avere perduto.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Bocchiola, Sartori 2014, p. 42. A proposito del grande progetto di Augusto che si sarebbe dovuto attuare con la conquista della Germania e con l'avanzamento del confine fino all'Elba si veda Syme 2014, p. 112.

¹⁶ Wind 1997, p. 45.

4. La struttura del bassorilievo rappresentato in scena, inoltre, si sposa intimamente con la frammentarietà e il metodo di montaggio del lavoro. In *Umano troppo umano* Nietzsche paragonava proprio l'esperienza della frammentarietà ad un bassorilievo:

Come le figure in rilievo agiscono così fortemente sulla fantasia per il fatto di volere uscire, per così dire, dalla parete, e, trattenute da qualche parte, di arrestarsi improvvisamente, così l'esposizione incompleta – al modo di un rilievo – di un pensiero, di un'intera filosofia, è talora più efficace dell'esposizione esauriente: si lascia di più al lavoro di chi guarda, questi viene spinto a continuare e a compiere col pensiero ciò che si staglia davanti in così forte chiaroscuro e a superare egli stesso quell'ostacolo che le aveva fino allora impedito di balzar fuori compiutamente¹⁷.

La performance di Anagor è un organismo che trascende la propria apparenza o consistenza materiale. Lo spettatore-interprete la fa agire oltre i limiti della forma teatrale e, a sua volta, è attraversato dalla voce del testo. Deve orientarsi tra vuoto e pieno, accettare la necessaria discontinuità, che «assomiglia alla linea della vita, che procede storta, deviata, deludente rispetto alle proprie premesse»¹⁸, ma solo così è in grado di rappresentare il suo stato non regolamentare, di destreggiarsi, di, una volta fattasi arte, funzionare. L'alternanza fra momenti lacunosi, sprofondati, di pura perdita, e momenti più saldamente strutturati, offre al lettore-spettatore una preziosa libertà: quella di interpretare, di offrire compimento all'opera d'arte¹⁹. E questa struttura irregolare è infinitamente mimetica allo stile dell'autore messo in scena, lo 'stile lacunoso' di cui parla Nicola Gardini:

Lo stile lacunoso sabotava la logica della subordinazione. Per questo tende alla paratassi (ma non per questo risulta più facile). È infatti, contrario alle gerarchie, agli ordini prestabiliti, e cerca di far nascere l'ordine dall'interno. La conoscenza è provocata dai vuoti, ovvero dall'interpretazione del lettore, che connette quel che non appare immediatamente connesso. Lo stile lacunoso è una dimostrazione esemplare di quello che la letteratura fa e deve fare: avvenire, non semplicemente parlare di avvenimenti²⁰.

Lo stile di Tacito, dunque, valorizza la semantica, più che la sintassi: il si-

¹⁷ Nietzsche 2008, p. 137.

¹⁸ Adorno 1979, p. 85.

¹⁹ Sartre 2020, p. 57.

²⁰ Gardini 2014, p. 85.

gnificato che si forma dentro la struttura della frase. La parentela col lavoro di Anagoor è davvero indiscutibile.

5. Ma non basta. Entra in scena un'archeologa, perché il 'vento alto' della storia non è suscettibile di cessare – e chi meglio di un'archeologa può indagarne le impronte, i resti, le rimanenze? Se c'è perdita, se c'è lacuna, l'omissione necessita il completamento, come il danno il restauro, e la perdita il recupero. Non c'è sistema – una performance lo è – che tolleri privazioni irrimediabili. Ogni archeologo opera un'ininterrotta integrazione come fa anche ogni drammaturgo, perché in fondo il linguaggio si articola proprio sulla sua capacità di riempire, di chiarire gli equivoci, di fornire riempitivi di rapporti silenziosi²¹: di rivestire di carne gli scheletri. L'attrice e regista Simone Thoma, che qui interpreta appunto l'archeologa²², non indaga solo razionalmente, ma fisicamente, «attraverso l'incontro autentico del corpo di lei con le bianche spoglie di chi non c'è più: la dimensione tattile si fa esperienza mistico empatica con cui annientare la frontiera che separa dall'Altro, ma pure i vivi dai morti»²³. Il suo orroroso stupore di fronte alle *albentia ossa* che costellano il palco è innegabilmente tacitiano. Si trova davanti ad una messa in scena costruita in levare: quasi vuota, alcuni microfoni sulle aste, un velo di confine, pochi oggetti ad evocare quello di cui sarebbe *nefas* parlare: e forse impossibile, o illecito, anche ricordare. Possiamo servirci qui per Anagoor dello stesso giudizio critico relativo a Tacito: «Tacitus constructs his mise en scène always with an eye to evoking a scene rather than describing it outright. These include the use of decor and symbolic spaces: the application of enargeia, evidentia and the spectaculum: and the contrasting usage of screams and silences»²⁴. Così, dapprima in silenzio, Simone Thoma avanza in un palcoscenico vuoto, deserto, costellato solo di ossa bianche, replicando, *mutatis mutandis*, il momento scioccante in cui le legioni di Germanico dovettero venire in contatto col campo di battaglia e col precipitato luttuoso della strage. Ovvero, con la più crudele e impalpabile delle manifestazioni dell'assenza, e insieme del disastro, che occhio umano abbia mai potuto contemplare. «The visual details are stunning: a field covered with

²¹ Bréal 1868, p. 8.

²² <https://www.theater-an-der-ruhr.de/de/menschen/160-simone-thoma>.

²³ Vecchia 2022 (<http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua/>). Del resto il dialogo con i morti, oltre ad essere una tentazione frequente nell'estetica di Anagoor, è un *topos* specifico del teatro tedesco del 900 (Benjamin, Brecht, Müller) qui ripreso in continuità. A questo proposito si veda Müller 2014, p. 613 e Poggi 2013, pp. 40-47, che definisce il rapporto coi predecessori una specie di irrinunciabile 'impianto di depurazione', un filtro che permette di analizzare con efficienza la propria realtà (p. 43).

²⁴ Galtier 2011, p. 32.

whitening bones, bits of weapons, the limb of horses and heads of men fastened to the trunks of trees»²⁵. Sono reliquie, mezzi di evocazione, rimanenze che servono a far riemergere, negli astanti, la memoria della strage. Il paesaggio stesso evoca la memoria e la sua perdita, ma ancor più questo procedimento viene attivato da «the memories and the imaginations of individuals, capable of reanimating that past, and the physical memories of the past»²⁶. Furo-no i legionari di Germanico a riconoscere il luogo della strage, a rievocarla nell'immaginazione e nella mente, a rianimare il passato: vissero un'esperienza ecfrastica che Tacito riuscì a rendere efficace, magistralmente, sulla pagina. Questa stessa esperienza, l'onda densa della perdita, della scomparsa, la vive il pubblico in sala, evocata dalle scarne ossa sparse sul palcoscenico e dal monologo dell'attrice. Come un sismografo raffinato, «ci sono tracce?» chiede, «O sento solo io i perduti, gli stranieri, i prigionieri tempestati di spine, le loro voci?». Con lo stesso balzo all'indietro che sono condannati a vivere i soldati di Germanico, anche l'archeologa tende l'orecchio «a Morte, a come arriva. Sparano alle grandi porte dell'Est. Raccolgono corpi nei mercati del Sud. Le parole sono troppo povere....». In una continuità disperante, «il sangue stinge nell'acqua del mare. L'intelligenza di cui facciamo vanto / risputa il passato nel presente». Le voci dei poeti si intrecciano, perché solo loro sanno evocare quanto è apparentemente svanito: ancora il poeta: «un paio di punte di lancia arrugginite tennero la postazione / giachi, liberati dall'appendice di carne / resti di briglie, dove una volta camminava un mulo. / Oggi di lì passa l'ICE in direzione di Hamm»... Dopo Grünbein, Antonella Anedda²⁷, e nel testo della poetessa italiana Tacito viene prepotentemente alla ribalta: «la nudità dei fatti, / l'assenza o quasi di aggettivi, / il gerundio che evita inutili giri di parole... / la sintassi agiva come un laccio emostatico. / Frenava enfasi e lacrime». In conclusione, ci «cura questa forma lapidaria», questo «grigio libro» che si ambienta in un «grigio orizzonte» ed è stato scritto nella grigia vecchiaia dell'autore. In questi versi si attua un itinerario di cammino verso ciò che è chiaro, verso una lingua che, dicendo solo ciò che deve, riesca, paradossalmente, ad intensificare la realtà. Ma paradossalmente, intensificare la realtà equivale a inquadrare con lucidità il senso e la percezione della perdita. Antonella Anedda è fra le voci costitutive della performance di Anagor per il suo confluire, come gli altri due poeti prescelti, Durs Grünbein e Frank Bidart, nel vortice di Tacito, certo: ma colpisce che nel suo *Catalogo della gioia*²⁸ alla lettera P si asserisca che «la p di

²⁵ Seidman 2014, p. 97.

²⁶ *Ivi*, p. 99.

²⁷ Anedda 2018, p. 75.

²⁸ *Ivi*, p. 57.

poesia è la p di povertà ed è la p di perdita: è la lettera della prova e dei pensieri, delle labbra che provano a pronunciare, che provano a pensare piene di pastore, piene di passione». La *PPPoesia*, come la chiama Giovanni Giudici nel suo *Labiale muta*, «è l'arte del silenzio, un'arte in levare, perché sa spogliare le cose fino a farle staccare dal fondo e brillare di una propria luce». Ecco di nuovo la lettera *p* del *Catalogo* della Anedda: «perdere: smettere di possedere. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è voluto. Rendere difficile, per perdere. L'arte di perdere. Perdita di tempo. Lasciar correre, non fermare. Perdersi. Dispossessare. Discrearsi. Perdere i limiti di sé». Una poesia che «concepisce sé stessa come un atto nel presente che è colpito dalla perdita, che si identifica persino, in uno stesso gesto, con essa. È perdita di sé e perdita degli archivi: come una preservazione che annienta, un atto inoperoso»²⁹. Difficilmente un artista più consonante con l'operazione di Tacito avrebbe potuto accordarsi allo spartito Anagoor più perfettamente di quanto faccia la lirica della Anedda qui.

6. Nel passo a tre delle voci poetiche, è di nuovo il turno di Durs Grünbein. L'archeologa scopre, in un mortaio, ciò che resta del corpicino di un bambino: «ossicini impietriti in una schiacciata di ceralacca». Ridotto ad uno scheletro da uccellino, il bimbo è inumato in un «recipiente che si era crepato nel forno / e mostrava crepe come la piccola volta cranica gialla». Spolpato, divorato dalla morte come il formaggio che in ciotole simili veniva offerto al pasto, lo scheletrino riaffiora come un naufrago nella corrente del tempo. *Albentia ossa*, fragilità, memoria. Il correlativo oggettivo dell'intero spettacolo.

7. La performance, a passi cadenzati, avanza. Roberto Ciulli, in scena, testimonia un'altra sfumatura della perdita: stavolta siamo noi stessi a perderci nei cerchi concentrici che il nostro cambiamento esistenziale provoca, come un sasso nello stagno. Utilizzando la doppia lingua, italiano e tedesco, il grande attore, vincitore di un Premio Faust³⁰, testimonia lo sfaldamento dei confini, che avviene dopo la sua migrazione dall'Italia alla Germania: testimonia l'angoscia, gli equivoci linguistici, lo sbiadire delle proprie sicurezze, la faticosa ricostruzione di sé stesso, la constatazione che tutti siamo, come sostiene la Kristeva, stranieri, e che abitiamo, da stranieri, noi stessi: «lo straniero è la parte celata della nostra identità, quel sintomo che rende il 'noi', a tratti, impossibile»³¹. La lingua che parliamo ci dice chi siamo. In

²⁹ Borio 2015, p. 18.

³⁰ <https://www.theater-an-der-ruhr.de/de/menschen/738-roberto-ciulli>.

³¹ Kristeva 1990, p. 9.

Roberto Ciulli abitano due tappe, due versioni, due sfumature di se stesso: non a caso la scena che segue è quella che rappresenta il dialogo drammatico, dal tragico finale, dei due fratelli, Arminio e Flavo, sulle rive della Weser. Il confine liquido del fiume divide e unisce due personaggi irrimediabilmente collegati e disperatamente diversi: Arminio sostiene le ragioni di Roma, Flavo quelle della rivalità e dell'indipendenza. Latino e tedesco si alternano come in un canone: per la prima volta le parole di Tacito vengono pronunciate senza schermi, senza essere tradotte in una lingua diversa, o sintetizzate, o alluse. Il fiume di cui si parla è il *limen*, il *liquidus limen* che sempre dividerà Roma e la Germania, incarnandosi nel Reno o in altri corsi d'acqua: ma è anche un simbolo universale di passaggio memoriale, di abolizione di memorie, di sfaldamento della stabilità. La citazione di Durs Grünbein qui non si attiva, ma non si può non notare, di nuovo, la consonanza di questo dialogo tesissimo dalle due rive di un fiume con il valore antropologico che l'acqua ha per il poeta tedesco. L'acqua per Grünbein è la lingua poetica, fluida e variegata, che dispiegandosi viva combatte e contrasta la rigidità di un mondo che, essendone privo, si troverebbe connotato solo da conoscenza superficiale, schematicità, vuoto. Dove il fiume della parola poetica scorre, la tentazione verso una visione rigida, povera, limitatamente razionale si sfalda e si esaurisce. Non a caso i due fratelli nemici riecheggiano le polarità iniziali barbaro vs. romano, *logos*, *mens*, concretezza, rapacità, chiarezza, da un lato, dignità, pudore, selvaticità, segretezza, tentazione al *furor* dall'altro. L'incrocio delle due lingue, una delle due non più parlata da secoli, il latino di Tacito, fa vibrare un altro tasto della tastiera infinita che compone qui la dialettica memoria /oblio, permanenza /perdita. Il latino di Flavo non ha più, per lo spettatore contemporaneo, una fruibilità immediata: ma il controcanto di Arminio lo rende traducibile, e l'alto stile di Marco Menegoni e di Bernhard Glose lo rende infinitamente comprensibile. Giorgio Agamben, facendo riferimento all'idea di 'lingua morta' nella cultura occidentale, dichiarò che, quando ascoltiamo una parola appartenente a una lingua non più parlata, 'morta', appunto, percepiamo che è portatrice di significato, ma anche che questo significato ci è precluso: facciamo esperienza di una pura *vox*³². In realtà, qui questo succede e non succede: il prestigio della parola disusata giunge a noi, ma ci viene suggerito anche un modo misterioso, fra logico ed empatico, di intenderla. Non sappiamo se sia la nostra razionalità a decodificarla, oppure, come desiderava avvenisse Durs Grünbein, se la 'via d'acqua' della parola poetica e performativa decongela tale parola, la

³² Agamben 1982, p. 43.

‘dissigilla’, la fa arrivare fino a noi³³: eppure vediamo in effetti che questo avviene, e ne usufruiamo.

8. Il testo degli *Annales*, nucleo pulsante di uno spettacolo concentrico, non verrà mai direttamente pronunciato. Verrà affidato, invece, all’allusione poetica che Frank Bidart, nel suo *Desiderio*, ha messo in atto: parafrasando, traducendo, ri-costruendo il brano di Tacito su Teutoburgo. «Certo, viviamo di fantasmi (forse più che di viventi), e non possiamo fare a meno di immaginare, sognare, soprattutto desiderare il ritorno delle ombre»³⁴, scrive Tommaso Giartosio introducendo la raccolta: e non a caso proprio *Il Ritorno* si intitola la composizione basata sugli *Annales* I, 60-63. Non solo una perifrasi poetica e contemporanea, ‘lapidaria’ ed evocatrice: la prima parte del poemetto si rifà liricamente e fedelmente agli *Annales*, ma la seconda parte, in lacerti, testimonia un successivo ‘balbettio poetico’, in cui l’operazione memoriale viene annullata, e l’oblio, la perdita, rimontano. Rimangono isole, immagini sole («ossa sbiancate sparse dove gli uomini erano stati abbattuti / in fuga / ammucciate / dove avevano resistito») iterate talvolta in anafore slegate, che battono la strada alla conclusione: «sono tornato qui mille volte / anche se la storia non sa indicarci il luogo esatto. / Arminio, incessantemente braccato da / Germanico, si ritirò in territori non cartografati» – sparendo alla ricerca e alla cattura come un sasso sprofonda nello stagno, come «per acqua cupa cosa grave», secondo la similitudine di Dante (*Paradiso* III, v. 122). La struttura a cannocchiale, o a cerchi concentrici, in cui la performer, di nuovo Simone Thoma, pronuncia la lirica di Bidart che ri-forma Tacito sminuzzandolo in frammenti, lacerti che illuminano il monologo in quelle che Riccardo Palmisciano ha definito «cellule di rammemorazione ecfrastica»³⁵, conosce qui forse il suo punto più complesso. Già il procedimento di Tacito si configurava, da subito, un esempio di *ekphrasis*: quando le legioni di Germanico raggiungono il teatro della strage «they are overwhelmed by the memories of the battle, memories which are located in specific spots of the battlefield»³⁶: la parte più esterna del campo, le varie fortificazioni, i tronchi degli alberi, gli altari dei nemici, le terribili, ossimoriche *barbarae arae*. La segmentazione del discorso narrativo in luoghi memoriali rivela il procedimento ecfrastico sottostante: la narrazione è scandita in cellule visive, segue lo sguardo mobile e inorridito dei legionari, compone un mosaico di frammenti che soltanto nel grande discorso dello sto-

³³ Grünbein 1996, p. 87.

³⁴ Giartosio 2018, p. 11.

³⁵ Palmisciano 2009, pp. 59-60.

³⁶ Seidman 2014, p. 93.

rico vengono armoniosamente ricomposti, ma che permettono ai lettori di evocare mille immagini isolate cariche di memorie, di storie, di destini, di tempo: meccanismi attivatori di emozioni. Del resto, si è addirittura sostenuto che «Teutoburgo – la meno frontale, la meno campale di tutte le battaglie – ha la forma di un serpente, o di un drago cinese: si snoda e sobbalza avvolgendosi e svolgendosi in una serie di spire e segmenti»³⁷: una battaglia fatta di nuclei dolenti, di cellule separate e collegate. Molti critici hanno sottolineato la parentela retorica ed artistica dei capitoli dedicati a Teutoburgo negli *Annales* con il celebre episodio in cui Enea, nel secondo libro del poema di Virgilio, si trova davanti al fregio che ritrae gli episodi più famosi della guerra di Troia nel tempio di Giunone in costruzione a Cartagine, esempio celebre di *ekfrasis*³⁸: e anche se altri, come Woodman, hanno invece sostenuto che si tratta di un episodio di memoria interna e che qui Tacito ripensasse invece a *Historiae* 2, 70, con l'arrivo di Vitellio a Cremona a visitare il luogo della sua vittoria su Otone³⁹, è certo che nel paragrafo degli *Annales* relativo a Teutoburgo «Tacitus employs an array of artistic terms: indeed, his vocabulary at times suggests a formal analysis of a physical work of art»⁴⁰. Se, in accordo con George Kurman, sosteniamo che tre sono le caratteristiche di una *ekfrasis* postomerica, ovvero «historicity, imminent quickening and timeless striving»⁴¹, l'episodio della battaglia di Teutoburgo le annovera tutte e tre. Data la materia storiografica dell'opera di Tacito, la prima categoria è perfettamente rispettata; «narrative is the essence of history; narrative records and explains what happened, imagination compels it to be seen and shared»⁴². Anche la seconda categoria, definita da Kurman «imminent quickening», è verificabile, visto che, nonostante la difficoltà di riportare alla vita protagonisti non più in vita l'arte dello scrittore è tale che persino «the skeletal figures themselves are filled with action and movement»⁴³, in modo da raffigurare come viva una battaglia separata dai legionari di Germanico da anni di distanza. E anche la terza categoria è pienamente centrata: i *loca memoriae* del campo di battaglia sono rovine, sì, ma la loro forza evocatrice funziona tanto fortemente da far sembrare gli episodi 'frozen in time', fermo immagine perfette, cellule visive su cui affondare le radici del procedimento ecfrastico di cui andiamo parlando: «the art a viewer

³⁷ Bocchiola, Sartori 2014, p. 199

³⁸ Pagàn 1999, p. 306.

³⁹ Woodman 1998, p. 37.

⁴⁰ Santoro l'Hoir 2006, p. 103.

⁴¹ Kurman 1974, p. 10.

⁴² Syme 2012, p. 113.

⁴³ Seidman 2014, p. 99.

experiences creates internal meaning, and in that subjective retelling the viewer creates a narrative in relation to the image»⁴⁴. Ma, dicevamo, si tratta di un procedimento a cerchi concentrici. Nulla di strano. Molte voci hanno fatto rilevare lo 'stile ripetitivo' di Tacito, composto non solo dalla reiterazione di frasi particolari ma addirittura di «a more indefinable quality permeating the style»⁴⁵. Per osmosi, lo stesso «habit of repetition»⁴⁶ eminentemente tacitano è stato recuperato nella performance di Anagor: e non solo stilisticamente, ma costitutivamente⁴⁷. Come per i legionari di Germanico i *loca memoriae* del campo di battaglia di Teutoburgo attivarono memoria e compassione, orrore e *pietas*, così la sistemazione in un montaggio molteplice e plurimo operata da Anagor tra i vari testi (*Germania*, *Annales* sotto la rielaborazione di Bidart e in forma originale, Grünbein, Anedda) e le varie immagini più o meno scarne e allusive attivano per gli spettatori procedimenti complessi e complesse emozioni. L'arte è spesso una questione di chi guarda: lo era anche ai tempi di Tacito: «when people view, they also interpret. The art a viewer experiences creates internal meaning and in that subjective retelling the viewer creates a narrative in relation to the image»⁴⁸. Così, l'*ekfrasis* 'alla seconda' scatena reazioni plurime: non solo ci aiuta a cogliere le suggestioni della visione attraverso i nuclei delle immagini che ci vengono sottoposte, ma anche distribuisce su una, o più, linee temporali la visione e la riflessione che la performance fa nascere. La scena nuda, o quasi, la a-storicità dei costumi e del *décor* ci ammoniscono: testimoniano il passato, *monumentum* memoriale, certo, ma anche onda che si ritrae e che svanisce, perdita. Procedimento anche questo tacitano, suggerisce Feldherr: «his description, tableaux, and spectacles all manipulate the gaze of the reader, leaving a vivid echo»⁴⁹ e stimolando emozione e riflessione: «some images also contain one or more internal viewers, which results in a complex gaze that raises additional questions for the external viewers»⁵⁰: i lettori, gli spettatori, noi. L'ultimo video, che conclude la performance di Anagor, evidenzia questa complessità. Ecco irrompere la contemporaneità. Bosco rigoglioso, percorso da bambini che giocano e cani liberi di correre, apparentemente alieno da qualsiasi segreto di sangue. Forse la battaglia cruenta è stata

⁴⁴ Wadovell 2020, p. 5.

