SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

2/2018

Associazione Sigismondo Malatesta

SigMa

Rivista di letterature comparate,
teatro e arti dello spettacolo

2/2018

Associazione Sigismondo Malatesta

© Associazione Sigismondo Malatesta
http://www.sigismondomalatesta.it
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Associazione Sigismondo Malatesta
Rocca Malatestiana
via Rocca Malatestiana, 4
47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy
tel. e fax +39 0541 620832
sigma@sigismondomalatesta.it
http://www.serena.unina.it/index.php/sigma

Direttore responsabile: Flavia Gherardi
SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo
SigMa è pubblicata da **FedOAPress** (Federico II Open Access Press)
e realizzato con Open Journal System
Fotocomposizione: Aldo Roma

Electronic ISSN 2611-3309

Tutti i contributi pubblicati nella Sezione monografica e nella rubrica *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato

Direttrice | Director

Flavia Gherardi
Università di Napoli Federico II

Comitato scientifico | Scientific committee

Paolo Amalfitano
Università di Napoli "L'Orientale"

Silvia Carandini
Sapienza Università di Roma

Franco D'Intino
Sapienza Università di Roma

Francesco Fiorentino
Università di Bari "Aldo Moro"

Antonio Gargano
Università di Napoli Federico II

André Guyaux
Université Paris Paris IV - Sorbonne

Loretta Innocenti
Università di Venezia Ca' Foscari

Gioacchino Lanza Tomasi
Università di Palermo

Andreina Lavagetto
Università di Venezia Ca' Foscari

Stephen Orgel
Stanford University

José Sasportes
Universidade de Lisboa

Francisco Rico Manrique
Universitat Autònoma de Barcelona

Thomas Pavel
University of Chicago

Paolo Tortonese
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

Segio Zatti
Università di Pisa

Comitato di redazione | Editorial board

Susanna Alessandrelli
Università di Perugia

Annamaria Corea
Sapienza Università di Roma

Vincenzo De Santis
Università di Salerno

Angela Di Benedetto
Università di Bari "Aldo Moro"

Carmen Gallo
Università di Napoli "L'Orientale"

Iacopo Leoni
Università di Pisa

Lorenzo Marmo
Università di Napoli "L'Orientale"

Aldo Roma
Sapienza Università di Roma

Gennaro Schiano
Università di Napoli Federico II

Savina Stevanato
Università E-Campus Novedrate

Valentina Sturli
Università di Padova

Segreteria di redazione | Editorial secretariat

Valentina Sturli
Università di Padova

Indice | Table of contents

Sezione monografica

Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee

a cura di Teresa M. Lussone e Gennaro Schiano

Teresa M. Lussone, *Premessa* 13

Debora Biancheri, *Ai lati della cronaca: il conflitto nordirlandese nella poesia di Seamus Heaney* 17

Maria Elena Capitani, *Narratives of Terror: Palinsesti,* Displacement *e* Englishness *nei drammi di Martin Crimp e Simon Stephens* 47

Francesca Lorandini, *"Dire quelque chose de* ma *verité". Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo* 63

Luca Marangolo, Petrolio *è un poema intermediale. Cinema, poesia e cronaca come stili di scrittura dell'ultimo Pasolini* 87

Pasquale Palmieri, *Raccontare lo sport. Cronaca, memoria collettiva e storia* 123

Gianluigi Rossini, *Fattualizzare il finzionale. The Wire tra cronaca e fiction* 149

Giulia Sarno, *Il racconto della violenza nella* popular music *di lingua inglese: le* murder ballad *oggi* 175

Leyla Vahedi, *Storie urgenti. Cronaca e società nella letteratura illustrata per l'infanzia* 207

Federico Zecca, *Trasferimento e riautenticazione. Appunti sul rapporto tra cinema contemporaneo e cronaca* 235

Varia

a cura di Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato

Roland Béhar, Horrísimo*: andanzas y fortuna de un neologismo, de Camões a Vallejo* 261

Lorella Bosco, *Configurazioni messianiche in* Die Juden von Zirndorf *(*Gli ebrei di Zirndorf*) di Jakob Wassermann* 287

Enrico Carocci, *Abitare l'Overlook hotel. Il ruolo dello spazio anempatico in* Shining 311

Francesca Coppola, Su Rafael Alberti*: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini* 341

Vito Di Bernardi, *Come* Il Lago dei cigni *è diventato* Il Distaccamento femminile rosso 393

Aurélie Gendrat-Claudel, *La coscienza di Livia. Per una lettura dell'*incipit *di* Senso *di Camillo Boito* 419

Stephen Orgel, *Venice at the Globe* 439

Maria Grazia Porcelli, *Le molte vite di Molière. Da George Dandin a Monsieur Poirier* 455

Interviste

a cura di Valentina Sturli e Vincenzo De Santis

Angela Di Benedetto, *Poliziesco, storia e cronaca nera. Conversazione con Alessandro Perissinotto* 481

Iacopo Leoni, Teresa M. Lussone, *Fait divers et roman: le cas de* L'Adversaire. *Entretien avec Emmanuel Carrère* 491

Iacopo Leoni, Valentina Sturli, *Entretien avec William Marx* 513

Dalla Biblioteca Malatesta

a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma

Remo Ceserani, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni* (1997) 531

Vivian Sobchack, *Love Machines: Spielberg/Kubrick, "Artificial Intelligence", and Other Oxymorons of SF Cinema* (2003) 557

Scenari

a cura di Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

Emanuele Giannasca, *Sidi Larbi Cherkaoui al Festival TorinoDanza. Poesia coreografica tra linee e icone* 577

Lorenzo Marchese, *Senza rinunciare a nulla. Sul* Romanzo italiano contemporaneo *di Carlo Tirinanzi De Medici* 589

Lucia Tralli, Jessica Jones*: l'eroina infrangibile e il racconto contemporaneo della violenza di genere* 609

Maria Venuso, *Pulcinella, "maschera nuda" di Francesco Nappa* 625

Sezione monografica

Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee

a cura di Teresa M. Lussone e Gennaro Schiano

Teresa M. Lussone

Premessa

L'interrogativo che ha mosso il Laboratorio Malatestiano *Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee*, i cui esiti sono oggi offerti in questa sezione[