⁴⁵ Mackail 1895, p. 218.

⁴⁶ Hardie 1993, p. 14.

⁴⁷ Relativamente al procedimento ecfraistico nella *performance* contemporanea: De Min 2018. Per l'*ekfrasis* specifica in Anagor si veda anche Scattina 2017 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3298).

⁴⁸ *Ivi*, p. 5.

⁴⁹ Feldherr 2000, p. 5.

⁵⁰ Wadovell 2020, p. 5.

cancellata, le tracce lavate, fatte sparire. Ma il barbaro tinta di guado è ancora lì, invisibile, fra le grandi querce. Forse, nella dicotomia memoria /oblio, la perdita non esiste. Forse, a questo punto, è possibile e anche doveroso «riconoscere un trauma: prendiamo atto, cioè, del fatto che non ci libereremo mai del vomito e che mai potremo farlo, né, per estensione, potremo liberarci del nostro corpo, degli antenati che ci portiamo nelle nostre ossa, delle vesciche natatorie che giacciono nei nostri polmoni, dei batteri che abitano le nostre viscere, dei fantasmi»⁵¹. Se anche il segnale luminoso scompare dallo schermo, ci abita comunque in tutti i nostri ieri. Simone Thoma che in scena stringe il fascio di microfoni e fa coincidere ieri oggi e domani, avvenimento, memoria e profezia, cede alla proverbiale tentazione ecfraistica di Anagoor in modo ancora più sottile e sublime del solito. Il pubblico osserva l'emersione di un bassorilievo di carne che forma un iperbato arcuato dal punto più alto a quello più basso dell'esistenza umana. Da un lato, l'orrore e la scomparsa: dall'altro, l'arte, e l'ostensione della parola e della memoria.

Bibliografia

- ADORNO TH. W. 1979, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino (ed. or. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschadigten Leben*, Frankfurt 1951).
- AGAMBEN G. 1982, *Il linguaggio e la morte*, Torino.
- ANEDDA A. 2018, *Historiae*, Torino.
- BARTHES R. 2014, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino (ed. or. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977).
- BERGSON H. 2009, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma-Bari (ed. or. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1896).
- BOCCHIOLA M., SARTORI M. 2014, *Teutoburgo*, Milano.
- BORIO M. 2020, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, «Nuovi Argomenti», ott. 28, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/historiae-o-la-tragedia-dellirrimediabile-su-un-carattere-della-poetica-di-antonella-anedda/>.
- BRÉAL M. 1868, *Les idées latentes du langage*, Paris.
- DE MIN S. 2016, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Pisa.
- DE MIN S. 2018, *Ekfrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano.
- FELDHERR A. 2000, *Spectacle and Society in Livy's History*, Oakland.
- GALTIER F. 2011, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite: étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Collection Latomus, 33, Bruxelles.

⁵¹ Morton 2022, p. 210.

- GARDINI N. 2014, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino.
- GIARTROSIO T. 2018, *Il corpo. Per Frank Bidart*, Introduzione a F. Bidart, *Desiderio*, Roma.
- GRÜNBEIN D. 1996, *Grauzone Morgens*, Berlin.
- GRÜNBEIN D. 2012, *Zwischen Antike und X*, in B. Seidensticker, M. Vöhler (Hrsg.), *Mythen in nachmythischer Zeit*, Berlin.
- HARDIE P. 1993, *The Epic Successor of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- KRISTEVA J. 1990, *Stranieri a sé stessi*, Milano (ed.or. *Étrangers à nous mêmes*, Paris 1988).
- KURMAN G. 1974, *Ekphrasis in Epic Poetry*, «Comparative Literature» XXVI, pp. 1-13.
- LACAN J. 2003, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino (ed. or. *Le Séminaire Livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973).
- MACKAIL J. W. 1895, *Latin Literature*, London.
- MORSELLI G. 1985, *Dissipatio H.G.*, Milano.
- MORTON F. 2022, *Ecologia oscura*, Roma (ed. or. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2018).
- MULLER H. 2014, *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft*, in Id., *Werke 11, Die Gespräche 2*, Berlin (1973), pp. 592-615.
- NIETZSCHE F. 2008, *Umano, troppo umano*, Milano (ed. or. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Paris 1878).
- PAGAN V. E. 1999, *Beyond Teutoburg: Transgression and Transformation in Tacitus' Annales I*, 61-62, «Classical Philology» XCIV, pp. 302-320.
- PALMISCIANO R. 2009, *Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille*, in D'Acunto M., Palmisciano R. (a cura di), *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della Giornata di Studi, Napoli, 12 maggio 2008, «AION» XXXI, pp. 59-75.
- PIETROSANTI S. 2021, *Gli incerti confini: la Germania di Anagoor e Theater an der Ruhr*, Paneacquaculture.net <http://www.paneacquaculture.net/2021/04/20/gli-incerti-confini-la-germania-di-anagoor-e-theater-and-der-ruhr-intervista/>.
- PIETROSANTI S. 2022, *Germania. Romischer Komplex, Theater an der Ruhr: Anagoor, di tempi e di confini*, Gufetto Press, https://gufetto.press/articoli/riflettori-su-articoli/di_tempi_e_di_confini_germania_romischer_komplex_anagoor_e_theater_an_der_ruhr_.
- POGGI M. 2013, *Heiner Müller Fatzer Bertolt Brecht*, «COsmO» (Comparative Studies in Modernism) II, pp. 40-47.
- RECALCATI M. 2022, *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano.
- SANTORO L'HOIR F. 2006, *Tragedy Rhetoric and the Historiography of Tacitus' Annales*, Ann Arbor.

- SARTRE J. P. 2020, *Che cos'è la letteratura?*, Milano (ed. or. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948).
- SCATTINA S. 2017, *Tempesta. L'ekfrasis performata nel teatro di Anagoor*, «Engramma» CL, ottobre 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3298.
- SEIDMAN J. 2014, *Remembering the Teutoburg Forest: Monumenta in Annales I*, 61, «Ramus» I, 43, pp. 94-114.
- SYME R. 2012, *Tacito*, Torino (ed. or. *Tacitus*, Oxford 1958).
- STRAND M. 2011, *L'uomo che cammina un passo avanti al buio*, Milano.
- VECCHIA A. 2022, *Anagoor, Germania. Romischer Komplex*, «Arabeschi» 19, <http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua-/>.
- WADOVELL P. 2020, *Tacitean visual narrative*, London.
- WIND E. 1997, *Arte e anarchia*, Milano (ed. or. *Art and Anarchy*, London 1963).
- WOODMAN A. J. 1998, *Self-Imitation and the Substance of History: Tacitus Annals 1, 61-5 and Histories 2.70, 5. 14-15*, in Id., *Tacitus Reviewed*, Oxford 2000.

Mariarosa Loddo

Oltre la perdita: memorie emotive del disastro in Tina Merlin e Svetlana Aleksievič

ABSTRACT: The essay focuses on two testimonial works: *Sulla pelle viva* (1983) by Tina Merlin, on the 1963 landslide of the Vajont dam, and *Chernobyl Prayer* (1997) by Svetlana Alexievich, on the nuclear accident of 1986. Through this comparative reading I intend to shed light on the emotional implications of the responses to the two disasters. By combining literary analysis with an anthropological and sociological perspective, feelings such as anger and despair, but also displays of pride and resourcefulness, will be highlighted, in order to account for the variety and complexity of collective and individual experiences that arose in extreme circumstances.

KEYWORDS: testimony; disaster; loss; community; memory.

Un disastro, che è tale solo se coinvolge delle comunità umane, consiste in un evento, osservabile nel tempo e nello spazio, i cui effetti si riscontrano in termini di morti, feriti, sfollati e danni a edifici e all'ambiente, nonché nello sconvolgimento delle strutture e delle convenzioni che avevano contraddistinto fino a quel momento la società colpita (comparsa di conflitti di ruolo, scardinamento delle gerarchie, manifestarsi di inattese reazioni aggregative). La perdita, inesorabilmente in primo piano quando si ha a che fare con assassini di massa, incidenti tecnologici, cataclismi, riguarda innanzitutto vite, beni, costruzioni, ma affligge anche parole, identità, memorie. Al di là delle cronache, della Storia e dei referti numerici, restano però singole vite e comunità segnate dal disastro e animate, rispetto alla sciagura, da reazioni variegata, talvolta contraddittorie e discutibili, spesso non generalizzabili e incasellabili. Un'indagine volta a rilevare i risvolti emotivi delle risposte alla catastrofe consente di scorgere una varietà che, non limitandosi a sentimenti negativi quali disperazione, angoscia e rassegnazione, contempla anche il persistere di fierezza e intraprendenza di fronte al disastro. È quanto si evincerà da una lettura comparata, guidata dal filo conduttore della perdita, di due opere di carattere testimoniale incentrate su altrettante catastrofi: *Sulla pelle viva* (1983) di Tina Merlin, dedicata alla frana del Vajont del 1963, e *Pregghiera per Černobyl'* (1997) di Svetlana Aleksievič, sull'incidente nucleare del 1986. Attraverso la resa narrativa di vissuti indivi-

duali e collettivi in rapporto ad eventi estremi, sarà possibile coglierne la ricchezza e l'eterogeneità, unendo all'analisi letteraria una prospettiva antropologica e sociologica al fine di rendere conto, principalmente, delle implicazioni legate alla perdita della propria terra in circostanze catastrofiche, se è vero che

una casa possiamo costruircela (o sceglierla) quasi dappertutto, in ogni momento; più lungo e doloroso è invece il cambiamento della dimora emotiva, all'origine del senso di colpa della modernità verso sé stessa: la colpa di aver traumaticamente modificato non solo l'ambiente in cui l'uomo si è evoluto, ma anche il complesso di relazioni costruito intorno alla natura e fissato dai testi sacri e dalla letteratura¹.

In via preliminare, occorre ricordare che, sebbene i disastri appartengano a ogni epoca, a spiccare, come osserva Gianluca Ligi in *Antropologia dei disastri* (2009), è il mutamento percettivo accorso negli ultimi decenni, che si traduce anche in diverse reazioni rispetto al passato: nuovi saperi e tecniche rafforzano la difesa contro l'imprevedibile e lo spaventoso, un'accresciuta cultura della solidarietà assicura maggiori reti di sostegno per i sinistrati, mentre appaiono amplificati la risonanza massmediatica e gli effetti sociali². In ogni caso, una distinzione tra catastrofe naturale e dovuta all'uomo (*man-made*), ossia tecnologica, è alquanto problematica, sia perché il condizionamento umano degli elementi e dell'ambiente appare sempre più massiccio, sia perché più ambiti concorrono a produrre una sciagura: «La circostanza disastrosa si presenta quando le sfere ambientale, sociale e tecnologica interagiscono tra loro in una specifica modalità, innescando un processo di connessione causale fra eventi che si verificano a catena»³. In *Coping with Catastrophe* (1991), Peter E. Hodgkinson e Michael Stewart motivano, quantunque non sempre in maniera convincente, le divergenze tra disastro naturale e tecnologico (ad esempio, il primo sarebbe prevedibile in una certa misura, il secondo no). Propendendo per una natura vista come indomabile, Hodgkinson e Stewart sostengono che quando la tecnologia non risponde ai comandi dell'uomo, il quale, avendola creata, ne sarebbe il padrone, la catastrofe che ne consegue si configura come drammatica perdita di controllo. Il profondo senso di impotenza viene ipotizzato dagli studiosi come alla base del persistere del turbamento psicologico in sopravvissuti a disastri tecnologici, rispetto a scampati a calamità che invece ne risentirebbero in modo meno duraturo. Ad agire nei primi sarebbe proprio

¹ Scaffai 2017, p. 17.

² Ligi 2009, p. X.

³ Ligi 2009, p. 5.

l'exasperata percezione di perdita di controllo, che indurrebbe a una tenace disperazione. Di conseguenza, secondo Hodgkinson e Stewart le vittime dei due tipi di disastri differiscono per le emozioni di cui sono preda, i sintomi psicologici di cui soffrono e le dinamiche sociali a cui sono sottoposte⁴.

All'origine del rapporto contemporaneo con la catastrofe, pertanto, si colloca il difficile riconoscimento, da parte dell'uomo, di una perdita primaria, vale a dire del dominio tanto sulla natura quanto sulla tecnica forgiata e affinata per garantire sicurezza, prosperità e benessere, un disegno che, quando disatteso, genera incertezza e crisi di senso, su cui la letteratura non esita a sporgersi. Tentando di comprendere e trovare spiegazioni, è nella rappresentazione, l'evo-cazione e l'espressione che la scrittura letteraria si cimenta confrontandosi con il disastro. Tralasciando gli ambiti finzionali, in cui prevalgono i racconti fantascientifici e distopici, nell'area per così dire testimoniale si delinea uno spazio di denuncia e contro-narrazione, rispetto ad altre istanze, della catastrofe, in cui voci fino a quel momento occultate o trascurate prendono infine la parola per opporsi al silenzio e a versioni soverchianti degli eventi. Nel multiprospettivismo, nell'attenzione alla costruzione narrativa, alla soggettività e alle funzioni del racconto è riconoscibile la prassi letteraria, laddove la volontà di portare alla luce aspetti meno noti e responsabilità taciute, nonché di rettificare, attraverso fonti documentarie, luoghi comuni o informazioni ufficiali, rimanda al *modus operandi* dell'inchiesta. Il disastro, d'altronde, con la sua vastità di implicazioni si presta a questo tipo di approccio ibrido, in cui i confini tra letteratura e altri generi del discorso sfumano.

Tale commistione è riscontrabile presso le due autrici al centro del presente contributo e provenienti entrambe dal giornalismo: mentre Svetlana Aleksievič rievoca in *Pregbiera per Černobyl'* l'incidente nucleare del 1986 tramite i ricordi delle persone colpite, Tina Merlin si impegna a ricostruire i fatti che hanno portato all'esondazione dalla diga sul Vajont. Se Aleksievič dà vita a un mosaico di prospettive sul disastro, costituito dalle singole e dirette rimemorazioni degli intervistati, Merlin restituisce un unico dispiegarsi della vicenda, padroneggiato dalla terza persona autoriale, in cui si contrappongono i due blocchi distinti dei paesani e delle autorità. Permane, tuttavia, il sostrato letterario comune a entrambe, notoriamente riconosciuto ad Aleksievič, specializzatasi in opere definite come "romanzi di voci", a cui certamente appartiene *Pregbiera per Černobyl'*, che hanno contribuito al conferimento del premio Nobel nel 2015. Sicuramente meno conosciuta, Tina Merlin ha invece composto una raccolta di racconti sulla vita partigiana (*Menica*, 1957), che conosceva a fondo poi-

⁴ Hodgkinson 1991, pp. 36-37.

ché attiva lei stessa nella Resistenza, e l'autobiografia *La casa sulla Marteniga*, uscita postuma nel 1993 grazie all'interessamento di Mario Rigoni Stern. Per trent'anni corrispondente dell'*Unità*, Merlin non solo accorse nella valle del Vajont subito dopo la tragedia, ma già dal 1959 mise in guardia, in numerosi articoli, sui pericoli legati alla costruzione della diga, una lungimiranza che le costò una denuncia per notizie false e tendenziose. Nel 1983, dopo una faticosa ricerca di sede editoriale, uscì infine *Sulla pelle viva*, che cristallizza la figura di Merlin come *Quella del Vajont*, per citare il titolo della biografia realizzata da Adriana Lotto. Dal canto suo, Aleksievič risulta voce dissidente in patria e agli occhi della Russia, per via di opere, sempre non finzionali e in linea con *Pregghiera per Černobyl'*, come *Ragazzi di Zinco* (1989), dove a testimoniare sono soldati sovietici arruolati nella guerra in Afghanistan tra il 1979 e il 1989, e *Incantati dalla morte* (1993), in cui vengono intervistati uomini e donne comuni che hanno dovuto fare i conti con le conseguenze della disgregazione dell'URSS. Pertanto, in qualità di autrici scomode, non stupisce che Merlin e Aleksievič presentino, rispettivamente in *Sulla pelle viva* e *Pregghiera per Černobyl'*, narrazioni della perdita niente affatto concilianti o rassicuranti.

Si tratta di memorie della catastrofe che portano in primo piano il rapporto della popolazione con la terra ferita, da intendere sia come ambiente circostante, sia come "casa", luogo carico di significati in cui si radica e plasma la propria esistenza, nonché la propria identità, culturale e individuale. Tale legame con la terra natia non sfocia in reazioni al disastro univoche e polarizzate: per intenderci, la gente di Černobyl', quantunque informata della contaminazione, non prende interamente parte all'evacuazione, come sarebbe ragionevole aspettarsi a seguito del grave pericolo; a sua volta, in *Sulla pelle viva* la riedificazione del paese danneggiato dalla frana non viene unanimemente accolta come rinascita pacificatrice. Accostandoci alle due opere cercheremo di dar conto di questi aspetti, prendendo le mosse dalle soglie del testo.

L'apparato paratestuale è piuttosto consistente nella recente edizione di *Sulla pelle viva*, la quale comprende due premesse (una di Marco Paolini del 1997 e una di Giampaolo Pansa del 1993), un'introduzione dell'autrice, corpose note di approfondimento a conclusione di ciascun capitolo, una bibliografia, un indice dei nomi e una breve biografia di natura editoriale. Soprattutto le presentazioni dell'opera risultano eloquenti circa la necessità di spiegare e risottoporre all'attenzione del pubblico un evento e un testo evidentemente già scomparsi dalla memoria italiana, il che si rende ancora più indispensabile per l'edizione del 2021 a cui si fa riferimento in questa sede. In particolare, una citazione di Brecht, posta in epigrafe all'introduzione di Merlin, funge da chiave di lettura dell'intera ricostruzione della catastrofe fornita dall'autrice: «Vi sono

due lingue in alto e in basso e due misure per misurare, e chi ha viso umano più non si riconosce. / Ma chi è in basso, in basso è costretto, / perché chi è in alto, in alto rimanga». A emergere sono una dinamica di potere e una netta contrapposizione tra chi si trova in una posizione privilegiata rispetto a un gruppo in una condizione inferiore. E proprio il potere è il principio cardine attorno a cui ruota la storia che Merlin intende riportare alla luce e che inizia prima del 9 ottobre 1963, data in cui la frana staccatosi dal Monte Toc «fece impazzire le acque del lago artificiale, dividendole con furore, sbatacchiandole da una sponda all'altra, facendole tracimare dalla più grande diga del mondo, schiantandole su Longarone polverizzando il paese, ha appena lambito Casso. Ha risucchiato alcune frazioni di Erto, altre case sparse. [...] Ma Erto è rimasto in piedi»⁵. La SADE (Società Elettrica Di Elettricità) che progettò la diga e non fece marcia indietro nella sua realizzazione quando emersero preoccupanti criticità, viene indicata da Merlin come responsabile del disastro, il quale mai in *Sulla pelle viva* viene qualificato come “naturale”: «La SADE, il monopolio che uccise, [...] [e]ra il burattinaio che tirava i fili e faceva muovere i burattini – scienziati e politici – come voleva. Il potere era lei, perché il vero potere aveva abdicato»⁶. Merlin è guidata da un duplice proposito, ossia da un lato rendere noto un determinato versante della vicenda, dal carattere inedito; dall'altro, rimarcare come si sia ripetuto un ennesimo e crudele atto di prevaricazione su degli innocenti:

L'Italia e il resto del mondo conoscono soprattutto la storia di Longarone, tragica e spietata, quella della notte tremenda. Non la storia che generò quella notte, la storia di prima: di Erto, della sua popolazione successivamente dispersa. Perché la storia vera si è svolta quassù. [...] Ho un debito verso gli ertani: raccontare la loro storia. Oggi, dopo vent'anni in cui l'Italia e gli italiani sono stati offesi, umiliati, tiranneggiati, uccisi in mille altre maniere, forse questa storia sembrerà una delle tante «casualmente» accadute. Forse più «pulita» di quelle che accadono oggi. Ma non è così. Assomiglia molto a quelle di oggi. È contrassegnata dallo stesso marchio: il potere. E dall'uso che ne fanno le classi politiche e sociali che lo detengono⁷.

La prospettiva di Merlin è fortemente radicata nel contesto italiano, non ha pretesa universalistica, intendendo aderire all'esperienza specifica degli abitanti di Erto, e prende in considerazione l'azione e il sentire di gruppi, più che

⁵ Merlin 2021, p. 22.

⁶ Merlin 2021, p. 22.

⁷ Merlin 2021, pp. 22-23.

di singoli. L'impresa narrativa, in ogni caso, aspira a ritrarre «la storia vera», ossia quella fino ad allora non raccontata del paese di Erto.

Tenendo a mente queste premesse, volgiamo lo sguardo a *Pregghiera per Černobyl'* di Svetlana Aleksievič, dove sono ugualmente presenti significativi inserti paratestuali, quali un'introduzione firmata dall'autrice, qualche breve informazione storica e, in coda, una lapidaria citazione a guisa di epilogo, seguita da una panoramica sulla scrittrice e la sua opera a cura del traduttore Sergio Rapetti. L'introduzione, datata 2011 e dunque aggiunta in una successiva ripubblicazione del testo⁸, aggiorna il collocamento dell'opera rispetto alla questione nucleare (è di quell'anno il disastro di Fukushima) e riprende un inquadramento del testo originariamente già offerto nella "Intervista dell'autrice a se stessa sulla storia mancata". Quest'ultima è una sezione inserita tra le altre testimonianze (subito dopo il primo lungo monologo), in cui Aleksievič pone domande a cui lei stessa risponde, inerenti ai presupposti dell'opera e alle sue finalità:

– Sono passati dieci anni... Černobyl' è ormai diventato una metafora, un simbolo. È perfino diventato storia. [...] Cosa possiamo aggiungere ancora? Inoltre, è perfettamente naturale che la gente voglia dimenticare Černobyl' e preferisca pensare che appartiene ormai al passato... [...]

– Questo libro non parla di Černobyl' in quanto tale, ma del suo mondo. Proprio di ciò che conosciamo meno. O quasi per niente. La storia mancata: ecco come avrei potuto intitolarlo. A interessarmi non era l'avvenimento in sé, [...] bensì le impressioni, i sentimenti delle persone che hanno toccato con mano l'ignoto. [...] Riguarda ciò che l'uomo ha appreso, intuito, scoperto a Černobyl'. Su se stesso e sul proprio atteggiamento nei confronti del mondo. La ricostruzione non degli avvenimenti, ma dei sentimenti⁹.

Come nel caso di Merlin, la voce autoriale, in prima persona, interviene unicamente in una apposita porzione di testo per giustificare il proprio progetto, da identificarsi primariamente come operazione di difesa e completamento della memoria. Anche in questo caso, l'autrice punta a colmare una lacuna di conoscenza e a offrire una storia precedentemente ignorata, ossia quella dei sentimenti delle persone che hanno vissuto il disastro. La realtà particolare di Černobyl', sebbene al centro dell'affresco di Aleksievič, viene posta in relazione con il mondo tutto, sostenendo di aver voluto affrontare, al contempo,

⁸ Si precisa che l'edizione italiana di riferimento è del 2015 e che la traduzione si basa sul testo riveduto dall'autrice nel 2001 (Aleksievič 2015, p. 293).

⁹ Aleksievič 2015, p. 39.

«altre questioni, sul senso della vita umana in generale, della nostra esistenza sulla Terra»¹⁰. A differenza di quanto esposto da Merlin, e non solo per il valore simbolico ed epocale, sottolineato da Aleksievič, dell'incidente di Černobyl', l'ottica si estende a una più ampia visione umana, che comprende e travalica i confini territoriali, il che si deve, inevitabilmente, pure all'incontenibilità della contaminazione radioattiva, non circoscritta a livello geografico né tanto meno temporale: le conseguenze del nucleare, che sia ad uso civile o militare, riguardano per forza l'intera vita sul pianeta. Inoltre, analogamente a *Sulla pelle viva, Preghiera per Černobyl'* contiene un'epigrafe, anteposta a qualsiasi altra parte del testo: «Noi siamo l'aria, non la terra», citazione che appartiene al filosofo georgiano Merab Mamardašvili. Mentre Merlin si serve dei versi di Brecht per enfatizzare le relazioni di potere al cuore della sua ricostruzione, Aleksievič affida il senso della sua *Preghiera* a una contrapposizione tra aria e terra. Quest'ultima, andata persa per la contaminazione, non è solo intesa come natura 'neutra', ma come luogo su cui si erige un'identità, di persona e di popolo. E se invece, malgrado la catastrofe e la compromissione della terra, i fondamenti che tengono insieme gli umani tra loro resistessero, si fortificherebbero persino, su quel suolo martoriato e amato, ma non limitati ad esso, liberi e sconfinati come l'aria? E se questo valesse per gli stoici abitanti scampati alla sciagura del Vajont quanto per la gente di Černobyl' che si è opposta all'evacuazione forzata? La perdita della casa, della propria terra, perché distrutte, inagibili o contaminate, è una forma di lacerazione comune a molti disastri, a cui talvolta va ricondotta anche la perdita della propria identità in favore di ruoli tutt'altro che aporetici legati all'essere sopravvissuti. Soprattutto in termini emotivi, questi meccanismi di sottrazione vengono evidenziati nei testi di Aleksievič e Merlin.

Sulla pelle viva prende avvio da un partecipe ritratto della gente di Erto, descritta in questo modo:

[...] abituata ad essere emarginata, a vivere isolata, a pensare ai fatti suoi, ma anche a non accettare che altri si immischino nelle sue faccende. Si rinsalda, così, una solidarietà a difesa del proprio modo di vivere e di pensare che non ammette intrusi [...]. Si dice, degli ertani, che sono un popolo primitivo. Cosa significa? Che sono liberi come il vento della loro vallata o come i galli che ancora stanziano sulle loro montagne? [...] Che questa comunità conserva gelosamente usi e costumi antichi, di una civiltà primitiva appunto, ma basata sulla saggezza, sulla giustizia, sulla verità? La «civiltà» che in seguito approderà ad Erto con la SADE e i suoi manutengoli e si confronterà con la «primitività» degli ertani ne

¹⁰ Aleksievič 2015, p. 41.

uscirà moralmente sconfitta, anche se vincerà la partita. Il futuro che si prepara per Erto non avrà un cuore antico¹¹.

L'uso delle interrogative per tratteggiare lo spirito degli ertani suggerisce una possibile assenza di accordo in merito alle caratteristiche presentate e specialmente intorno all'idea di primitività, la quale, se può essere connotata negativamente, viene compensata dalle sue qualità morali. Saranno queste ultime ad avere la meglio su un'altra nozione posta in discussione (come indicano le virgolette), vale a dire quella di civiltà, implicitamente associata a una modernità senz'anima, con cui è in contrasto il «cuore antico» di Erto. Nell'anticipazione del futuro della comunità si riconosce una costante dell'incedere narrativo di *Sulla pelle viva*, che procede cronologicamente presentando la vita, prima del disastro, dei centri interessati, quindi i progetti di realizzazione della diga, la sua edificazione, il manifestarsi dei pericoli, consapevolmente ignorati dalle autorità soggiogate dalla SADE, per culminare nella catastrofe e terminare con la realtà drasticamente mutata per la popolazione scampata. Il disastro non è il punto di partenza della narrazione, dunque, ma il suo epilogo, quantunque nel testo siano frequenti le allusioni a ciò che accadrà. D'altronde, questa graduale progressione, dall'esito anticipato e certo, è segnalata nel sottotitolo dell'opera, *Come si costruisce una catastrofe*, ed è significativa, ai nostri scopi, sia per il suo contributo all'impianto testuale, sia per comprendere quale ruolo svolge la temporalità nel prodursi di una catastrofe e nelle risposte ad essa.

In primo luogo, l'allusione e la proiezione in avanti, che sono chiaramente in linea con una vicenda compiuta e raccontata a posteriori da chi la conosce nella sua completezza, suggeriscono in *Sulla pelle viva* un narratore-testimone che ha acquisito tale conoscenza dei fatti nel loro lento sviluppo e non meramente dopo il loro compiersi. Per intenderci, Merlin si configura come defilato narratore-omodiegetico, che sebbene in rarissimi punti del testo si collochi nel mezzo degli eventi, non coincide unicamente con un testimone a posteriori. Già nel 1958 «[i] nemici» sul Vajont sono sempre di più. Quella giornalista de «l'Unità», ad esempio, che è sempre fra i piedi; i membri del Consorzio, i parlamentari comunisti, i contadini della Coldiretti, adesso anche i preti¹². Eccezionalmente, Merlin si concede la prima persona nel riferire che «Il 25 agosto [1960] il Procuratore della Repubblica di Milano, Bandirali, firma la richiesta di citazione in giudizio, accusandomi [...] di aver scritto e pubblicato un arti-

¹¹ Merlin 2021, pp. 26-27.

¹² Merlin 2021, p. 87.

colo «portante notizie false e tendenziose atte a turbare l'ordine pubblico»¹³, e che, dopo una prima frana miracolosamente senza vittime, «[a]rrivo a Erto il giorno dopo»¹⁴. All'indomani della catastrofe, invece, «in municipio [...] non è ammessa la folla, tanto meno i giornalisti, meno che mai la giornalista che ha scritto anni prima che la montagna veniva giù»¹⁵.

In *Pregghiera per Černobyl'*, il coinvolgimento di Aleksievič risulta persino più occultato nel testo, dove le testimonianze, ottenute tramite intervista, vengono riportate senza le relative domande dell'autrice, la cui presenza, come interlocutrice, è percepibile in maniera indiretta all'interno dei monologhi: «Gli slip di piombo, infilati sopra i pantaloni... Lo scriva... Ci sfogavamo con le barzellette. Ne vuole sentire una?»¹⁶; «E qui c'è qualcosa che può interessarla, specialmente come scrittrice»¹⁷; «Potrò continuare a lottare, questo sì [...], ma scrivere no. Ci si dedichi lei...»¹⁸; «No, no, non abbia paura, ho disimparato a piangere. Voglio parlare...»¹⁹. Si noti che, laddove Merlin viene identificata come giornalista, ad Aleksievič ci si rapporta costantemente in quanto scrittrice e non senza attriti o moti di resistenza da parte di chi le consegna la propria memoria, ma che talvolta non riesce a superare il divario tra coloro che hanno vissuto i fatti *sulla pelle viva* e coloro che, nonostante siano benintenzionati ad ascoltare e comprendere, restano osservatori esterni, malgrado Aleksievič dichiari nell'autointervista:

Mentre prima, scrivendo libri, scrutavo le sofferenze di altre persone, ora sono io stessa una testimone, una in mezzo agli altri. La mia vita fa parte della vicenda, vivo anch'io qui. Sulla terra di Černobyl'. Nella piccola Belarus', della quale prima d'ora il mondo non aveva quasi mai sentito parlare. [...] Černobyl' è diventato la nostra casa, il nostro destino nazionale. Addirittura la nostra concezione del mondo. Non potevo non scrivere questo libro...²⁰.

Nella stessa sezione, l'autrice informa di aver viaggiato e intervistato persone di vario tipo per tre anni, dunque collocandosi necessariamente a posteriori rispetto a un evento che non veniva considerato prevedibile e che viene di volta in volta rievocato nelle testimonianze come *unicum* non inseribile in una

¹³ Merlin 2021, p. 97.

¹⁴ Merlin 2021, p. 102.

¹⁵ Merlin 2021, p. 152.

¹⁶ Aleksievič 2015, p. 222.

¹⁷ Aleksievič 2015, p. 225.

¹⁸ Aleksievič 2015, p. 242.

¹⁹ Aleksievič 2015, p. 273.

²⁰ Aleksievič 2015, pp. 39-40.

continuità progressiva, precedentemente colta. In tal senso, e non solo per l'impianto corale e parcellizzato di *Pregghiera per Černobyl'*, manca la linearità del racconto della catastrofe che caratterizza *Sulla pelle viva*.

Tali itinerari narrativi hanno a che fare altresì con la dimensione temporale di ciascuna catastrofe, a cui è strettamente legata la nostra riflessione sulla perdita, la quale implica la scomparsa di qualcosa che prima c'era e ora non c'è più. Il disastro facilmente comporta una ferita di ardua rimarginazione, che spezza in un prima e in un dopo vite e memorie, individuali e collettive. Inoltre, la prospettiva temporale permette di distinguere gli eventi estremi repentini e istantanei, ovvero collocabili in un qui e ora, da quelli che invece hanno lenta gestazione e sfuggono alla percezione²¹. Tuttavia, non è sempre agevole individuare l'inizio di un disastro e ancora meno la sua fine, soprattutto se si considerano i suoi effetti prolungati: la comunità di Erto ha iniziato a perdere la propria terra ben prima che il crollo del Toc la rendesse inabitabile e la ricostruzione del paese a quota di sicurezza non gliela restituirà; alla gente di Černobyl' la contaminazione del suolo impone un 'fine pena mai', perché l'estinzione della radiazione non si attua in tempi umanamente concepibili.

Se il disastro impone una cesura cronologica, ne attua ugualmente una spaziale, tra il qui della sicurezza fatto di ospitalità in alloggi altrui, tende da campo, strutture anonime, città estranee, e il là della catastrofe, dove è rimasta la vera casa, il paesaggio architettonico, naturale e affettivo, forse perduti per sempre²². Lì dove c'era paesaggio, a seguito della scomparsa dell'uomo è rimasto solo l'ambiente naturale, il quale essendo «[...] percepito con i sensi, viene sempre in qualche modo *ricostruito* culturalmente dalla comunità che vi è insediata. Ed è questa opera di incessante manipolazione che produce lo spessore storico ed emozionale dei luoghi trasformandoli in paesaggi»²³. Si tratta di un processo sociale profondo attraverso cui sulla struttura fisica di un luogo se ne proietta una di sentimento, che vacillerebbe, tuttavia, all'irrompere della catastrofe, quando, secondo Ligi, le stesse categorie cognitive e simboliche con cui una comunità percepisce e comprende il mondo smarriscono il loro significato, nel momento in cui se ne avrebbe più bisogno²⁴.

Talvolta, però, le strutture di sentimento, malgrado le avversità, non cedono. Nel suo controcorrente *Un paradiso all'inferno* (2009)²⁵, saggio dedicato alle

²¹ Ligi 2009, pp. 34-35.

²² Ligi 2009, p. 35.

²³ Ligi 2009, p. 50.

²⁴ Ligi 2009, p. 51.

²⁵ In italiano il saggio è uscito per Fandango nel 2009, tuttavia i riferimenti di pagina forniti nel presente contributo rimandano all'edizione originale del testo (*A Paradise Built in Hell*).

inaspettate e poco enfaticizzate risposte positive e ordinarie da parte di comunità colpite da catastrofi, Rebecca Solnit si sofferma sul terremoto di San Francisco del 1906, riportando come Mary Austin, che ne fu testimone, dovette riconoscere nelle cucine e nei rifugi improvvisati e condivisi dalla popolazione un diffuso slancio di altruismo e un vigoroso senso di appartenenza. Scomparsi muri e arredamenti, Austin constatava che a San Francisco si era rimasti sì senza abitazioni, ma non senza casa (*houseless* e non *homeless*) e che la *loro* città era ancora lì²⁶. La minaccia del terremoto è, tuttavia, passata, mentre quella della radiazione, per la gente di Černobyl', persiste: che si scelga di sottoporsi al pericolo pur di non perdere dove e come si è vissuti per tutta una vita risalta ancora di più in quanto affermazione dell'instinguibile legame affettivo e identitario con la propria terra, che non si accetta di perdere. In *Pregghiera per Černobyl'* è esemplare, pertanto, il monologo di un villaggio, in cui si avvicinano più voci di contadini che si sono opposti all'evacuazione:

Mi trattano con rispetto [...] E chi sarei in un nuovo posto? Un vecchio nonno con uno strano berretto.

– In campagna la gente vive assieme... Più in comunità...

– Mettiamo pure che sia avvelenata dalla radiazione, ma è pur sempre la mia terra natale. In nessun altro posto hanno bisogno di noi. Perfino l'uccello ama il suo nido...

– [...] Da mio figlio vivevo al sesto piano, sicché qualche volta mi avvicinavo alla finestra, guardavo giù e subito mi facevo il segno della croce. Perché mi sembrava di sentire un cavallo. O un gallo nel cortile... E mi prendeva un tale struggimento... Oppure sognavo la mia aia [...] e mi svegliavo. Non avevo voglia di alzarmi. Per restare ancora un po' sull'aia. Ero un po' qui e un po' laggiù.

– Di giorno vivevamo nel posto nuovo, di notte a casa nostra. In sogno.

– Al proprio paesello, si sta come in paradiso. In terra straniera perfino il sole non splende come a casa tua.

[...] – In città mia nuora mi seguiva ovunque andassi nell'appartamento e passava uno straccio sulle maniglie delle porte, sulle sedie, su tutto quello che toccavo...

[...] – La gente ha paura di noi. Dicono che siamo contagiosi.

[...] – C'è tutta la terra che vuoi! Se ne hai voglia puoi lavorarne cento ettari! E senza nessuna autorità che ti mette i bastoni tra le ruote. Nessuno qui ostacola nessuno... Né le autorità né nessun altro...

– Con noi sono tornati anche i gatti. E i cani. Siamo tornati insieme. I soldati non volevano lasciarci passare. [...] Ma noi siamo passati lo stesso, di notte... Per i sentieri della foresta...Quelli dei partigiani...

²⁶ Solnit 2009, p. 23.

[...] – È questa la libertà! Si sta bene! Il nostro non è un kolchoz ma una comune.

[...] – Non siamo semplicemente ritornati a casa [...] ma siamo tornati indietro nel tempo di cent'anni. Mietiamo col falchetto, tagliamo l'erba con la falce²⁷.

In questo lungo passo emerge un netto divario tra l'altrove, rappresentato prevalentemente dalla città, a cui si associano connotazioni negative, e il decantato luogo d'origine, in campagna. Ciò che colpisce è che ad essere privilegiati, a dispetto della contaminazione, dell'isolamento e dell'assenza di qualsiasi servizio e comodità, sono, al di là della nostalgia, il senso di appartenenza, libertà, autonomia, condivisione e riconoscimento. Il pregiudizio che vuole le catastrofi fautrici di masse impotenti, irretite, completamente dipendenti da aiuti esterni anche sul piano organizzativo, viene smentito, mentre si concretizza la possibilità che dalla distruzione possano sorgere nuovi ordini e che a una regressione sul piano della tecnica non ne corrisponda necessariamente una a livello morale²⁸.

Per i 'ribelli' di Černobyl', in città, dove pure risiedono figli e nipoti, svanirebbe la loro identità, poiché verrebbero visti come contaminati e portatori di malattia. La scelta di dove vivere diventa determinante per non perdere e il luogo natio e chi si era prima della catastrofe, due aspetti inestricabilmente legati, come si riscontra nelle parole di un altro testimone:

Stai vivendo... Da uomo qualsiasi. Piccolo. Come tutti gli altri, vai al lavoro e ritorni dal lavoro. Un uomo normale! E di punto in bianco, un giorno ti trasformi in un uomo di Černobyl'. In un fenomeno da baraccone! In qualcosa che incuriosisce tutti e che nessuno sa cosa sia. Tu vorresti essere come tutti, ma non puoi. Non ti è più possibile. Ti guardano con occhi diversi. Ti fanno delle domande: [...] Cos'hai visto? [...] puoi avere dei figli? Tua moglie non t'ha lasciato? [...] I primi giorni era questa la sensazione... Di aver perduto non soltanto la città, ma tutta la nostra vita²⁹.

Similmente, un soldato che fu dosimetrista dopo il disastro, nel corteggiare una ragazza si sente rispondere: «A che scopo? Ormai sei un černobyliano. Nessuna vorrebbe fare un bambino con te!!»³⁰. Da persona ordinaria, con la catastrofe ci si tramuta in qualcuno che «viene da laggiù», non più una mera

²⁷ Aleksievič 2015, pp. 56-63.

²⁸ Solnit 2009, pp. 106-108.

²⁹ Aleksievič 2015, pp. 53-55.

³⁰ Aleksievič 2015, p. 98.

indicazione geografica, ma un marchio, uno stigma che esclude, separa e apporta sofferenza aggiuntiva.

In *Sulla pelle viva*, gli scampati alla frana scelgono una resistenza clandestina e rischiosa pur di non essere ridotti a profughi, un ruolo che fornisce loro sicurezza in abitazioni di privati in cui è mal tollerata l'idea che la collocazione provvisoria si faccia stabile:

Agli inizi dell'inverno qualche ertano rientra furtivamente al paese abbandonato. È un clandestino a casa sua. Vive col pericolo che altri pezzi di montagna franino nel lago [...]. Se ne va all'imbrunire, per tornare a Cimolais, in mezzo ai profughi, alle loro infinite imprecazioni contro tutto e tutti. [...] La gente vuole restare unita, vuole ritornare a Erto. Ma la giunta comunale spinge in senso contrario, suscitando perplessità e sospetti. [...] Nel frattempo, molti ertani sono ritornati in paese e ci rimangono anche la notte. Vieni loro tagliata la corrente elettrica. Ma la piccola comunità resiste. Di giorno recupera salme, dissotterrandole dalla frana, pescandole dal lago. Gli dà sepoltura facendo collette per comperare le bare. Di notte discute al lume delle candele, tenui fiammelle che significano vita, voglia di riattaccarsi alle radici sradicate dall'immenso disastro³¹.

Descrivendo con semplicità condotte coraggiose e piene di dignità, Merlin perviene a trasmettere la propria vicinanza alla risposta degli ertani al rischio. In circostanze dissimili, ma in cui comunque ci si confronta con decisioni in merito a un possibile pericolo, l'osservatore può essere più critico sulle ragioni dei sentimenti. Amitav Ghosh, nel suo saggio *La grande cecità* (2017), ne dà la riprova quando, allarmato da un rapporto secondo cui la località in cui l'anziana madre vive in India sarà interessata da gravi inondazioni, tenta di convincere il genitore a trasferirsi altrove, venendo, di rimando, liquidato come pazzo. Ghosh constata dunque, con amarezza e disapprovazione, che la prevalenza dell'attaccamento emotivo ai luoghi a noi cari impedisce assennate azioni, nel privato come in ambito politico, di salvaguardia e prevenzione in rapporto a calamità provocate dal cambiamento climatico³².

La differenziazione nelle risposte alle minacce, tuttavia, più che in termini di perdita di ragionevolezza, come sembra suggerire Ghosh, possono essere interpretate, da un punto di vista antropologico, come esempi di razionalità multiple, in cui determinanti appaiono le influenze delle culture e dei gruppi di appartenenza. Presenti all'interno di una stessa nazione o comunità, tali differenziazioni sono riscontrabili in tensioni e individualità che la catastrofe

³¹ Merlin 2021, pp. 155-157.

³² Ghosh 2017, p. 62.

pone in rilievo, accentua o appiana³³. Se risulta inevitabile rappresentare o descrivere insiemi compatti, è lodevole come invece Aleksievič e Merlin non esitano a problematizzare e affrontare la molteplicità insita nelle loro narrazioni collettive. L'effetto disgregante del disastro è ad esempio ampiamente rilevato da Merlin, la quale non tace l'ostilità e l'animosità serpeggiante tra gli abitanti di Erto, responsabili di decisioni non unanimi, che minano la concordia generale nel momento in cui, dopo la frana, è concesso a chi vuole di restare nel vecchio paese, in attesa che sorga il nuovo, mentre c'è chi accetta di trasferirsi in località limitrofe:

Ora che è stato sancito il diritto di restare, si inizia finalmente a svuotare il lago. È un'altra vittoria del gruppo ertano. «Avete visto? – dicono a coloro che hanno scelto di andarsene – se rimanevamo uniti, potevamo restare tutti qui, ricostruire Erto e Casso insieme sopra la vecchia Erto, rifondare una vecchia comunità come prima, forse meglio di prima». Sono frasi che danno fastidio, che sottendono accuse di complicità con chi voleva la rottura, quanto meno dabenaggine per essersi lasciati influenzare dal conclamato pericolo per andarsene. La divisione della comunità in tre tronconi ha agevolato il radicarsi di stati d'animo che hanno provocato fazioni. E anche questo, soprattutto questo, è da mettere sul conto di chi ha causato la catastrofe: della SADE, del governo³⁴.

Gli sfollati che nell'immediato inverno dopo il disastro vivono in altri paesi, con un supporto economico, «affollano i bar, ciondolano per le piazze e per le strade tutti i santi giorni. Sono irascibili, qualcuno si ubriaca. Una comunità sotto choc, sradicata dalla propria terra. Quando si vive di sussidio, si perde anche la propria fisionomia, ci si abbrutisce»³⁵. Le località ospitanti esauriscono presto la solidarietà verso chi risulta danaroso, ha pretese e si lamenta, ma è in realtà irato contro un'attenzione e una pietà, come quelle della stampa, che giudica false perché tardive. L'identità degli ertani, i loro modi di sentire e relazionarsi con una realtà diversa da quella fino a quel momento conosciuta, con un mondo a cui sono stati brutalmente esposti, subiscono un drastico mutamento primariamente a causa dell'estromissione dalla propria terra, della negazione del loro rapporto privilegiato con essa. Tuttavia, anche a questa degradazione la popolazione ha opposto resistenza, già quando, temendo il disastro, aveva tentato di far sentire le proprie ragioni, restando però inascoltata e disinformata, in un clima sinistro che ricorda un passato recente:

³³ Ligi 2009, p. 69.

³⁴ Merlin 2021, p. 161.

³⁵ Merlin 2021, p. 153.

Gli ertani stanno a guardare, nessuno spiega nulla, come se i risultati delle indagini riguardino segreti di Stato, come se si fosse in guerra. E guerra è, per qualcuno. La SADE è come il tedesco invasore che rastrellava il Toc e bruciava le case. Come l'invasore pretende, ordina, vuol farsi ubbidire. Ha cacciato la gente dalle proprie case con la forza, ha confiscato le sue terre, adesso la valle rimbomba degli scoppi delle mine che fanno trasalire cristiani e animali³⁶.

Il paragone con la guerra, qui evocato, ha più di una funzione: da un lato, come riferimento noto e ampiamente condiviso, funge da supporto per illustrare una situazione che, se appare inaudita, ricalca meccanismi che si vorrebbero superati; dall'altro, l'evocazione di circostanze belliche rafforza l'identificazione della SADE con il nemico, accentuando, implicitamente, lo sforzo fatto dalla popolazione per tutelarsi davanti a una forza così impari e brutale. Perché per quanto chi ha subito la catastrofe del Vajont sia contro ogni dubbio una vittima innocente, Merlin è lontana dal fornire degli ertani un ritratto di accettazione passiva dei soprusi. Richiamarsi alla guerra, in qualità di situazione estrema e scontro, pone proprio l'accento non solo sull'azione di chi attacca, ma anche sulla reazione di chi si difende.

Rebecca Solnit si sofferma su come all'esperienza della guerra, o al suo immaginario, si associno, non senza rischio di cader preda di una fascinazione pericolosa, il far parte di una causa comune per cui vale la pena sacrificarsi e il coinvolgimento in qualcosa di più ampio del proprio destino personale, che nobilita, che consente di trascendere l'individualismo, i meschini egoismi e l'ordinarietà della vita, dandole significato e scopo elevati. Richiamandosi a William James, che rifletté sul tema, Solnit si interroga su un possibile equivalente morale della guerra, che permetta di non replicare i suoi massacri, ma di conservare il senso di urgenza, solidarietà e appartenenza, un complesso di emozioni che James chiamava «temperamento civico» e che risulta, in ultima analisi, rintracciabile al cospetto del disastro³⁷.

Se il rimando alla guerra è fugace in Merlin, in Aleksievič è onnipresente e doppiamente legato alla dimensione emotiva della catastrofe e alla sua concettualizzazione, in questo caso condizionata dalla specifica natura della radiazione. Quest'ultima, infatti, è invisibile a livello percettivo, in quanto si sottrae ai sensi, e a livello cognitivo, poiché ciò a cui dà origine è di difficile comprensione. Come precisa Ligi, la lacuna di senso è da rintracciare nei dispositivi culturali (rappresentazioni, memoria, coscienza, linguaggio), mediante i quali una comunità percepisce e ordina il proprio ambiente, non uni-

³⁶ Merlin 2021, p. 70.

³⁷ Solnit 2009, p. 65.

camente registrandolo attraverso i sensi, bensì, al contempo, interpretandolo e giudicandolo: i processi percettivi sono sempre anche simbolici e in tal modo risultano comprensibili³⁸.

Questo meccanismo è riscontrabile, in *Pregghiera per Černobyl'*, in molte testimonianze che si confrontano con la minaccia nucleare, tipica della modernità avanzata, perché nuova rispetto alle epoche passate, e analizzata da Ulrich Beck in *La società del rischio* (1986). Riconducendola a un eccesso di industrializzazione, Beck sottolinea che la radiazione elude la percezione ed è in grado di compromettere la vita sulla Terra in tutte le sue forme, senza limiti di spazio e tempo³⁹. Proprio tale pervasività fa sì che il pericolo venga considerato, paradossalmente, nullo, in quanto la presa di coscienza che non ci sia modo di sfuggirgli consente di convivere con esso solo scacciandone il pensiero: «L'ecofatalismo escatologico fa muovere il pendolo degli umori privati e politici in *ogni* direzione. La società del rischio va dall'isteria all'indifferenza e viceversa»⁴⁰. Alle parole di Beck fanno efficacemente eco quelle di un'insegnante intervistata da Aleksievič:

Io parlerei di fatalismo, una specie di spensierato fatalismo. Ad esempio, il primo anno era proibito utilizzare qualsiasi prodotto degli orti, e invece la gente non solo aveva consumato freschi i legumi e gli ortaggi ma li aveva anche messi in conserva. [...] All'inizio sottoponevano certi prodotti ai controlli dei dosimetristi e il livello di radiazione risultava di decine di volte superiore alla norma, ma poi hanno smesso. «Non si sente, non si vede. Ah, ne inventano di storie questi scienziati!» [...] Era accaduto l'inconcepibile, ma la gente continuava a vivere come prima⁴¹.

Affidarsi a ciò che si percepisce e assegnare un vecchio significato invece di uno nuovo, inconcepibile: la natura non appare diversa, dunque la vita in essa può tornare ad essere quella di prima. Anche ricorrere ad esperienze passate, di cui si è fatta conoscenza in prima persona o sui libri di scuola, è una strategia impiegata per fronteggiare il cortocircuito di senso innescato da Černobyl'. È con tale funzione che la guerra viene ripetutamente chiamata in causa, spesso constatando, tuttavia, il fallimento di un simile raffronto:

Pensavo di aver già vissuto la cosa più terribile che potesse capitarmi... La guerra... E che questo mi proteggesse. Una difesa contro ogni evenienza. Ma poi

³⁸ Ligi 2009 pp. 62-63.

³⁹ Beck 2000, pp. 27-29.

⁴⁰ Beck 2000, p. 48.

⁴¹ Aleksievič 2015, p. 144.

sono andato nella zona di Černobyl'... Ci sono già stato molte volte... E lì ho capito che non posso nulla. Mi sto distruggendo... Laggiù il passato non mi protegge... In esso non trovo risposte... Prima c'erano, ora non più. È il futuro, non il passato, a distruggermi...⁴²

«Černobyl'... è una guerra che va oltre qualsiasi guerra. L'uomo non ha via di scampo. Né sulla terra, né sott'acqua, né in cielo»⁴³. Per chi, in quanto militare, è intervenuto immediatamente sul luogo del disastro, pur non conoscendo l'entità della minaccia, il semplice rischio, costitutivo dell'esperienza bellica, è fonte di esaltazione, audacia, orgoglio:

All'inizio lo sconcerto... La sensazione che fosse tutto un gioco... E invece era una vera guerra... Una guerra atomica... A noi sconosciuta: che cosa era pericoloso e che cosa no, che cosa dovevamo temere e che cosa no? Nessuno lo sapeva... [...] Sei stato un soldato alla guerra, eri utile a qualcosa. Gli aspetti negativi si dimenticano ma questo rimane. Cioè il fatto che non si è potuto fare a meno di te... Il nostro sistema, che in fin dei conti è di tipo militare, funziona meglio nelle situazioni d'emergenza. E lì anche tu sei finalmente libero e indispensabile. La libertà! È in momenti del genere che l'uomo russo mostra fino a che punto sa essere grande! E unico! Non diventeremo mai degli olandesi o dei tedeschi. E non avremo mai un asfalto decente o delle aiuole ben curate. Ma di eroi, qui da noi, se ne troveranno sempre!⁴⁴

Risulta invece salvifica, per una famiglia in fuga dal conflitto in corso in Tagikistan, l'approdo in terra contaminata, il che ci offre un'ulteriore prospettiva sulla gestione del rischio e delle assegnazioni di significato di cui è oggetto per mezzo di un paragone con l'esperienza della guerra:

Io, invece, ho meno paura qui che laggiù. Non abbiamo più patria, non apparteniamo a nessuno. [...] In ogni caso qui non si sentono scattare gli otturatori delle armi, e già questo è una fortuna; ci hanno dato una casa, e un lavoro a mio marito. [...] Perché siamo venuti qui? Sulla terra di Černobyl'? Perché siamo sicuri che da qui non ci caceranno. Se l'è ripresa Dio... La gente l'ha lasciata... [...] Non posso aver paura della terra, dell'acqua... È dell'uomo che ho paura...⁴⁵.

Al contrario di altri legami con il proprio paese posti in rilievo nel corso della nostra indagine, con la scomparsa della patria se ne è andato un luogo di

⁴² Aleksievič 2015, pp. 44-45.

⁴³ Aleksievič 2015, p. 63.

⁴⁴ Aleksievič 2015, p. 96.

⁴⁵ Aleksievič 2015, pp. 76-79.

morte impregnato di paura; il là non è preferibile al qui della catastrofe, dove l'uomo non c'è più e ha lasciato il posto a una natura velenosa, dove tuttavia è pur concepibile tornare a vivere.

A conclusione di questa lettura incrociata dei testi di Merlin e Aleksievič, appare pertinente tracciare un ultimo parallelismo, individuabile, per l'appunto, tra le pagine con cui terminano le due opere esaminate. Se infatti si è inteso privilegiare gli aspetti emotivi legati alla perdita della propria terra, in una varietà di accezioni certamente non esaurite, va ricordato che sia *Sulla pelle viva* sia *Pregghiera per Černobyl'* nascono essenzialmente come opere contro l'oblio, ossia la scomparsa della memoria, sebbene entrambe le autrici siano alquanto disincantate sull'efficacia del loro sforzo. Questo non per sfiducia verso le vittime, il cui ricordo personale sarà sempre vivo insieme ai luoghi nativi, ma piuttosto nelle istituzioni e nel pubblico che in quelli stessi luoghi non hanno depositato il proprio cuore. Ai loro occhi, quelle terre sono davvero scomparse, sostituite da siti turistici in cui recarsi a fini commemorativi e per macabro voyerismo nei confronti di qualcosa appartenuto ad altri. Così, l'epilogo di *Pregghiera per Černobyl'* coincide con uno scarno estratto di giornale da cui si apprende che «[u]n'agenzia di viaggi di Kiev propone un tour a Černobyl' e nei villaggi morti... Naturalmente a pagamento, Visitate la Mecca del nucleare...»⁴⁶. Analogamente, Merlin si accinge a congedarsi dai lettori con uno scenario poco confortante, inerente alle indagini per appurare le responsabilità in seguito al disastro:

La speranza di giustizia dei sopravvissuti, implorata e gridata per quattro anni, si fa più tenue. Ma si continua a lottare. [...] Ma tutto avviene, d'ora in poi, lontano da loro e contro di loro. Il Vajont sta assumendo un'altra dimensione per la coscienza pubblica: è diventato un luogo turistico da visitare. Con curiosità, forse con pietà, mai con ribellione⁴⁷.

La ribellione, tratto rimarcato nel ritrarre le popolazioni colpite dalla catastrofe, viene ancora un'ultima volta chiamata in causa, attribuita a chi nel mezzo della distruzione e della perdita ha rifiutato la soggiogazione e la rassegnazione. Una ribellione ugualmente riconoscibile, ci pare, negli atti di scrittura di Tina Melin e di Svetlana Aleksievič, al fianco delle vittime per impedire a una forma di memoria, fatta di valori ed emozioni, di svanire del tutto, preservandola nella letteratura.

⁴⁶ Aleksievič 2015, p. 287.

⁴⁷ Merlin 2021, p. 166.

Bibliografia

- ALEKSIEVIČ S. 2015, *Preghiera per Černobyl'.* Cronaca del futuro, Roma (ed. or., *Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščego*, Minsk 2005).
- ALEKSIEVIČ S. 2015, *Ragazzi di zinco*, Roma (ed. or., *Tsinkovye malchiki*, Minsk 1991).
- ALEKSIEVIČ S. 2005, *Incantati dalla morte. Romanzo documentario*, Roma (ed. or., *Zacharovannye Smertyu*, Minsk 1993).
- BECK U. 2000, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma (ed. or., *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt 1986).
- GHOSH A. 2019, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza (ed. or., *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, London 2016).
- HODGKINSON P., STEWART M. 1991, *Coping With Catastrophe. A Handbook of Disaster Management*, London.
- LIGI G. 2009, *Antropologia dei disastri*, Roma.
- LOTTO A. 2011, *Quella del Vajont. Tina Merlin, una donna contro*, Sommacampagna.
- MERLIN T. 2021, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Sommacampagna.
- MERLIN T. 2022, *Menica e le altre*, Sommacampagna.
- MERLIN T. 2001, *La casa sulla Marteniga*, Sommacampagna.
- SCAFFAI N. 2017, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma.
- SOLNIT R. 2010, *A Paradise Built in Hell. The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*, London.

Alessandra Cattani

Perdere e perdersi nella Pietroburgo di Gogol': nasi, mantelle, identità

ABSTRACT: The sense of the disintegration and dissolution of a previous unity has played a role of great importance in Gogolian narrative, starting from the stories of the Vigils on the farm near Dikan'ka which, behind an apparent carnival-like cheerfulness, there is concealed a yearning nostalgia for a remote world that no longer exists. Gogol's gaze on the world and on what transcends it gradually becomes more and more fragmentary, it disintegrates into a thousand minute details that appear insignificant but whose nature proves to be so strong and disruptive as to make them elements capable of taking on a life of their own: the part becomes the whole, the fragment, unity. In this work we question what happens to what remains, i.e. we investigate the reaction of the original unit to the loss of one of its "pieces" and the fate of the latter. In particular, we analyze the technique adopted by the writer to give voice to the poignant and heartbreaking emotion of loss, to understand the reasons and evaluate the consequences. The corpus under analysis includes two famous works taken from Petersburg Tales: The nose, The coat. In fact, both seem to constitute a promising field for the proposed investigation.

KEYWORDS: Gogol', melancholy, fragment, unity, Ego.

Tutta l'opera di Gogol' oscilla tra questi due poli: un'idealizzata totalità ormai perduta, che egli individua nel mondo classico (e sommamente nella sua architettura e scultura) e una modernità in grado di esprimere solo perdita, privazione, rovina. Il disegno armonioso di un cosmo, abitato da un'ideale comunità di umani, si frange in un caotico assemblaggio di incoerenti dettagli, di parti staccate: parola-segno degli scritti teorici è il termine 'frammentazione' (*razdrobienie*), che connota ai suoi occhi l'epoca contemporanea¹.

La tragedia dello sgretolamento e della dissoluzione dell'unità originaria ha svolto un ruolo di grande importanza nella narrativa gogoliana a partire già dai racconti delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*²; in questi, infatti, la struggen-

¹ D'Amelia 1993, p. 154.

² In alcuni recenti studi sull'opera di Gogol', in particolare sulle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, è stato acutamente evidenziato l'impegno nazionalista ucraino dello scrittore. Nell'interessante lavoro di Bojanowska 2007, emerge una sorta di rovesciamento dell'idea canonica del-

te nostalgia per un passato idilliaco irrimediabilmente tramontato si traveste di un'allegria carnevalesca che, nonostante tutti i suoi artifici, non riesce tuttavia ad annientare la percezione nel lettore di un sottotesto drammatico. Lo sguardo di Gogol' sul mondo e su ciò che lo trascende si fa via via sempre più frammentario, si disgrega in mille piccoli dettagli all'apparenza insignificanti ma la cui natura si rivela così forte e dirompente da renderli elementi capaci di vivere di vita propria: la parte diventa il tutto, il frammento unità. Il senso del tragico nell'opera gogoliana si riflette nell'angoscia che pervade l'unità mutilata, annientata dallo sgomento della perdita di un suo 'pezzo'.

Lo scopo di questo lavoro consiste nell'evidenziare la forma artistica con cui Gogol' rielabora tale sgomento; si procede pertanto attraverso l'analisi di due celebri scritti tratti da *I Racconti di Pietroburgo: Il naso* e *La mantella*, quest'ultimo assai più diffuso col titolo *Il cappotto*. La scelta del *corpus* è dettata dal suo carattere particolarmente esemplificativo ai fini della tesi proposta. A partire dalle motivazioni che si trovano alla base di questo aspetto dello scrittore, esplicitate in modo evidente in molteplici situazioni narrative e in altrettanti saggi, ci si inoltrerà poi nel vivo dell'analisi dei testi, al fine di individuare le modalità tecniche, le scelte semantiche e stilistiche con cui la lingua di Gogol', nel suo essere straordinariamente affascinante e complessa, riesce a riprodurre una simile percezione della vita.

Nikolaj Gogol' aveva un'anima fragile, inquieta, tormentata. Incapace di rapportarsi alla drammaticità della vita, se ne difendeva col travestimento e la simulazione, abbandonandosi spesso a fughe reali o metafisiche in grado di evitargli lo strazio dell'ansia. Il percorso spirituale di Gogol' e la comprensione dei significati della sua educazione mentale («duševnoe vospitanie», termine usato per la prima volta dall'autore nel 1842) non ha riscosso tra i critici e gli studiosi lo stesso successo delle due linee di interpretazione maggiormente percorse: quella psicologica e quella estetica³. Indubbiamente la creazione letteraria rappresentò per lui il modo in cui cercava di trasmettere al pubbli-

la Russia gogoliana, il cui imperialismo ideologico contrasta con l'idea dell'individualità delle nazioni all'interno del medesimo impero. L'autrice esamina l'opera di Gogol' dal punto di vista nazionalista-culturale e storico per dimostrare quanto fortemente nello scrittore pulsasse il tentativo di promuovere l'idea di una nazione Ucraina storicamente indipendente. A questo proposito si vedano anche: Ilchuk 2015; Koropec'kyj, Romanchuk 2003.

³ Zen'kovskij afferma che «literatura o Gogole, o ego žizni i tvorčestve očēn' velika, no do sich por my ne imeem cel'nogo obraza ličnosti Gogolja, ne imeem udovletvoritel'nogo analiza ego tvorčestva – ne tol'ko chudožestvennogo, no i idejnogo», Zen'kovskij 1997, p. 192. «La letteratura su Gogol', sulla sua vita e sul suo lavoro è molto ampia, tuttavia finora non abbiamo un'immagine integrale della sua personalità, non abbiamo un'analisi soddisfacente del suo lavoro non solo dal punto di vista artistico, ma anche ideologico». Trad. it. a cura dell'Autore.

co le proprie idee, ma tuttora l'aspetto filosofico e contemplativo del mondo nell'eredità letteraria dello scrittore si riduce, nella maggior parte degli studi, a un'analisi religioso-filosofica o estetica della sua opera⁴. L'aspetto filosofico in Gogol' si realizza essenzialmente nel suo costante interesse per i problemi dell'umano e procede da un'iniziale base estetica verso una religiosa e cristiana. Il primo periodo delle sue ricerche di impianto morale risente fortemente dell'influsso del romanticismo tedesco, nella convinzione che attraverso l'arte fosse possibile trasformare la vita; tuttavia, dai tempi della messa in scena del *Revisore* lo scrittore arriva alla conclusione che nell'esperienza artistica vi sia in fondo un senso tragico inaccettabile a causa del suo inevitabile rapporto con la bellezza. Questa infatti comporta la deviazione dalla morale cristiana e, pertanto, diventa necessario subordinare le finalità dell'arte a principi religiosi superiori. Il discorso si ricollega, evidentemente, alla nota concezione di Gogol' della missione dello scrittore, chiamato da Dio a indicare alla Russia un percorso di «perfezionamento morale. È il suo messianesimo, la vocazione all'apostolato»⁵. Nei confronti di un simile fine, la drammatica consapevolezza dell'inadeguatezza degli strumenti in suo possesso rappresenta il vertice della frustrazione di Gogol', frustrazione che ben presto assume dimensioni non più controllabili e che sfocia in una volontà di distruzione di tutto ciò che maggiormente lo rappresentava: i suoi scritti. Il conflitto fra idea e parola, il costante tentativo di trovare la giusta formulazione verbale per esprimere il proprio pensiero, conducono Gogol' a prendere le distanze dalle proprie opere precedenti, determinando conseguenze anche sulla prosa futura che risulta di livello notevolmente inferiore rispetto alle aspettative stesse dello scrittore. Il fine ultimo diventa ora per Gogol' riuscire a conciliare pensiero morale e resa artistica, in una tensione costante verso il bello e il sublime che sfocia drammaticamente in una nevrotica autodistruzione.

Il pensiero religioso, che non deve essere interpretato come una svolta im-

⁴ Con l'eccezione di *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, la prosa spirituale di Gogol' è rimasta inedita durante la sua vita. Va ricordato tuttavia che la critica religiosa e mistica dell'inizio del secolo (Merežkovskij 1909) lo aveva disegnato in maniera distorta come un mistico con una coscienza medievale, tagliato fuori dalla Chiesa ortodossa. In seguito, le questioni della biografia spirituale di Gogol' furono affrontate quasi esclusivamente dalla diaspora russa, anche se molti argomenti fondamentali, come quello che riguarda il suo rapporto col monachesimo, non vengono quasi presi in esame. Per molti anni le opere spirituali e morali di Gogol' non solo non furono studiate, ma furono, per così dire, rimosse dall'eredità dello scrittore. Per decenni, la critica letteraria sovietica ha completamente ignorato lo sviluppo delle ricerche ideologiche di Gogol' o le ha spiegate in modo troppo restrittivo. Gli studi più recenti testimoniano invece un rinnovato interesse per l'argomento. Sull'evoluzione del pensiero gogoliano si vedano per es. Gippius 1924; Čiževskij 1952, pp. 126-158; Zen'kovskij 1917; Annenkova 2012.

⁵ Giuliani 2017, p. 147.

provvisa dello scrittore ma come l'evoluzione di una forma di educazione ricevuta fin dall'infanzia, comprende in sé il concetto di unità. Quest'ultimo, come già detto, costituisce un elemento fondamentale per la comprensione non solo del pensiero filosofico e dello sviluppo spirituale di Gogol', ma anche della sua narrativa in prospettiva estetica e formale. È possibile così tornare al fulcro dell'analisi, dunque all'idea di unità in relazione alla sua perdita, evidenziata nelle figure finzionali dei racconti.

Ju. Mann, nel suo magistrale lavoro *La poetica di Gogol'*⁶, ricorre numerose volte al concetto di unità per spiegare altrettanti diversi aspetti della narrativa gogoliana. A partire dunque dai racconti delle *Veglie alla fattoria presso Dika'nka*, il richiamo all'unità diventa evidente e pressante. Il poetico mondo ucraino si fa per Gogol' disegno nostalgico di un unico mondo lontano, perduto per sempre, dimenticato 'insieme' ai suoi diavoletti, alle streghe che rubano la luna e alle infelici *rusalki*. A sottolineare il progressivo allontanamento dai valori antichi dell'unità della *narodnost'*⁷, Gogol' sottopone il principio carnevalesco a una velata ma inevitabile sconfitta in cui la gioiosa universalità che lo contraddistingue soccombe sotto l'azione dell'elemento della frammentazione, disseminato in significativi momenti del testo. L'angosciante percezione della disintegrazione dell'insieme diventa dominante nel pensiero di Gogol'; egli ne avverte l'immenso pericolo sia nella vita che nell'arte ed è in quest'ultima che ripone la speranza di un possibile ritorno allo stato originario. A tal fine era necessario il ricorso non tanto a un'intera opera che nella sua complessità racchiudesse «un gruppo di eroi in un unico insieme [...] quanto piuttosto la ricerca di una situazione contemporanea (di una 'forte crisi')»⁸. Nella celebre scena muta che chiude la commedia *Il Revisore*, Ju. Mann identifica un momento topico in cui il sentimento comune a tutti i personaggi, la paura, diventa universale e coinvolge anche gli spettatori. Come nella tragedia greca, dolore, angoscia e paura permettono allo spettatore di identificare la propria personale profondità emotiva con quella dei personaggi sul palcoscenico. Nasce così un coinvolgimento sul piano emozionale che comporta l'immedesimazione del reale con il fittizio.

La continua ricerca di uno strumento artistico che fosse capace di evidenziare la 'spaventosa frammentazione della vita' appare evidente anche in numerosi

⁶ Mann 1988. Trad. it. De Lotto (a cura di) 2014.

⁷ Ancora una volta in riferimento all'idea nazionalista ucraina che si ritrova in Gogol' (vedi nota 2), il concetto di *narodnost'* assume una valenza assai significativa. Il mondo ucraino, la sua cultura e la sua storia costituiscono un'unità a sé stante, autonoma e indipendente da quella fagocitante dell'Impero.

⁸ Mann 2014, p. 208.

saggi di Gogol'. In *La scultura, la pittura e la musica* del 1831 lo scrittore evoca una utopistica fusione delle arti e il ricorso al concetto di unità si manifesta nelle numerose occorrenze del termine *vsë* (tutto), declinato anche nelle varie forme aggettivali: «un mondo dove tutta quanta la religione consisteva nella bellezza, nella bellezza umana, nella divina bellezza della donna – e questo mondo è rimasto tutto quanto in essa, nella tenera scultura [...] Tutto in essa s'era calato e fuso nella bellezza e nella sensualità [...] essa volge tutti i sentimenti dello spettatore verso il godimento soltanto»⁹. E riguardo alla pittura: «tu eri espressione di tutto ciò che possiede il misteriosamente alto mondo cristiano [...] essa contiene in sé il mondo intero»¹⁰; e infine alla musica: «essa è penetrata in tutto il mondo, è dilagata e alita in mille diverse immagini»¹¹. Ancora nel 1831, nel saggio *Sull'architettura dei nostri tempi* si legge: «Ma è scomparsa, questa bellissima architettura! Non appena l'entusiasmo dei secoli di mezzo si spense, e il pensiero si sminuzzò e si diresse verso una moltitudine di scopi diversi, non appena l'unità ed interiorità dell'uomo scomparvero, scomparve al contempo anche la grandiosità»¹².

Come evidenziato anche nel già citato lavoro di Ju. Mann, il saggio *L'ultimo giorno di Pompei* assume da questo punto di vista un significato di grande valore testimoniale. L'eruzione del vulcano rappresentata nel dipinto di Brjullov possiede la capacità di riunire in un'unica situazione emotiva un gruppo di persone tra loro assai differenti, esattamente come per la scena della pietrificazione nel *Revisore*. Il dipinto, secondo Gogol', è dotato del carattere della modernità poiché:

In essa [la creazione di Brjullov, *N.d.A.*] tutto è racchiuso. O perlomeno, essa ha catturato nel suo ambito tante cose eterogenee, quante prima d'ora nessuno era riuscito a catturare. Il pensiero complessivo del dipinto appartiene in tutto e per tutto al pensiero del nostro tempo, che in genere, e come avvertendo esso stesso il proprio terribile disperdersi in minuzie, anela a riunire tutti i fenomeni

⁹ Gogol' 1831a, pp. 9-10. «мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, - этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре [...] Всё в ней слилось в красоту и чувственность [...] Она обращает все чувства зрителя в одно наслаждение, в наслаждение спокойное». Trad. it. S. Prina (a cura di) 1994, p. 887.

¹⁰ «ты была выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский [...] она заключает в себе весь мир». *Ivi*, p. 11. Trad. it. *Ivi*, p. 888.

¹¹ «она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов». *Ivi*, p. 12. Trad. it. *Ivi*, p. 889.

¹² Gogol' 1831b, p. 58: «Но она исчезла, эта прекрасная архитектура! Как только энтузиазм средних веков угас и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и целостность одного исчезло — вместе с тем исчезло и величие». Trad. it. S. Prina (a cura di) 1994, p. 951.

in gruppi complessivi, e sceglie a tal fine le forti crisi, che riescano a coinvolgere una massa intera. [...] Tutto ciò è in lui così possente, così audace, così armoniosamente unito in unico intero, come sarebbe potuto esserlo soltanto nella mente di un genio universale¹³.

E tuttavia, nello stesso saggio, Gogol' si sofferma anche su un altro aspetto della frammentazione nell'arte, ovvero sulla funzione costruttiva che, in prospettiva futura, possono assumere proprio i frammenti. Se infatti essi finiscono nelle mani di un vero talento, come è accaduto nel caso di Brjullov, essi saranno in grado di fondersi in una visione più ampia che tutti li coinvolge pur nella loro individualità. Il vero dramma si verifica quando, al contrario, capitano nelle mani di un «talento contraffatto»¹⁴, che sarà solo in grado di generare orrore e menzogna. La missione dell'artista moderno consiste dunque nel riuscire a riunire ogni elemento, grande o piccolo che sia, in «giganteschi abbracci»¹⁵, poiché «mai volo del genio sarà tanto vivido come nei tempi attuali»¹⁶.

Quanto detto finora testimonia dunque la drammatica percezione di Gogol' del suo tempo storico come mondo in disgregazione, composto da migliaia di piccoli pezzi che nessun artista riesce a ricomporre in una idillica unità. Ma, proprio in virtù dell'importanza che, come s'è visto, egli attribuisce a questi frammenti è lecito chiedersi che ruolo rivestano nella sua arte e che destino lo scrittore abbia riservato loro. È ciò che ci proponiamo di analizzare attraverso i due racconti oggetto di questo studio.

«I cinque racconti di Pietroburgo sono cinque 'esercizi di privazione'. Privazione di un sogno di purezza, inflitto a Piskarev in *Nevskij prospekt*. Privazione della protezione sociale nelle *Memorie di un pazzo*. Privazione del proprio corpo nel *Naso*. Privazione del proprio talento per l'artista del *Ritratto*. Privazione della compagna della vita nel *Cappotto*»¹⁷. Ciò che caratterizza maggiormente la perdita rappresentata nei racconti del ciclo di Pietroburgo è senza dubbio la forza vitale racchiusa nell'elemento che dall'unità si distacca, una forza a tal

¹³ Gogol' 1835, pp. 109-110: «В ней всё заключилось. По крайней мере, она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал. Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится сокоплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою. [...] всё это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего». Trad. it. S. Prina (a cura di) 1994, p. 1020.

¹⁴ *Ivi*, p. 109: «в руках поддельного таланта». Trad. it. *Ivi*, p. 1019.

¹⁵ *Ivi*, p. 113: «исполискими объятиями». Trad. it. *Ivi*, p. 1025.

¹⁶ *Ivi*, p. 109: «никогда полет гения не будет так яркок, как в нынешние времена». Trad. it. *Ivi*, p. 1020.

¹⁷ Nivat 1982, p. 13. Cit. in D'Amelia 1993, p. 167.

punto dirompente da far sì che il pezzo diventi esso stesso unità, capace di sviluppare un'esistenza autonoma sia nella narrazione che nell'idea che trasmette. Il risultato è che pare quasi che si invertano le parti assegnate dall'autore ai vari personaggi: il protagonista-unità diviene una comparsa mentre l'attenzione del lettore si concentra sul nuovo protagonista, l'oggetto perduto. A ben rifletterci, infatti, durante la lettura delle vicende di Akakij Akakievič e del maggiore Kovalev, i riflettori sono puntati più sul cappotto, sulla sua crescita, sul suo prezzo, sulla sua bellezza, più sul naso e sulle sue vicende che non sui loro legittimi referenti. Il racconto *Il naso* (Nos)¹⁸ è stato oggetto, come è noto, di una vastissima indagine critica che ne ha espresso le più svariate interpretazioni¹⁹. Sostanzialmente univoca è la lettura in chiave grottesco-romantica, sottesa però da una parodia dello stesso romanticismo tedesco poiché quest'ultimo viene attaccato dalla distruzione del confine fra reale e fantastico, suo vero *limes*. In questa sede, tuttavia, il compito che ci si prefigge va in altra direzione, ovvero nell'analisi dell'elaborazione artistica dell'idea della perdita, coinvolgendo in ciò sia il soggetto che perde sia l'oggetto perduto.

Partiamo dal presupposto che il naso non è l'unica mancanza del racconto²⁰, giacché anche il cognome del barbiere Ivan Jakovlevič scompare misteriosamente non solo dai ricordi del narratore ma persino dall'insegna del suo negozio. Altrettanto misteriosamente scompare anche un cane barbone di «pelo nero»²¹ che, per una burla davvero divertente, «era un tesoriere di non so più quale ufficio»²². Cani che possono trasformarsi in tesorieri, un naso che può diventare il signor Nasov: nella Pietroburgo gogoliana tutto può mutare in altro, può capovolgersi e riflettere la propria immagine nella dimensione del fantastico e dello «strano»²³.

Entrambe le categorie avvolgono la narrazione dell'intero racconto, e i riferimenti al mistero ricorrono con notevole frequenza. Gogol' così sottolinea l'effettiva inverosimiglianza dell'accaduto ma, al contempo, arricchisce il testo

¹⁸ Pubblicato per la prima volta nel 1836 sul *Sovremennik*, *Il Naso* uscì di nuovo nel 1842 nel terzo volume delle *Opere* complete di Gogol' e infine diede vita, insieme a *La prospettiva Nevskij*, *Le memorie di un pazzo*, *Il ritratto* e *La mantella* alla raccolta *I Racconti di Pietroburgo*. Le citazioni in lingua originale, riportate in nota, sono tratte da: Gogol' 1836 e sono indicate dalla sigla H; le citazioni in traduzione riportate nel testo sono tratte da Prina 1994 e sono indicate dalla sigla N.

¹⁹ Si vedano per es. Vinogradov 1921; Belyj 1934; Mann 1973, pp. 219-258; Bočarov 1985, pp. 124-160; Bem 1983, pp. 229-248; Dilaktorskaja 1984, pp. 153-166; Vajskopf 1993; Beltrame 1996; Nabokov 1999; Pletnjova 2003, pp. 152-163; Klymentiev 2009, pp. 223-241; Kalinin 2010, pp. 319-326; Pilščikov 2019, pp. 218-237; Solivetti 2015, pp. 95-105.

²⁰ Fukson 2019, pp. 75-81.

²¹ «был казначей, не помню какого-то заведения». H, p. 61; N, p. 656.

²² *Ibidem*.

²³ Mann 2014, pp. 105-129.

di testimonianze di altri personaggi che hanno la funzione non solo di rafforzare l'idea del mistero ma anche quella di evitare al lettore la facile spiegazione che attribuisce al solo protagonista, il maggiore Kovalev, una qualche anomalia (follia, sogno, ubriachezza). Nella stesura iniziale del *Naso*, Gogol' forniva nel finale la soluzione della storia convogliando le forze misteriose nella dimensione onirica del sogno, il che si rifletteva anche nel titolo russo *Nos* che, letto al contrario, significa per l'appunto 'sogno'. In tal modo però lo scrittore non avrebbe reso giustizia alla parodia del mistero romantico e ne avrebbe semplicemente seguito le tracce. Nella versione definitiva, dunque, non esiste soluzione realistica, la vicenda inizia e finisce senza un perché ma ciò che maggiormente distingue questo aspetto dell'opera è il fatto che, attraverso gli espedienti che Gogol' utilizza nella sua narrazione, lo strano diventa normale, immerso nella anormale normalità della Pietroburgo del tempo. Il Maggiore Kovalev non viene accusato di essere un bugiardo, un folle; non viene denunciato alla polizia, anzi, è lui che ricorre all'aiuto delle forze dell'ordine, convinto della drammatica realtà di quanto accaduto. I personaggi con i quali entra in contatto e ai quali racconta di aver perso il naso, sebbene ammettano la stranezza della situazione, sembrano tuttavia accettare la possibilità che simili fatti, da qualche parte, in qualche modo, possano effettivamente verificarsi. Se il testo non fosse costellato di espliciti riferimenti linguistici allo strano e all'irreale, il lettore avrebbe la percezione di trovarsi davanti a un classico racconto fantastico. È invece nell'alternanza e nella compresenza dei due piani del reale e del fantastico che risiede la trappola di Gogol': in attesa di una soluzione, l'aspettativa nel lettore resta delusa ma, contemporaneamente, rimane anche una sottile e nascosta soddisfazione perché, forse, da qualche parte, certi fatti avvengono davvero.

A tutto ciò si oppone l'unica dimensione 'reale' del racconto, l'unica che non può essere percepita in modo ambivalente: la perdita. Dopo aver messo in luce nelle opere precedenti, dalle *Veglie* in poi, il pericoloso disfacimento dell'unità originaria e, in prospettiva, la drammatica frammentazione dell'uomo che si allontana dal collettivo per esaltare l'individualità, Gogol' descrive nel *Naso* l'estrema conseguenza di tale processo: i pezzi dell'uomo, come particelle impazzite, scappano via privandolo di una serie di prerogative la cui esistenza veniva garantita solo dall'insieme, dell'uomo e dei suoi pezzi.

L'iniziale scoperta della perdita del naso produce in Kovalev un crescendo di emozioni: «con suo sommo stupore vide che, al posto del naso, aveva uno spazio completamente liscio! Spaventato, Kovalev si fece portare dell'acqua e si lavò gli occhi con una salvietta: il naso non c'era proprio! Cominciò a tastare con la mano, per cercare di sapere se, per caso, non stesse dormendo. A

quanto pareva era ben sveglio. L'assessore di collegio Kovalev saltò su dal letto, sconvolto: niente naso!»²⁴. Al senso di perplessità e smarrimento, subentra ben presto nel protagonista lo spavento e infine lo sconvolgimento. E in tale stato rimarrà per il resto del racconto, durante il quale si susseguono frequenti richiami a un turbamento che si manifesta anche in reazioni fisiche («Alla vista di un così insolito spettacolo ebbe l'impressione che tutto gli si capovolgesse dinanzi agli occhi; sentì che riusciva a stento a reggersi in piedi»)»²⁵, fino all'improvviso e inspiegabile capovolgimento della situazione finale. L'unità, smarrita e disperata, corre alla ricerca del suo pezzo mancante, chiede aiuto inutilmente, nella sempre più ferma convinzione dell'impossibilità della condivisione del suo dramma con gli altri. Per comprenderne la natura pare tuttavia necessario interrogarsi su che cosa rappresenti per Kovalev questa perdita. Indubbiamente, il naso si collega all'aspetto sociale della vita del maggiore, è simbolo di rispettabilità, di grado, di successo:

Certo io... d'altronde sono un maggiore. E andare in giro senza naso, ammettete, non è decente. Una qualsiasi fruttivendola, che vende arance sbucciate al ponte Voskresenskij, può anche starsene lì senza naso; ma io, avendo la prospettiva di ottenere un posto da governatore...ed essendo inoltre ricevuto in molte case, e potendo vantare diverse conoscenze tra le signore [...] se si considera la cosa in conformità con le regole del dovere e dell'onore... voi stesso potete capire...²⁶.

Ma in ciò non si esaurisce la polisemia della perdita del naso. Altro riferimento fondamentale è quello che riguarda il campo del sesso, declinato nelle varianti della dignità maschile, dell'erotismo e della «associazione fallica»²⁷. Se tuttavia si riflette su tale tipo di interpretazione, appare chiaro che lo stesso Kovalev è parte di qualcosa, egli stesso appartiene a un tutto che lo trascende: la società di quella Pietroburgo così tipicamente gogoliana, mistificatrice,

²⁴ «Но к величайшему изумлению увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский асессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет *носа!*». Н, pp. 52-53; N, p. 645.

²⁵ «Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, всё перевернулось у него в глазах; он чувствовал, что едва мог стоять». Н, pp. 54-55; N, p. 648.

²⁶ «Конечно я... впрочем я майор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить губернаторское место,... притом будучи во многих домах знаком с дамами [...]если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять...». Н, p. 55; N, p. 649.

²⁷ Bogdanova 2019, pp. 8-15.

bugiarda, ingannatrice. Una città fantasma, dove ogni cosa appare diversa da ciò che realmente è, dove la dimensione umana non trova spazio e allora si disintegra in migliaia di piccole entità che passeggiano per le sue prospettive sotto forma di caviglie, di gomiti, di basette, di nasi.

Kovalev è 'una parte' di Pietroburgo, città demoniaca in cui l'uomo russo si sente prima 'superfluo', poi 'piccolo', poi ancora vittima defraudata di una parte di se stesso. In quest'ultimo aspetto consiste il fulcro della questione: a questo punto pare tuttavia necessaria una premessa che possa chiarire, in modo sintetico, le caratteristiche dell'emozione psichica della perdita, le sue diverse sfaccettature, e in quali di queste possa identificarsi la tipologia rappresentata nel *corpus* in analisi.

Nel saggio breve *Lutto e melanconia*, scritto nel 1915 e pubblicato nel 1917²⁸, Sigmund Freud presenta la differenza che esiste fra le espressioni psichiche del lutto e della melanconia come reazioni dell'individuo alla perdita effettiva dell'oggetto d'amore. Nello studio emerge come la melanconia si manifesti in forma di attaccamento ostinato all'oggetto perduto, tale da smentire la sua perdita irreversibile. Scrive Freud: «La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso sentimento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento di sé che si esprime in autorimproveri e autoinganni e culmina nell'attesa delirante di una punizione»²⁹. All'origine della melanconia vi è infatti la perdita di un oggetto connotato narcisisticamente sulla base della prima modalità attraverso la quale l'Io mette in evidenza un oggetto: l'identificazione. In sintesi, si tratta di un espediente che permette di evitare l'esperienza del dolore poiché, se l'oggetto del desiderio è percepito come 'altro', possiede automaticamente la capacità di staccarsi e di abbandonare il soggetto; al contrario, se l'oggetto e il soggetto sono una cosa sola, la libido non può che trovare una solida conferma. In tal senso, ciò che il melanconico perde è in realtà l'Io stesso. Poiché l'Io si è identificato con una persona (o un oggetto) nei confronti del/la quale si è provato un sentimento ambivalente, amore e odio, si produce una scissione dell'Io per cui una parte di esso si rivolge verso l'altra parte attaccandola violentemente, punendola fino ad arrivare al possibile omicidio (uccisione)-suicidio. Tale tipologia di perdita rende impossibile un nuovo investimento su un altro oggetto e ostacola la separazione del soggetto dall'oggetto perduto.

La condizione di melanconia non prevede un percorso di elaborazione e si

²⁸ Freud 1915-1917.

²⁹ *Ivi*, p. 103.

configura come un lutto senza fine. La mancata elaborazione del dolore, che avviene invece nel compimento del lutto, comporta conseguenze devastanti: chi non riesce a percorrere il cammino del lutto sperimenta un senso di assenza di vita dovuta al fatto che si trova bloccato in una realtà immobile, senza possibilità di realizzare la perdita nella sua reale concretezza e di entrare in contatto autentico con le proprie emozioni. In Freud il lavoro del lutto può avvenire se e quando si è riusciti ad instaurare una relazione con un oggetto sentito come altro da sé, perché solo allora si può accedere ad una separazione, sperimentarla e elaborarla. A seguito del lavoro compiuto dal lutto l'energia libidica ritorna³⁰.

Se dunque si dà per acquisita la differenza basilare che distingue il lutto dalla melanconia davanti all'evento della perdita, si può procedere con un'analisi che tenti di individuare quali delle caratteristiche su citate appartengano alle 'perdite' gogoliane e in qual modo vengano artisticamente espresse.

Kovalev, già 'pezzo' di una Pietroburgo feroce, si identifica totalmente nell'oggetto perduto e per questo motivo vive la perdita come autentica, totale disfatta; durante il colloquio col giornalista al quale si rivolge per la pubblicazione di un annuncio di scomparsa Kovalev dice: «Ma io non vi sto mica facendo un annuncio per un can barbone, ma per il mio proprio naso: dunque è quasi come se lo facessi per me stesso»³¹. La sua reazione sconvolta ma anche irritata e a volte furiosa è dettata dall'impossibilità di veder con altri occhi quanto gli è accaduto, dall'impossibilità di staccarsi dall'oggetto perduto e di elaborarne la perdita. Il gioco metaforico si fa così esplicito: quell'uomo che ha perso il suo *status* sociale o sessuale e che, preso nel vortice della melanconia, non permette alla sua libido di riversarsi su un'alternativa è destinato a una sofferenza senza fine, poiché non potrà mai scindersi da se stesso.

Per fortuna di Kovalev, Gogol' gli restituisce magicamente il pezzo mancante e il naso ritorna al suo posto, come se niente mai fosse successo. E questa ci pare un'altra nota amara che l'autore lascia percepire al lettore: Kovalev non ha imparato alcuna lezione, sorridente e di ottimo umore riprende a passeggiare per le vie di Pietroburgo, reimmergendosi nella stessa identica falsa uniformità senza rendersi conto del fatto che, accanto a lui e come lui, vagano per la città fantasma solo miseri pezzi di umanità.

Al maggiore Kovalev tende metaforicamente la mano un'altra vittima di Pietroburgo, un altro stralcio, forse un brandello, di essere umano: Akakij Akakievič Bašmačkin, il protagonista del racconto *La mantella*³². Pubblicato

³⁰ Recalcati 2016, pp. 220-226.

³¹ «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе». Н, р. 61; N, р. 656.

³² Le citazioni in lingua originale, riportate in nota, sono tratte da: N.V. Gogol' 1843 e sono

per la prima volta, nella sua versione finale, nel 1843, il racconto è frutto di due redazioni precedenti, entrambe risalenti al 1839. Si tratta di uno dei lavori di Gogol' più conosciuti e maggiormente analizzati dalla critica letteraria che, tutt'oggi, continua a interrogarsi sui suoi diversi aspetti³³.

Coerentemente con quanto detto a proposito del *Naso*, anche in questo racconto Gogol' rivolge il suo intento parodico nei confronti della tradizione romantica, sottoponendone i tipici *clichés* alla rivisitazione della sua «logica al contrario»³⁴. La figura dell'artista povero che fa dell'arte la sua stessa ragione di vita, convinto che in essa si possano ritrovare aneliti a valori alti e sublimi, si trasforma in Gogol' nell'«uomo piccolo», nel misero *činovnik* (impiegato) dal carattere mite e sottomesso, vittima dell'ironia e delle beffe dei colleghi di lavoro, a tal punto innamorato del suo umile lavoro di copista da riversare su di esso qualunque altro investimento della propria vita³⁵. L'idea romantica viene abbassata, mortificata, umiliata e derisa. Alla classica interpretazione del racconto come condanna del mondo della burocrazia della Pietroburgo del tempo, pare possibile affiancare un tipo di lettura che segua la linea proposta in questo lavoro. Rispetto all'analisi offerta in precedenza, tuttavia, in questo caso la situazione si complica ulteriormente. Si parta infatti dal presupposto che per buona parte del racconto Akakij Akakievič incarna già un mondo a sé, già

indicate dalla sigla Š; le citazioni in traduzione riportate nel testo sono tratte da S. Prina (a cura di) 1994 e sono indicate dalla sigla M. Più comunemente conosciuto in traduzione italiana come *Il cappotto*, il racconto viene invece tradotto da Marcialis col titolo *La Mantella* nell'edizione curata dalla stessa Marcialis e da De Michelis (2020). Si veda il commento che ne propone Strano 2021, p. 297, nella recensione al testo comparsa in *Studi Slavistici*: «La mantella ribadisce una scelta importante: rendere il titolo russo, *Šinel'*, reiteratamente tradotto 'cappotto', non tanto con un termine (più o meno) legato alla moda, quanto con un femminile (per altro rispondente alla jakobsoniana 'semantica dei generi grammaticali'), che conservi l'associazione fondante del testo. Per il protagonista, Akakij Akakevič, la mantella si trasforma infatti in una «dolce amica», che ha accettato di dividere con lui il «cammino della vita», e la sua esistenza si fa più piena, «come se si fosse sposato» (pp. 87-88). [...] Aggiungo un'osservazione. Gogol' usava una simile associazione già nell'incubo di *Ivan Šponka*: il mercante offre a Ivan una speciale «stoffa di lana» (*šerstjanaja materija*) per «finanziere» (*sjurtuki*), che chiama «moglie». Analogamente, nelle note al testo dell'edizione Mondadori curata da Prina si legge: «Il termine russo usato da Gogol', *šinel'*, denota una sorta di mantello con maniche e colletto alto, che ricadeva sulle spalle, e spesso munito di cappuccio. *Šinel'* deriva dal francese *chenille* e originariamente denotava una veste da camera in ciniglia. La scelta del termine 'mantella' è stata determinata dal genere femminile del vocabolo (perché tale è, in russo, il genere del termine *šinel'*), che ci permette di cogliere le sfumature erotico-sentimentali che permeano il racconto e il rapporto Akakij Akakievič/oggetto del desiderio», p. 1308.

³³ Nella vastissima bibliografia in merito, si vedano per es. Čiževskij 1938, pp. 172-195; Ejchenbaum 1918; trad. it. Todorov (a cura di) 1968, pp. 249-273; Karlinsky 1976; Markovič 1989; Kupčichina 1998, pp. 193-198; Vetlovskaja 1999, pp. 18-35; Krivonos 2000, pp. 31-40; Černaja 2003, pp. 365-374; Virolajnen, Karpov (a cura di) 2011; Toporov 2009; Solivetti, 2015, pp. 107-120.

³⁴ Mann, cit, p. 400.

³⁵ Vajskopf 2009, pp. 55-66.

separato dall'ambiente in cui vive, già altro rispetto alla vita delle persone con le quali si confronta nel quotidiano così che l'alterità viene percepita dal lettore in ogni pensiero, azione, sentimento del protagonista. In questo Gogol' è molto rigido: Akakij Akakievič è indubbiamente estraneo alla vita. Impiegato in un dipartimento il cui nome non è dato sapere, egli fa parte del posto di lavoro quasi ne fosse un pezzo d'arredamento, come un mobile o un quadro, messo lì da chissà chi e chissà quando: «Per quanti direttori e superiori d'ogni specie si fossero succeduti, l'avevan sempre visto nello stesso posto, nella stessa posizione, con la stessa identica mansione, sempre il medesimo impiegato addetto alla corrispondenza; di modo che in seguito ebbero a convincersi che egli doveva con ogni probabilità esser venuto al mondo già bell'e pronto, con l'uniforme e la calvizie sulla testa»³⁶. Il suo oggetto d'amore si incarna nell'umile lavoro di copista nel quale concentra ogni singolo impulso vitale nonché ogni valore: «Lì, in quel suo trascrivere, gli si mostrava un qualche mondo vario e gradevole. Il piacere s'esprimeva sul suo volto; alcune lettere eran le sue favorite, e quando le incontrava diventava un altro. E ridacchiava, ammiccava, e s'aiutava con le labbra, di modo che era possibile legger sul suo volto ogni singola lettera che veniva tracciata dalla sua penna»³⁷. Un quadro siffatto propone dunque un'immagine d'insieme dalla quale il singolo si è allontanato o è comunque escluso. Ma le cose non stanno esattamente così. Quando Akakij Akakievič si trova nella necessità di comprare una nuova mantella, ne è inizialmente spaventato, soprattutto a causa della difficoltà economica che tale necessità comporta. Una volta che ne entra finalmente in possesso, questa si trasforma nel suo nuovo oggetto d'amore col quale, lentamente, sostituisce il primo. L'iniziale avvisaglia del tradimento si riscontra già in un brano del testo: «Le riflessioni su questo punto (la fattura della mantella, *N.d.A.*) lo portarono quasi alla distrazione. Una volta, copiando una carta, fu persino a un pelo dal commettere un errore, di modo che si lasciò sfuggire quasi a voce alta un 'Uh!', e si fece il segno della croce»³⁸. Tralasciando per ora il senso religioso cui allu-

³⁶ «Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове». Š, p. 143; M, p. 748.

³⁷ «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Š, p. 144; M, pp. 749-750.

³⁸ «Размышления об этом чуть не навели на него рассеянности. Один раз, переписывая бумагу, он чуть-было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул: 'ух!' и перекрестился». Š, p. 155. M, p. 762.

de il riferimento alla croce³⁹, ci si soffermi invece sul processo di allontanamento del protagonista dal vecchio oggetto d'amore, che culmina con la sua totale eliminazione: «Pranzò lieto, e dopo pranzo non scrisse nulla, nessuna carta»⁴⁰; il fatto che sia subentrato un nuovo amore è segno che la libido del protagonista ha elaborato la prima perdita senza cadere nella trappola della melanconia. La mantella rappresenta la nuova amante, termine che viene qui usato con cognizione di causa anche in funzione di ciò che Gogol' aggiunge: «Da quel momento fu come se la sua stessa esistenza si fosse fatta più piena, come se egli si fosse sposato, come se una qualche altra persona fosse lì insieme a lui, come se egli non fosse solo, ma una cara amica di vita avesse accettato di vivere con lui il cammino attraverso la vita, e quest'amica altri non era se non quella stessa mantella ben imbottita, con la fodera solida e resistente»⁴¹. Il riferimento alla donna e all'ambito sessuale, già visto nel *Naso*, diviene esplicito non solo per il lettore ma per lo stesso protagonista che si ritrova, senza sapersene dare una spiegazione, a sbirciare un quadro che raffigura una bella donna nonché a correre dietro a una certa signora il cui corpo ondeggia in ogni sua singola parte. Situazioni inimmaginabili sino a poco tempo prima. Il nuovo oggetto d'amore spalanca davanti agli occhi di Akakij Akakievič una serie di straordinarie possibilità che possono traghettarlo verso un nuovo mondo, verso un'altra vita. Il problema consiste nel fatto che questa nuova esistenza è rappresentata da quella società della quale non aveva mai fatto parte o, meglio, della quale non aveva mai voluto far parte. La realtà è che Akakij Akakievič, nella sua forma iniziale, non è affatto un pezzo staccato dal mondo ma è egli stesso un mondo, un micromondo parallelo all'altro col quale non ha nessun contatto. Quando però s'innesci il meccanismo della soddisfazione della libido attraverso il nuovo oggetto d'amore, il povero funzionario si sente legittimato ad attivare una speranza di unirsi a quella parte che lo aveva, e da cui si era, escluso. Per chiarire il concetto, si soffermi l'attenzione su una particolare, brevissima citazione: si consideri che Gogol' aveva già evidenziato come ad Akakij non interessasse affatto curarsi del proprio abbigliamento e come ve-

³⁹ In diversi studi, il racconto *La mantella* è stato interpretato come il simbolo dell'allontanamento dalla fede ortodossa. Tikos 1984, pp. 183-209; Voropaev 2016, pp. 9-24; Andreev 2009, pp. 209-250; Vinogradov 2016; Močul'skij 1934; Vinogradov 2001, pp. 214-239.

⁴⁰ «Победил он весело и после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг». Š, p. 158; M, p. 766.

⁴¹ «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, - и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Š, p. 154; M, p. 762.

stisse sempre nello stesso modo, generando, anche per questo, l'ilarità dei colleghi. Il fatto che, invece, la mantella gli appaia non solo 'calda' (aggettivo appartenente alla sfera del suo micromondo) ma anche «bella»⁴² è un evidente segno di cambiamento: Akakij Akakievič si trasforma, i suoi canoni di riferimento si avvicinano pericolosamente a quelli imposti dalla città matrigna in cui vive, ed egli diventa un altro nella speranza di fondersi con l'unità, ignaro di andare così incontro a ciò che lo renderà davvero un frammento, un marchin-gegno uguale a tanti altri⁴³. L'unità alla quale tende è la medesima del maggiore Kovalev, quella del mondo burocratico di Pietroburgo, quella che annienta le personalità e le rende pezzi inutili. Il 'bello' seduce Akakij, lo fa innamorare perdutamente perché gli fornisce l'accesso al miraggio dell'unità. Avvolto nel turbinio di nuove emozioni, insieme alla sua compagna-mantella egli perde la testa, concentrando su di essa ogni sua personale, felice emozione. Ma nel nuovo mondo, sin da subito, Akakij Akakievič fatica ad inserirsi, questa volta non per ostilità esterna quanto per resistenza interiore. Nel passo che racconta la sua partecipazione alla festiciola tra colleghi, numerose sono le occorrenze linguistiche che rimandano al concetto di costrizione o forzatura in rapporto a situazioni alle quali non vorrebbe sottoporsi e per le quali si sente inadeguato poiché le percepisce come estranee. Tuttavia il percorso è ormai irreversibile: il cammino verso il ricongiungimento con quella che egli crede essere la sua unità di riferimento gli ha mostrato immagini troppo accattivanti per potervi rinunciare. Ma l'attivazione della logica del contrario della narrativa gogoliana rovescia di nuovo la situazione e, come si sa, a causa di un furto notturno, l'oggetto d'amore gli viene sottratto durante il suo rientro a casa, dopo la festa. Questa perdita, però, non si può sopportare: la motivazione risiede nel fatto che Akakij si è identificato nella mantella, ha riversato su di essa ogni suo aspetto esistenziale e perderla, freudianamente parlando, significa perdere se stesso. Nessun lutto permette ad Akakij di elaborare il dolore; vittima della melanconia, in virtù dell'ambivalenza del sentimento libidico, rovescia su se stesso rabbia e frustrazione, lasciando che lo strazio lo distrugga e lo porti alla morte.

Molto si è scritto anche sul significato, spesso letto in chiave carnevalesca,

⁴² «В самом деле две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Š, p. 157; M, p. 764. L'aggettivo хороший può avere sia una connotazione caratteriale, traducibile come 'buono', sia una estetica, quindi 'bello'. Qui ci si affida alla scelta traduttiva di Prina riscontrata anche in quella di Landolfi e Marcialis.

⁴³ L'immagine di città 'malvagia e matrigna', scelta per definire Pietroburgo, ben si accorda con l'identificazione del luogo col centro dell'Impero russo, che relega altre unità al ruolo di singoli pezzi, come la nazione Ucraina.

del ritorno alla vita di Akakij in forma di fantasma, intento a rubare le mantelle altrui; tuttavia, in questa sede interessa sottolineare come il misero eroe gogoliano non possa liberarsi dalla sua melanconia neanche nella dimensione ultraterrena, condannato per l'eternità a piangere un amore perduto.

Kovalev e Akakij Akakievič risultano ancora una volta straordinari esempi del gogoliano riso attraverso le lacrime. Alla ricerca dei loro pezzi perduti, il primo finisce per riappropriarsene ricadendo in quella *pošlost'* (volgarità soddisfatta di sé) che Gogol' tanto disprezzava, il secondo trascorre la sua eternità nell'inutile tentativo di sfogare sugli altri la sua rabbia e la sua frustrazione. Ma l'aspetto più drammatico dei due personaggi consiste indubbiamente nell'essere inconsapevoli della loro stessa natura di frammento, di particella, di insignificante scheggia di una malvagia Pietroburgo.

Gogol' riesce così a rappresentare magistralmente la drammaticità dell'idea di dissoluzione, di disgregazione che si reifica nella costruzione di pezzi vaganti, abbandonati e soli, fagocitati all'interno di una realtà estranea, alla quale non appartengono. Alla luce degli studi citati, questo processo si trasforma in una straordinaria metafora letteraria dell'antica terra di Ucraina, la cui identità si dissolve nelle fauci dell'Impero russo, trasformandosi in un suo frammento, in una scheggia, in uno scampolo di stoffa che solo nella dimensione fantastica può rivendicare la sua autonomia.

Bibliografia

- ANDREEV I.M. 2009, *N.V. Gogol'. Religioznoe lico Gogolja*, in Id., *Russkie pisateli XIX veka. Očerki po istorii russkoj literatury XIX veka* (2009), Moskva, pp. 209-250.
- ANNENKOVA E.I. 2012, *Gogol' i russkoe obščestvo*, SPB.
- BELTRAME F. 1996, *Teoria del grottesco*, Monfalcone.
- BELYJ A. 1934, *Masterstvo Gogolja*, Moskva-Lening.
- BEM A.L. 1983, *The Nose and The Double*, in *Dostoevskij and Gogol'. Eassay and Criticism* (1983), Ann Arbor, pp. 229-248.
- BOČAROV S.G. 1985, *Zagadka Nosa i tajna lica*, in Id., *O chudožestvennyh mirach* (1985), Moskva, pp. 124-160.
- BOGDANOVA O.V. 2019, *Smysloformirujuščaja rol' detali v povesti N.V. Gogolja Nos*, «Verchnevolžskij filologičeskij vestnik» III 18, pp. 8-15.
- BOJANOWSKA E.M. 2007, *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*, Cambridge.
- ČERNAJA T.K. 2003, *Čelovek v chudožestvennom mire gogolevskoj Šineli*, in *Antropocentričeskaja paradigma v filologii: materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii* (2003), Stavropol, pp. 365-374.

- ČIŽEVSKIJ D.I. 1952, *Neizvestnyj Gogol'*, «Novyj žurnal» XXVII, pp. 126-158.
- ČIŽEVSKIJ D.I. 1938, *Zur Komposition von Gogols Mantel*, «Sovremennye zapiski» LXVII, pp. 172-195.
- D'AMELIA A. 1993, N.V. Gogol', *Natura morta con colonne*, «Europa Orientalis» XII 1, pp. 153-173.
- DE MICHELIS C.G., MARCIALIS N. (a cura di) 2020, *Storie di Pietroburgo*, Roma.
- DILAKTORSKAJA G. 1984, *Fantastičeskoe v povesti N.V. Gogolja* Nos, «Russkaja literatura» I, pp. 153-166.
- EJCHENBAUM B.M. 1918, *Kak sdelana Šinel' Gogolja* [Elektronnyj resurs] URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/ein-306/eih-306-.htm>, trad. it. *Com'è fatto Il cappotto di Gogol'*, in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi*, Torino 1968, pp. 249-273.
- FREUD S. 1915-1917, *Lutto e melanconia* (in *Metapsicologia*), *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte, Caducità*, in Id., *Opere*, Torino 1976.
- FUKSON L.JU. 2019, *K istolkovaniju povesti* Nos, «Sibirskij filologičeskij žurnal», I, pp. 75-81.
- GIPPIUS V. 1924, *Gogol'*, Leningrad.
- GIULIANI R. 2017, *Roma di Gogol' e la città eterna. Missione e messianesimo*, in G. Moracci (a cura di), *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, Milano, pp. 141-157.
- GOGOL' N.V. 1831a, *Ob architekture nynešnego vremeni*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), 14 T., T.8, M-L., pp. 56-75. Trad. it. *Sull'architettura dei nostri tempi*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 949-974.
- GOGOL' N.V. 1831b, *Skul'ptura, živopis' i muzyka*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), Moskva-Lening., pp. 9-10. Trad. it. *La scultura, la pittura e la musica*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 886-891.
- GOGOL' N.V. 1835, *Poslednij den' Pompei*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), 14 T., T. 8, M-L., pp. 107-114. Trad. it. *L'ultimo giorno di Pompei*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 1017-1026.
- GOGOL' N.V. 1836, *Nos* in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952), 14 T., T. 3, M-L., pp. 47-75. Trad. it. *Il Naso*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 641-673.
- GOGOL' N.V. 1843, *Šinel'* in Id., *Polnoe sobranie sočinenij* (1937-1952) Moskva-Lening., pp. 139-174. Trad. it. *La mantella*, in N.V. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, Milano 1994, pp. 746-784.
- ILCHUK Y. 2015, *Toward The Problem of Narrative Performance in Nikolai Gogol's Večera na khutore bliz Dikanki* (Evenings on a Farm near Dikanka), Toronto.
- KALININ I. 2010, *'Peterburgskii tekst' moskovskoj filologii*, «Neprikosnovennyi Zapas» LXX, pp. 319-326.
- KARLINSKY S. 1976, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge and London.

- KLYMENTIEV M. 2009, *The Dark Side of The Nose: The Paradigms of Olfactory Perception in Gogol's The Nose*, «Canadian Slavonic Papers» LI, pp. 223-241.
- KOROPECKYJ R., ROMANCHUK R. 2003, *Ukraine in Blackface: Performance and Representation in Gogol's Dikanka Tales, Book 1*, «Slavic Review» LX 3, pp. 525-47.
- KRIVONOS V.Š. 2000, *O «fantastičeskom okončanii» Šinجلي Gogolja*, «Literaturovedenie i žurnalistika», Saratov, pp. 31-40.
- KUPČICHINA I.K. 1998, *Geroj Šineli N. Gogolja: meždu realnost'ju i tekstom*, «Filologičeskie zapiski» X, Voronež, pp. 193-198.
- MANN JU. 1973, *Evoljucija gogolevskoi fantastiki* in Id., *K istorii russkogo romanizma* (1973), Moskva, pp. 374-412.
- MANN JU. 2014, *La poetica di Gogol'*, Roma (ed. or. *Poetika Gogolja*, Moskva 1988).
- MARKOVIČ V. 1989, *Peterburgskie povesti N.V. Gogolja*, Lening.
- MEREŽKOVSKIJ D. 1909, *Gogol'. Creatività, vita e religione*, San Pietroburgo (ed. or. *Gogol'. Tvorčestvo, Žizn' i religija*, SPB 1909).
- MOČUL'SKIJ K. 1934, *Duchovnyj put' Gogolja*, Paris.
- NABOKOV V. 1999, *Lekcii po russkoj literature*, Moskva.
- NIVAT G. 1982, *Vers la fin du mythe russe*, Lausanne.
- PILŠČIKOV I. 2019, *K poetike i semantike gogolevskogo Nosa, ili Čto skryvajut govorjaščie detail*, in *Literaturoman(n)ija: K 90-letiiu Jurija Vladimiroviča Manna*. Moskva, pp. 218-237.
- PLETNJOVA A. 2003, *Povest' N.V. Gogolia Nos i lubochnaia traditsiia*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie» LXI, pp. 152-163.
- RECALCATI M. 2016, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano.
- SOLIVETTI C.M. 2015, *A proposito di 'nasi': Sterne e Gogol'*, in Id., *Strategie narrative in Gogol'*, Roma, pp. 95-105.
- SOLIVETTI C.M. 2015, *La struttura semantica del racconto La mantella*, in Id., *Strategie narrative in Gogol'*, Roma, pp. 107-120.
- TIKOS L. 1984, *Gogol's Overcoat- as a Religious Parable*, «Studia Russica» VII, pp. 183-209.
- TOPOROV V. 2009, *Peterburgskij Tekst. Pamjatniki Otečestvennoj Nauki. XX vek*, Moskva.
- VAJSKOPF M. 2009, *Material i pokroj gogolevskoj Šineli*, «Literaturovedčeskij sbornik» XXXVII-XXXVIII, pp. 55-66.
- VETLOVSKAJA V.E. 1999, *Žitijsnye istočniki gogolevskoj Šineli* «Russkaja Literatura» I, SPB, pp. 18-35.
- VINOGRADOV I.A. 2001, *«Ja brat tvoj». O povesti N.V. Gogolja Šinel'*, in *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII-XX vekov: citata, reminiscencija, motiv, sjužet, žanr* (2001), Petrozavodsk, pp. 214-239.
- VINOGRADOV I.A. 2016, *Sbornik Gogolja «Kanony i pesni cerkovnye» (obstojaatel'stvo i vremja sostavlenija)*, in *Tezisy dokladov II meždunarodnoj naučnoj konferencii*

Literaturnyj process v Rossii XVIII-XIX vekov. Svetskaja i duchovnaja slovesnost', Moskva.

VINOGRADOV V.V. 1921, *Sjužet i kompozicija povesti Gogolja* Nos, «Načala» I, pp. 82-105.

VIROLAJNEN M.N., KARPOV A. (a cura di) 2011, *Fenomen Gogolja, Materjali Jubilejnoj meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 200-letiju so dnja roždenija N.V. Gogolja*, Moskva, SPB.

VOROPAEV V.A. 2016, *Ekskatologija N.V. Gogolja*, «Jazyk i tekst langpsy.ru» IV, pp. 9-24.

ZEN'KOVSKIJ V.V 1997, *Russkie mysliteli i Evropa*, Moskva.

ZEN'KOVSKIJ V.V. 1916, *Gogol' v ego religioznych iskanijach*, «Christianskaja mysl» I, Kiev.

Nelson H.S. Ferreira

Emotion constructed upon Sumerian agricultural landscape. The anthropology of meaning

ABSTRACT: The natural landscape was the engine of daily life in prehistorical times, and, for that, it was the main source for linguistic creativity by supplying a material reality that inspired symbolic constructions and moulded a communication based on a common background. This paper considers a semiotics' approach on language and on the creation of signs of meaning based on empirical experience, to understand and describe the expression of emotion in Sumerian literature. The main argument stands for the use of universal signs of meaning for expressing feelings in a way that would be understood independently of the linguistic background. Considering an example of a text of ambiguous interpretation as well as texts with clear hermeneutic ground for a dialogic exercise, a transversal understanding of abstract images was possible since symbolic constructions were generated from interaction with nature, which tend to be a similar empirical experience in all ancient human communities sustained by agricultural production. Examples taken from literary sources regarding symbolic constructions and processes of signs of meaning acquisition are presented, described, and commented in this study.

KEYWORDS: Sumerian literature, agriculture, fear, landscape, emotions, signs of meaning, semiotics, scarceness.

0. Ancient landscapes decoded and recovered through semiotics and analogy

Sumerian language, far from being completely deciphered in terms of grammar, morphology and lexicon semantic spectrum, is still the main door to the historical past of 3rd millennium b.C. southern Mesopotamia, and the great source for understanding Sumerian speakers' daily life, their perceptions on the nature of things and their expression of abstract conceptions.¹ And if one can grasp through language, the different dimensions of expression, such as feelings and sensations, anthropological prototypes regarding human subsistence and relations with environment, may also be decoded.² For example,

¹ Jaques 2017.

² For a brief literature review regarding recent studies on emotions in Ancient Near East, see Hsu, Llop-Radua 2020, pp. 10-12 and Kipfer 2017.

the description of a landscape can suggest feelings through the association an interlocutor spontaneously makes between the image he sees and the perception of its impact on his/her own life. Such process of empathy occurs when the interlocutor had previously experienced such reality, or when the scene described in a text corresponds to a crystallised image compounded by signs of meaning that are universally understood.³

The visible objects that are part of a natural frame each correspond to at least a sign of meaning. For example, a riverine landscape with grass growing and blooming fruit trees has at least the signs for 'water', 'grass', 'production', 'output'.⁴ In that sense, the immediate meaning of the scene corresponds to the totality of the signs that compose it, that is to say, the meaning corresponds literally to its description. However, the potential for symbolic construction would depend on the context that calls it and on the hermeneutic value generated from the selection of signs that were part of the original frame. In a Sumerian text one may not be able to understand how the complete or broader landscape was or what Sumerians would have seen on their horizon and exactly what images were crystallised in their cultural thought. That happens because landscapes change with time, so the micro-cosmos that grounds creativity may also vary regarding the signs of meaning it provides. Rural communities, highly dependent on nature, may be a good example for attesting the aforementioned process of constructing and preserving abstract meaning, as it concerns a practical reality or cultural preconceived knowledge that is preserved in the collective memory. The engine of this process is the intense relationship societies that depend on agriculture have with nature. Landscapes and the effects the natural world has on farming production generate general preconceptions that can be empirically experienced and tend to be culturally transmitted.⁵

So that a standardized pattern can be followed, one must focus on a frame with a less potential for variability, showing instead general fixed signs of meaning. In that sense, it is easier to reach the data from an agricultural landscape, as one still knows what a farming and grazing landscape needs, similarly to what a rural Sumerian would have known. Once we acknowledge the landscape, the signs of meaning implied in a crystalised frame based on empirical rustic realities can bring light to the interpretation of ancient texts through

³ On literary codification and semiotic systems, I have followed Eco 2002. On Umberto Eco's theory, vide also Lorusso 2015, pp. 117-158. On signs of meaning concerning material culture, vide Preucel 2006, pp. 21-92. On semiotics, see also Cobley 2010.

⁴ Examples of this frame can be found in Ur-Namma G ll. 17-19, *Dumuzi and Enkimdu* ll. 20-25 (SF²), *The song of the Hoe* (sHoe) ll. 94-106, among others discussed and listed in Ferreira 2019.

⁵ About the landscape in the Sumerian lamentations see Verderame 2010 and Verderame 2020.

the deconstruction of symbolic language. Literature calls on past landscapes that can still be reconstructed in its general dimension; those landscapes can be decomposed into signs of meaning that are part of the toolkit for language construction. So, if one can reach the landscape of the past, one can find some resources that ancient languages had for building meaning. A procedure for such enquiring is possible even when those texts are hard to be completely understood by a modern reader, due to the unclear contexts and as a consequence of an incipient knowledge on Sumerian lexicon. Lexical lists with Akkadian or elbaité translations do not give an extended linguistic context that could be broadened into taxonomies. And if one extends that to a verbal system where modes and stands cannot be perfectly translated and are still under debate, a modern reader may struggle when looking at cuneiform texts, even if they do not have great gaps on sentences – as often happens with Sumerian sources due to the corruption of support material, such as clay tablets, ostrakon, or stone.⁶

1. *Dumuzi's Dream* and a fragmented landscape with a complete meaning

An example of difficulties brought by cultural distance and deficient knowledge on Sumerian language can be found on the first lines of the Sumerian text *Dumuzi's Dream* (DumDr). We cannot completely understand the hermeneutic background because of the lack of context and knowledge on the vocabulary spectrum of Sumerian language. Nonetheless, it is possible to essay an approach to the abstract thought of that ancient text's interlocutors through the landscape that frames it. In fact, by knowing the semiotic tools ancient interlocutors had for hermeneutical interpretation, texts such as *Dumuzi's Dream* (DumDr) can help to describe the chain of relations between both the signs of meaning and its interlocutors' preconceptions:⁷

1. "His heart was filled with tears (and) he went out into the countryside.
2. The heart of the young man was filled with tears (and) he went out into the countryside.
3. Dumuzi's heart was filled with tears (and) he went out into the countryside.
4. He carried the staff on his shoulder and cried constantly."⁸

Dumuzi, 'the shepherd' and the main character in this text, shares space

⁶ See Jaques 2017 for an approach on verbs for expressing emotion in Sumerian language.

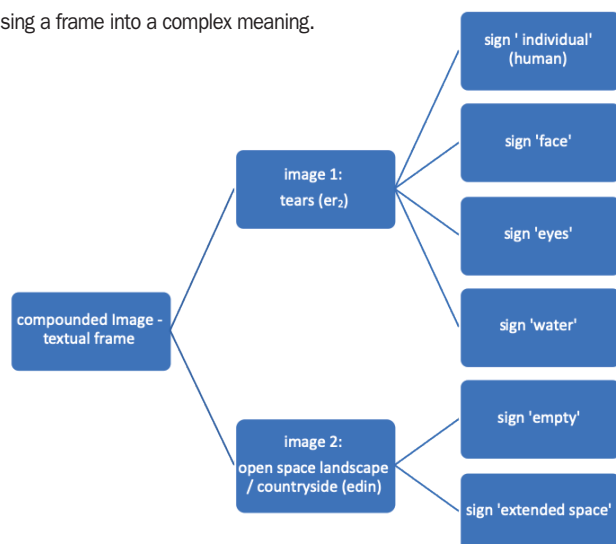
⁷ For a review of *Dumuzi's Dream* vide Tinney 2018.

⁸ Alster 1972, pp. 52-53.

with the herds. Dumuzi is said to be moving into the plains carrying a staff. The exact reason for Dumuzi's mood (šag₄-ga-ni er₂ im-si) is not known at this point of the text, as the text begins *in medias res*. Nevertheless, a sad Dumuzi is leaving his place (ba-ra-e₃) and moving towards the countryside (edin-še₃), which could be understood as somewhere remote from any populated region.

The idea of the shepherd going to the open country ('edin') carrying a staff (*ĝidru*) is not strange, since it should correspond to his daily activities.⁹ However, in this passage, the word 'edin' may also identify an 'outside place', somewhere far away from his original location.¹⁰ We may wonder on the exact significance of moving to another place when grieving. A landscape far from civilization and human life can be interpreted as reflecting loneliness and abandonment. And from that, we can infer this location represents Dumuzi's own state of mind: emptiness or loneliness may mean sadness.¹¹ Besides the complex symbol, as that implied on a shepherd's staff, the meaning is being constructed upon the following signs of meaning:

Fig. 1. Decomposing a frame into a complex meaning.



⁹ For 'edin' as a conceptual geographical space in Sumerian literature see Verderame 2010.

¹⁰ For the Netherworld geography see Katz 2003.

¹¹ Alster 1972, p. 28 considers that "We are not informed from where he is coming, but it is reasonable to assume that he is leaving his city Uruk in order to go to his sister in her sheepfold on the plain. The feeling of being alone without the protection offered by the city fills him with fear that he must die on the plain, with the result that his family will not be able to bury him properly by weeping at his grave and by bringing him offerings. He also imagines his mother calling in vain for the rations of breads which he is to provide."

It seems that the shepherd leaves the natural boundaries of his territory and goes to an isolated place, where only fauna and flora can mourn his fate.¹² In ll.1-14 the countryside (edin) and the river, or any type of watercourse (i₇), create a framework for grief, but some questions need to be addressed to interpret the emotions in the scene:

- Why is such place being chosen?
- Is one looking into a complex/literary metaphor, or into an allegory of an isolated mind?
- Does one find here a scenario for the narrative which would have been familiar to the interlocutor?

If one considers the landscape a literary scenario, the choice cannot be evaluated as meaningless. It never is, since even if there is no metaphor or allegory, the choice of place depends on the general idea intended to be instigated on the interlocutor's 'mental imagery set'. The river, and the natural world it touches, embraces the grief of the god. This choice can be understood as an extension of Dumuzi's common space, which are pasturelands, and maybe as a representation of his emotions, now framed as someone who is trying to avoid death in a landscape that is supposed to be the shepherd's territory and, therefore, a safe environment.¹³

There is no actual visual manifestation of grief generated by fear, and space can only relate to fear by association with previous events narrated in the text, due to Dumuzi's imminent death and the grief one can infer from the manifestation of tears. Dumuzi is being persecuted, so he may be avoiding his enemies by trying to find a safe and distant place or just moving to a place he feels comfortable in.¹⁴ Following the previous argument, the choice of this location as a place outside Dumuzi's natural habitat could also be a contrast with his natural domain, given that he could also be moving into a strange place. However, linguistically speaking, it is physically identical to Dumuzi's normal sites, that is to say, the countryside or the plains.¹⁵

¹² "Set up the cry, set up the cry! Oh countryside, set up a cry! / Oh countryside, set up a cry! O marshes, set up a lament! / Oh crabs of watercourses girid₂, set up a cry! / O frogs of the watercourse set up a lament! My mother will call, / my mother, my Durtur, will call, / my mother will call for five things, / my mother will call for ten things, / if she does not know the day when I'm going to die, / oh countryside, make my mother, who bore me, know." DumDr. 5-13.

¹³ DumDr 103-107: "My friend, I will put my head down in the grass! Do not reveal my place to them! / I will put my head down in the short grass! Do not reveal my place to them! / I will put my head down in the high grass! Do not reveal my place to them! / I will put my head down in the levees of Arali! Do not reveal my place to them!"

¹⁴ See Ferreira 2019, pp. 274-279.

¹⁵ See Ferreira 2019, pp. 228 on SF² ll. 65-72. Recently Tinney (2018) had revisited *Dumuzi's Dream*, published and commented by Alster (1972).

Maybe the difference between both places – countryside and ‘outside land’ – simply lies on how far away from civilization they are: one is in the countryside, but still near the city; the other is in foreign lands. As we still do not completely understand the semantics and expressive mechanisms of the Sumerian language, it is not possible to say with certainty how a sentence should be formed in order to make one place totally distinguishable from another. Undoubtedly, the realities of the language, even in the written form, would not have been so ambiguous to native speakers – one just lacks knowledge of the cultural context. Nevertheless, I would argue that if the clear difference between the location in foreign lands and Dumuzi’s usual setting was so important in terms of the clear comprehension of the lines, more information would have been presented in the text. Therefore, I understand these lines as a frame, which value is supplied by Dumuzi’s feelings, and I do not follow Alster’s (1972, p. 28) interpretation, since his approach to the text involves a context suggested by the narrated events, which cannot be defended on a lexical basis. Regarding Alster’s interpretation, one may consider that Dumuzi went to a faraway place which may have been strange to him, but would he not have been expected to run away to a familiar place to mourn or even to protect himself? (DumDr. 87-90, 165-173). Moreover, as previously said, the word ‘edin’ is usually used to identify Dumuzi’s place, as the textual *disputatio* between the gods Dumuzi and Enkimdu suggests in the Sumerian text *Dumuzi and Enkimdu* (SF² ll. 16-17).

Summing up, one can understand the text but not dive into the wider psychological experience that Dumuzi would instigate on the interlocutor of the narrative. As *Dumuzi’s Dream* (DumDr) shows, attempting to identify feelings through the landscape in a Sumerian text, when one does not know exactly what that landscape would be, is a highly speculative exercise. But this happens because of an ambiguous context and a relative short list of signs of meaning that, having been more complete, would have made the interpretation more spontaneous. Nonetheless, it must be underlined that the signs of meaning here are clear, the issue is on how they are compounded and converted into a symbol.

2. Agricultural landscapes charged with emotion

Sumerian literature is particularly fruitful concerning the signs of meaning manifestation. For example, the Dumuzi/Inana’s relationship expressed in *Dumuzi-Inana F* (DI F) text presents a kind of beauty that seems to emerge from an idyllic description of a landscape, regardless of the fact that the text

is poorly preserved. By framing what seems a typical love scene between the gods Inana and Dumuzi, it suggests a space that contains elements of a garden and therefore a beautiful scenario for this ‘beautiful’ moment (cf. Sefati 1998 320-3). The lexicon, metaphoric or literal, refers to an orchard (^{ĝi}š³kiri₆), dates (zu₂-lum), apple trees (^{ĝe}š³hašhur) and fig trees (^{mu}PEŠ₃): it is not possible to obtain a complete picture of the scenario, so it may be the case that the reference to fruits and trees are a sexual metaphor, as in other *Dumuzi-Inana* texts, rather than an aesthetic construction based on natural symbols.¹⁶ Nevertheless, this fragmented text can be read in those two ways, as the signs of meaning for the objects represented that are invariable and still exist in our own cultural matrix:

11. “The brother [...] in his orchard. [...]
15. dates [...]
16. the [...] spoke to me among the apple trees.
17. My precious sweet [...] my ¹head².
18. The .?. spoke to me among the fig trees.
19. My precious sweet [...] my [...]
20. The .?. [spoke to me] among the willow^(?) trees.”

If we decompose this scenario into the following signs, we are able to compare other scenes from more complete and complex texts to corroborate this analytic proposal (cf. fig. 2, p. 110).¹⁷

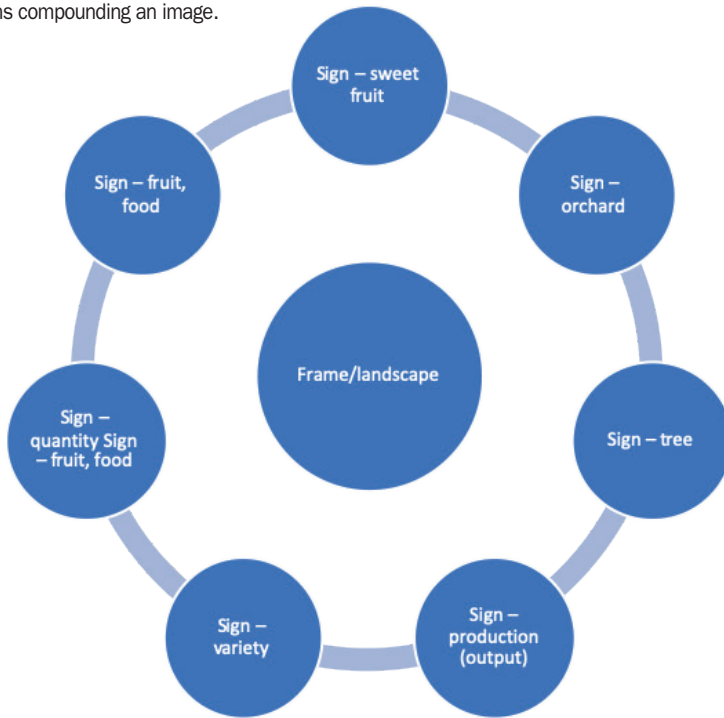
When observed by human eyes, a landscape has a culturally implicit and empirically explicit semantics, constructed through spontaneous interpretation by interlocutors and their generated feelings. Each of the elements that are part of that interpretation is a sign that describes and gives it an abstract meaning: the interlocutor’s background may distort the interpretation, but the sensations are there. Returning to *Dumuzi’s Dream* (DumDr), and using the mentioned mechanisms of decomposing natural frames, one may identify feelings in ll. 144-150, where the landscape is a visual description that reveals a *topos*, together with a manifestation of fear:

144a. “[Dumuzi] hid his head in the vegetation, but I know not his place.” (cf. l. 144)

¹⁶ Considering the sexual metaphor by analogy with the literature associated with Dumuzi and Inana vide Tinney 1999. Also, for an approach to sexual metaphor in Sumerian literature, see Couto-Ferreira 2017.

¹⁷ Cf. *Dumuzi and Inana T* (DI T).

Fig. 2. Signs compounding an image.



145. They looked for Dumuzi's head in the vegetation, but found him not. (cf. l. 147)

146. "He hid his head in the short vegetation, but I know not his place." [...]

148. "He hid his head in the high grass, but I know not his place."

149. "They looked for Dumuzi's head in the high vegetation, but found him not."

150. "He emerged into the levees of Arali, but I know not his place." (Alster 1972, DumDr ll.144-150)

Dumuzi is a shepherd and this landscape is his natural environment. There is no metaphor, just a description. The text simply represents a normal grassy landscape associated with the shepherd's world. Nevertheless, something which is obvious can also be used as an image capable of generating abstract linguistic meaning, since the reference to the *topos* and its value do not vary. The landscape is that of the shepherd and it is where he seeks protection. The fact that he is hiding allows one to deduce fear. The scenario that receives a dramatic action, regarding its symbolic expression, can only be understood by an interlocutor familiar with the landscape and capable of imagining a vast landscape where Dumuzi can be hiding: the magnitude of the landscape im-

pulses the perception and the dimension of fear. In this case, fear can only be assumed by the context, landscape just helps on expanding it. A landscape crystalised in the collective mind can be a catalyser for symbolism, something one can find in other scenes from Sumerian literature, which are particularly abundant and clear in Sumerian lamentations.¹⁸

Lamentation texts present what one could call ugly scenes based on sensitive emotional perceptions.¹⁹ As a matter of fact, there is no clear concept of ugliness in these texts, although it may be implied by the idea of corruption of a natural frame and the inversion of a harmonious or pleasant past. The text *the dead of Ur-Namma A* (UrN A ll. 22-30) depicts this kind of scenario: the god Utu (l. 14) did not appear in the sky, i. e. rain, and the day was full of sorrow. Thus, one of the signs that creates the symbology of beauty and visual pleasure is transformed into something unpleasant that brings the idea of chaos and future privation.²⁰ Obviously, this is a modern and partial interpretation, but the signs of meaning are there.²¹ *The dead of Ur-Namma A* (UrN A) clearly presents destruction regarding the consequences of the shepherd 'being no more'.²²

5. "[X] cities were [completely] [destroyed]; the people were seized by fear.

6. Evil came to [Urim] and made the trustworthy shepherd withdraw.
[...]

22. "[The early flood] poured into the [canals], the canal-inspector was silent (?);

23. [the barley and the flax] grown in the meadow, the life of the land, was submerged."

This is an image of a wasteland. Its meaning, as far as it can be reconstructed, clearly displays the signs of the symbol: something that should have brought fertility and abundance, brought an end to the harvest instead, for the meadows are submerged (zi kalam-ma ba-su) by the early flood (cf. *A šir-namgala to Nanna* L ll. 21-23).²³

¹⁸ For a commentary on emotions regarding Sumerian Lamentations texts vide also Loisel 2021.

¹⁹ E.g. *Lamentation over Sumer and Ur* (LSUr), *Lamentation over Ur* (LUr), *Curse of Agade* (CA), see Ferreira 2019, pp. 66-69.

²⁰ See García-Ventura (2021, pp. 220-237) for a commentary on grief and mourning manifested in this text and for her discussion on those concepts in one administrative text recording the funeral of Baranamtara of Lagash (XXIV century b.C.) and in the *Epic of Gilgameš* (George 2003).

²¹ Cf. *Curse of Agad* (CA) ll. 272-280.

²² Cf. Letter from Lugal-neságe to a king radiant as the moon (Version A from Nibru) ll. 1-15, comp.t.: Ali 1964; ETCSLc.3.3.02. Cf. LSur l. 68, ll. 266-268.

²³ Ferreira 2019, pp. 61-68.

Sumerian Lamentations stand for loss and tend to represent the reverse of prosperity and order, and therefore happiness, through images of poverty and future doom, often using supplies and foodstuff, or its original landscape of products, as a source for generating symbolic imagery. The possession of goods is a guarantee of well-being, if there is a disruption of surplus, the future is threatened. Property ensures a kind of stability since it provides welfare and sustenance. If one does not have it, there will be no signs of meaning from which the semantic value of prosperity can be constructed, such as 'food' and 'quantity'. Absence is then the way of transmitting an image of distortion of harmony and the consequent image of suffering.

38. "Bad weeds should grow on the two banks of the Tigris and the Euphrates,

[...]

42. the hoe should not plough the arable fields, the seed should not touch the soil;

43. the sound of the cowherds should not be heard in the open country,

44. butter and cheese should not be made in the cattle-pen, dung should not be spread on the land." (*Lamentation over Sumer and Ur*, LSUr)

Here, the fields and pasturelands are empty: no one is working in the fields (gan₂-ne₂ zid-de₃ ^{gis}al) or putting cattle out to graze; summing up, production/supply no longer takes place. Therefore, there is no future. The compounded meaning draws on the signs of meaning for a harmonious landscape that does not exist. In other words, distorts the crystalised image of how things should be and foodstuff or its potential are the sources of images of desolation in an agricultural landscape that should frame prosperity. In that sense, the signs of meaning for building a symbolic frame for 'happiness' can be identified through their opposites (LSUr):

3. "To overturn the divine powers of Sumer,

4. to change the favourable reign in its household,

5. to destroy the city, to destroy the house,

6. to destroy the cattle-pen, to level the sheepfold;

7. so that the bull should not stand in the pen,

8. the sheep should not multiply in the sheepfold, (cf. LUr ll. 266-268)

9. watercourses should carry salty water,

10. weeds should grow in the good fields,

11. mourning plants should grow in the open country."

Instead of a fertile scene, there is land in decay. The future is ruined, since

animals have been killed, the farms are overgrown with weeds and water is brackish. All the goods that guarantee welfare are absent, and instead there is a scene of desolation. As it is obvious that these goods are essential for subsistence, there is no need to engage in any hermeneutical analysis: essentially, the scene establishes a state of famine and absence of happiness, by identifying things that should not have happened. There is a suggestion of generalised destruction and a compromised future existence defined through the frame of the agricultural landscape and its compounding signs (cf. LSUr ll. 49-51).

Agricultural life has been suspended, so life itself is at stake (cf. LSUr ll. 85-91, ll. 123-132). As there is little surviving evidence on farms and empirical practices of Sumerian farming, it is impossible to measure the full economic cost, but the cultural impact on the construction of language and thought can be identified. These texts present the rural world as the basis of human social existence, describing what should not have happened in terms of welfare and happiness of the people. In other words, the argument of these lines is a rejection of the destruction of the fields and pastures that has taken away the possibility of happiness in these lands. When agricultural work is disrupted, society cannot be fed and therefore cannot exist;²⁴ an expression of mourn is what comes out.

In short, there is no future, since nothing will grow and there will be no food on the table. The opposite of not having good crops is known, and therefore value is attributed to its semantic image (cf. *Enlil in the E-kur* (Enlil A), ll. 109-123). Essentially, when the entire visual landscape is destroyed, there is no life: the idea of total destruction is based on an unknown future that has no natural riches. Products from the land represent the prosperity of the people, and this would have been clearly recognised in the traditional culture of peasants in ancient times, used to dealing with the hardships associated with their dependence on nature. (vide supra LSUr ll. 38-44)

Regarding lamentations, sadness is measurable through everything that is absent, ultimately, resulting in starvation (cf. LSUr ll. 303-317).²⁵ In *Lamentation over Ur*, society is crushed because the principles that sustain it, such as the farmer and the hoe (LUr ll. 271-274) or the herds (LUr ll. 1-26), no longer exist. In LUr, CA and LSUr, the famine caused by the disruption to the

²⁴ Cf. *The curse of Agad* (CA ll. 170-175, ll. 245-255); see Ferrara 1995.

²⁵ Fleming 2003 says "The gods have abandoned their homes and left their people defenceless. Nanna and Ningal have decamped from Ur, and now they find themselves mourning the loss that they somehow had tolerated. After all, humans are the servants who work the fields of the gods and tend their herds and flocks, who provide the gods with their meals and tuck them in at night."

land, with scarcity of water, grain and cattle, reflects interrupted prosperity, meaning the collapse of society:²⁶ when cattle are destroyed, so is the economy (LUR ll. 129-132, ll. 185-192, ll. 359-366). For example, the idea conveyed by a perished lamb is the impossibility of reconstruction, since the entire subsistence economy has been razed to the ground with the destruction of the herd, reflected in the death of its offspring (ll. 65-66). In *Lamentation over Ur* (LUR) the animals are the sources of such metaphor.

The symbols constructed from signs based on supplies, dairy products or productive animals are defined by contrasts. In that sense, and regarding the abstract language based on agricultural images, it could even be said that happiness is an imagining illusion, a concept of something that should exist, but does not: imagining it involves excess transposed into reality. A superior manifestation of the state of things or its harmonious maintenance always involves comparison with a certain potential reality or possibility. Although this interpretation depends greatly on context, examining the archaeology of thought entails looking at the history of the silent people and how they lived and experienced their world. And, at such level of disruption, it was understood that to improve the present, prosperity had to be restored by recovering what was lost (LSUR ll. 464-469).²⁷

498. “May the Tigris and Euphrates carry water and may An not change it.

499. May rain be in the skies and barley and flax be in the ground and may An not change it.

500. May the canals have water and the fields have grain and may An not change it.

501. May the marshes carry fish and birds and may An not change it.²⁸

502. May old reeds and fresh reeds grow in the margins and may An not change it.”

Instead of showing destruction, the end of *Lamentation over Sumer and Ur* composition (LSUR ll. 502-506) asks for a better future for the country, and this notion of improvement can only be expressed by the return of the rain,

²⁶ Cf. the famine in Eridu (*The Eridu Lament*, 6th kirugu, ll. 15-17; ETCSL c. 2.2.6; Green 1978); cf. also the hunger and desolation shown in CA ll. 177-192 and in Cohen (1988: 401-412, ll. 34-38). Cf. also Cohen 1988, pp. 186-207, ll. 13-17 (CLAM), which presents a scenario of destruction in which grain is used to express loss.

²⁷ Cf. the image of prosperity in *Enlil in the E-kur* (Enlil A) ll. 144-155. Cf. the abundance brought by Ur-Namma by digging canals (*Ur-Namma the canal-digger* (UrN D) ll. 1-12, Nippur version).

²⁸ Ferrara 1995 comments on the relationship between water/fish and the symbolism of inundation.

of new reeds and grain, i.e. of the harmonious landscape.²⁹ The return to the landscape of the signs for crops and growth is a common-sense idea of improvement and this is why they are used in semantic constructions. In short, if the rivers return to their normal course, everything will run smoothly and harmony or balance concern to a state of happiness.³⁰

Given that poverty and wealth were conditions that anyone could understand, within the agricultural framework, people would have wanted to remain or become prosperous, manifesting that desire through the linguistic tools they had available. This was the aim of life, and if the community were to lose its expectations of abundance, it would also lose its foundations, since scarcity recalls a past when everything was better, and to which people would want to return.³¹

21. “My compassionate lady of the precious house no longer notices me.
22. Like a sick tree that gives no fruit, no one is happy because of me.
- [...]
24. May my king attend to me and may I return to my former status.”

Without doubt, material prosperity makes life easier and consequently increases the likelihood of achieving happiness, and food stands for its materialization. Ignoring modern standards of welfare and discussions on the ‘coefficient of happiness’,³² it may be considered that happiness follows a pattern of events and their reception/perception by individuals. For example, considering the situation presented in *A ballbale to Enlil for Ur-Namma* (UrN G), it may be said with some certainty that happiness is implied there:

7. “Enlil [...] to Ur-Namma.
8. He [granted] him early floods^(?), wheat and colourful barley.
9. Ur-Namma, may the people prosper in abundance under your rule.
10. The plough will set good barley (for you), and your cultivated fields will be pleasing.
11. Trees, seeds, good barley, the plough, and the fields will be good.
12. The plough and good barley X (X) the fields ...

²⁹ A prayer for better circumstances which uses the agricultural landscape as a framework is reproduced in CA ll. 222-236.

³⁰ See Jaques 2017 approaches on happiness in Sumerian literature.

³¹ *Letter from Lugal-nesaê to a king radiant as the moon*, Version A (from Nibru).

³² See Esteban Ortiz-Ospina and Max Roser (2018) - “Happiness and Life Satisfaction”. Published online at OurWorldInData.org. Retrieved from: ‘<https://ourworldindata.org/happiness-and-life-satisfaction>’ [Online Resource]. We make this statement with some reservations and considering the problematic and complex philosophical discussion about general welfare standards. For a study about the theories and science on well-being vide Alexandrova 2017.

13. King, cultivate the fields with oxen, and your ^lcultivated^l fields will be good;

14. Ur-Namma cultivates the fields with them, and your cultivated ^lfields^l will be good.

15. The oxen will make cultivated fields good; your cultivated fields will be good.³³

There is no reference to any word meaning happiness, and the form in which such a debatable abstract concept would have emerged in Sumerian social consciousness is not known. One can easily infer the concept of ‘joy’ in Sumerian literature, but ‘happiness’, at least in modern linguistic and philosophic terms, highly concerns to context, which tends to be fragmented. The scenario represents wealth that is to come, since, according to agricultural expectations, everything is running well: the fields are, or will be, productive, it seems that the work of the plough will bear fruit, and so there will be abundance (nam-he₂-a) and prosperity. This is a materialistic perspective on happiness that cannot be associated specifically with Sumerian people, but there is one important aspect that needs to be considered objectively: with abundance, there are no problems, such as starvation. And that is the main issue in an abandoned landscape.

Following the same line of thought, in *Curse of Agade* (CA), domesticated nature has been taken over by wilderness (CA ll. 264-271). Abandonment has transformed a prosperous landscape into a barren land (CA ll. 25-39 vs. ll. 149-175). From an agricultural perspective, such a place would be ugly, as it is not productive, and nature is not under control (CA ll. 256-271). Therefore, the expected value has been distorted:

- wild animals, instead of herds; (l. 56, ll. 267-268)
- grass growing in the fields, instead of crops; (ll. 263-266)
- no cattle eating the tall vegetation; (ll. 264-265)

Hence, the objects that give meaning to a harmonious landscape have been perverted. This is also shown clearly in the *Letter from Lugal-nesaê to a king radiant as the sun* (Version A), which describes the corruption of a kind of beauty, or a good state of things that has turned bad.

14. “Like a garden that has not been cared, my joy has rotted.”

This text mourns for a situation that is not pleasant. The character in the text uses an analogy with a neglected garden to show that he has lost his value, like

³³ Cf. *Gudea E3/1.1.7.CylB* col. xi ll. 15-26 (Edzard 1997, p. 95).

a garden that has not been cared for or watered. There is one curious aspect: the inversion of beauty shows what beauty could be, by reversing a good state. It is the crystalized idea of a good garden that gives meaning and intensity to the scene described by inversion, through signs of ‘ugliness’ – a process of converting positive values into negatives. Emotions are implied and suggested by landscapes and, therefore, suffering and ugliness can be expressed, as well as happiness and beauty. This leads us to believe that, in texts such as *Dumuzi’s Dream*, the landscape gives meaning to the action, even when it cannot be interpreted accurately. For example, in line DumDr. 25-39, there is a manifestation of disturbance on animals’ behaviour. That disturbance generates disruption on the landscape, an abnormal situation that potentiates the sensation of discomfort, framing the fear Dumuzi may feel.

Obviously, as the previous examples show, it is easier to understand the context when the signs of meaning of the landscape are culturally known, as in the case when rural world is the source of images. There is no need for interpretation or knowledge on the psychology of the gods. The agricultural landscape provides the basis for abstract expression and semantic constructions that can be spontaneously apprehended. For instance, one can clearly understand what happened to the city of Ur, once powerful as a bull, now bent as an ox would be (LUr):

259. “Ur, like a great and aggressive bull, [bowed] its neck [to the ground].”

The metaphor can be interpreted as a representation of the city of Ur, now tamed as an ox would be by his master, since the wild bull (‘am’) seems to have been domesticated, similarly to the ox that pulls the plough and has no free will. The symbolic meaning is constructed upon the following signs:

- sign: ‘strength’
- sign: ‘power’
- sign: ‘submission’
- sign: ‘work’

It is important to underline that the symbol is made of various signs. Those signs are rooted in a crystalised picture which flows through the traditional thought of a community that recognised the abstract framed image as a construction based on the signs of meaning. The semantic value of the image comes from the common-sense assessment made by the interlocutor of the ploughman’s daily activities; the listener or reader of a text like *Lamentation over Ur* (LUr) would understand spontaneous analogies between his notion of the materiality of the ploughman’s work and its abstract representations, which

had an exact linguistic meaning. The process of transforming the surrounding natural world into a creative source for the construction of traditional thought and abstract language is, without a doubt, universal and transversal. Moreover, it can be identified in abstract language, even when the signs of meaning are deduced from their absence. In that sense, maybe the lines of the text published by Cohen (1988), *The Bull in His Fold*,³⁴ describing the grieving of a bull (ll. 1-2), refer to animal suffering due to the absence of the ploughman, although this is just one possible interpretation of the text. In the scene, a bull mourns, representing an entire country that has been invaded (ll. 9-16). The allegory is clear, but the hermeneutics of the text is not immediately decodable:

1. "The bull in his fold moans painfully,
2. in his fold, the bull in his fold (moans) painfully."

Another example can be identified in *Lamentation over Sumer and Ur* (LSUr ll. 1-37), which starts by referring to abandoned cattle, implying a compromised future.³⁵ The destruction of the city heralds the end of the goods from pasture and harvesting and, once again, the image of the animal helps to construct meaning of a disrupted society:³⁶

52. "Ur, a great charging wild bull, confident in its power,
53. the city that was the seed for lordship and kingship, erected on sacred ground.
54. bows its neck to the ground like a roped ox."

The metaphor refers to a factual image made up from the signs of meaning of 'power' and 'leading'. In addition to the destruction, this text also recalls the value of the ploughman, as he is the one who controls the powerful bull.³⁷

Conclusion

Emotions have recently drawn the attention of Assyriologists, as evidenced by publications such as those of Hsu, Llop-Radua, Jaques (eds. 2021), Kipfer (eds. 2017), or the research of Couto-Ferreira (2010, 2017). However, and despite the effort to approach texts and social culture from different perspectives, the use of semiotics as a tool for complementing lexicon and hermeneutic

³⁴ Cf. Cohen 1988, pp. 152-154, ll. 1-5 (CLAM).

³⁵ I interpret the butchering of cattle by analogy with the text *Utugin Eta - Come out like the Sun*, in Cohen 1988, p. 105, ll. a+227-232 (CLAM).

³⁶ Cf. ll. 8'-12', CUNES 53-08-060, Cohen 2013, pp. 37-49.

³⁷ See Ferreira 2019, 146-148.

approaches tends not to be considered very seriously, which means part of the mechanisms ancient interlocutors had to understand and to communicate symbolic expression may be left behind. As this paper intended to show, semiotics can play a role in textual interpretation, but also in gathering anthropological knowledge on ancient people, by looking into the original empirical sources for the construction of meaning, contrasting it with literary sources.

The following symbols and composing signs of meaning were identified in the Sumerian texts here quoted:

COMPOUNDED TRADITIONAL SYMBOLS FROM THE LANDSCAPE OF ABUNDANCE AND SCARCENESS
richness (sR), beauty (sB), prosperity (sPP), harmony (sH), hapiness (sHa),
proverty (sPPP), famine (sF), sadness (sS) ugly (sU)

composing Signs in Sumerian context and symbols they represent:

work (sB)(sH) (sHa) (sS) (sU)
growing (sR) (sB) sPP (sH) (sPPP)(sF)(sHa) (sS) (sU)
crops (sR) (sB) sPP (sH)(sF)(sHa) (sS) (sU) (sPPP)
providing (sR) (sB)(sH) (sF) (sPPP)
quantity (sR) (sB) (sPP)(sHa) (sS) (sU)
variety (sR)(sB) (sPP) (sHa) (sS) (sU)

Fig. 3. Signs of meaning as components of compounded symbols.

It was possible to establish a dialog between a text of complex interpretation due to the limited display of signs of meaning, with other texts that, despite lacking context, are constructed both from similar linguistic sources and abstract thought, and, for that reason, better interpreted. The fact is, *Dumuzi's Dream* is not completely transparent regarding feelings, as the signs there are not enough to solve the ambiguities generated by context and language. However, one can see clearly that, in it, emotions are represented and are built in the same way as in other texts. Doubts lay on how those emotions affected the action of the main character and exactly what emotions are being manifested. Yet, we know feelings were expressed and understood by the interlocutors of the text, because the frame is not at all ambiguous and is linked to a landscape of meaning that semiotics helps to decode.

The original landscape provides us with the signs of meaning, whereas the literary texts allow their selection and convergence as a variable symbolic out-

put. One can help recover the other, and even in texts where the symbolic language is somewhat partially loss, we can at least see what an ancient interlocutor saw, even though we are not able to understand what the image would have meant to him.

List of abbreviations

- CA – *Curse of Agade* (Cooper 1983; ETCSL: c.2.1.5)
 CAD – Roth, Martha T. 1956-2014, ed., *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*. Vol. I-XXI. Chicago
 CDLI – Cuneiform Digital Library Initiative, <http://cdli.ucla.edu/>
 CLAM – *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia* (Cohen 1988)
 DI F – *Dumuzi-Inanna Song F* (ETCSL c.4.08.06; Sefati 1998, pp. 171-76)
 DumDr – *Dumuzi's Dream* (ETCSL 1.4.3; Alster 1972)
 Enlil A – *Enlil in the E-kur* (ETCSL c.4.05.1)
 ETCSL – The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature (etcsl.orinst.ox.ac.uk)
 LUr – *Lamentation over the Destruction of Ur* (ETCSL c.2.2.2; Krecher 1996, Vanstiphout 1998)
 LSUr – *The lament for Sumer and Urim* (ETCSL c.2.2.3; Michalowski 1989)
 sHoe (Al) – *The song of the Hoe* (ETCSL c.5.5.4; Edzard 2000)
 SF² – *Dumuzid and Enkimdu (The Shepherd and the Farmer)* (ETCSL c.4.08.33; Sefati 1998 324-43)
 UrN A – *Death of Ur-Namma* (Ur-Namma A) (Flückiger-Hawker 1999; ETCSL c. 2.4.1.1)
 UrN D – *Ur-Namma the canal-digger, Nippur version* (Ur-Namma D) (ETCSL c.2.4.1.4; Tinner 1999)
 UrN G – *A balbale to Enlil for Ur-Namma* (Ur-Namma G) (ETCSL c.2.4.1.7)

References

- ALEXANDROVA A. 2017, *A philosophy for the science of well-being*, New York.
 ALI F.A. 1964, *Sumerian Letters: Two Collections from the Old Babylonian Schools (phdthesis)*, University of Pennsylvania.
 ALSTER B. 1972, *Dumuzi's dream. Aspects of oral poetry in a Sumerian myth, Mesopotamia*, Copenhagen.
 ATTINGER P. 2021, *Glossaire sumérien-français: Principalement des textes littéraires paléobabyloniens*, Harrassowitz Verlag.
 CIVIL M. 1997, *The instructions of Ur-Ninurta: A New Fragment*, «AuOr» XV, pp. 43-53.
 CIVIL M. 1983, *Enlil and Ninlil: The Marriage of Sud*, «Journal of the American Oriental Society» CIII, pp. 43-66.

- COBLEY P. 2001, *Routledge companion to semiotics and linguistics*, London.
- COHEN M.E. 1988, *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*, Bethesda.
- COUTO-FERREIRA M.E. 2010, *It is the same for a man and a woman: Melancholy and lovesickness in ancient Mesopotamia*. In A. Grossato (Ed.), *Umana, divina malinconia*, Alessandria, pp. 21-40.
- COUTO-FERREIRA M.E. 2017, 'Let me be your canal': Some thoughts on agricultural landscape and female bodies in Sumero-Akkadian sources. In L. Feliu, F. Karahashi, & G. Rubio (Eds.), *The First Ninety Years*, Berlin, pp. 54-69.
- EDZARD D.O. 2000, U 7804 // UET VI/1 26: *Gedicht von der Hacke*. In W.G. Lambert, A.R. George, & I.L. Finkel (Eds.), *Wisdom, Gods and literature: Studies in Assyriology in honour of W.G. Lambert*, Eisenbrauns, pp. 131-135.
- EDZARD D.O. 1997, *Gudea and his dynasty, The Royal inscriptions of Mesopotamia*, Toronto.
- ECO U. 2002, *Trattato di semiotica generale* (18^a ed.), Milano.
- FERRARA A.J. 1995, *Topoi and Stock-Strophes in Sumerian Literary Tradition: Some Observations, Part I*, «JNES» LIV 2, pp. 81-117.
- FLEMING D.E. 2003, *Ur: After the Gods Abandoned Us*, «The Classical World» XCVII 1, pp. 5-18.
- FERREIRA N.H.S. 2019, *The silent voices of the past and the abstract thought on the agricultural landscape: a dialogic reading of Sumerian and Latin literatures*, Universidade de Coimbra / Universitat de Barcelona.
- GARCIA-VENTURA A. 2021, *Shaping Gender, Shaping Emotions: On the Mutual Construction of Gender Identities and Emotional Roles in Ancient Mesopotamia*. In S.-W. Hsu & J. Llop-Radua (Eds.), *The expression of emotions in ancient Egypt and Mesopotamia*, Leiden, pp. 220-237.
- GEORGE A.R. 2003, *The Babylonian Gilgamesh epic: Introduction, critical edition, and cuneiform texts*, Oxford.
- GREEN M.W. 1978, *The Eridu Lament*, «Journal of Cuneiform Studies» XXX, pp. 127-167.
- HSU S.-W. & LLOP-RADUA J. 2021, *The Expression of Emotions in Ancient Egypt and Mesopotamia: An Introduction*, in S.-W. Hsu & J. Llop-Radua (Eds.), *The expression of emotions in ancient Egypt and Mesopotamia*, Leiden, pp. 1-22.
- JAKUES M. 2021, *Emotions and Their Expression in a Religious Historical Perspective in Ancient Mesopotamia*, in S.-W. Hsu & J. Llop-Radua (Eds.), *The expression of emotions in ancient Egypt and Mesopotamia*, Leiden, pp. 231-254.
- JAKUES M. 2017, *The Discourse on Emotion in Ancient Mesopotamia: A Theoretical Approach*, in S. Kipfer (Ed.), *Visualizing emotions in the Ancient Near East*, Fribourg, pp. 185-206.
- KATZ D. 2003, *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources*, Bethesda.
- KIPFER S. 2017, *Visualizing Emotions in the Ancient Near East. An Introduction*, in

- S. Kipfer (Ed.), *Visualizing emotions in the Ancient Near East*, Vandenhoeck, pp. 1-23.
- LOISEL A.-C. R., 2021, *From Landscape to Ritual Performances: Emotions in Sumerian Literature*. In S.-W. Hsu & J. Llop-Radua (Eds.), *The expression of emotions in ancient Egypt and Mesopotamia*, Leiden, pp. 283-305.
- LORUSSO A.M., 2015, *Cultural Semiotics*, New York.
- MICHALOWSKI P. (Ed.), 1989, *The lamentation over the destruction of Sumer and Ur*, Winona Lake.
- PREUCEL R.W., 2006, *Archaeological semiotics, Social archaeology*, Malden, Mass.
- SEFATI Y., 1998, *Love songs in Sumerian literature: critical edition of the Dumuzi-Inanna songs*, Ramat Gan.
- TINNEY S. 1999, *Ur-Namma the Canal-Digger: Context, Continuity and Change in Sumerian Literature*, «Journal of Cuneiform Studies» LI, pp. 1-31.
- TINNEY S. 2018, “*Dumuzi’s Dream*” Revisited, «Journal of Near Eastern Studies», LXXVII 1, pp. 85-89.
- VERDERAME L. 2010, *La imagen de la ciudad en la literatura sumeria*, «RSO» LXXXIII, pp. 23-48.
- VERDERAME L. 2020, *Noisy City, Silent Steppe, Tweeting Marsh. Soundscapes in Sumerian Literature*, in D. Nadali & F. Pinnock (Eds.), *Sensing the Past: Detecting the Use of the Five Senses in Ancient Near Eastern Contexts*, Wiesbaden, pp. 85-99.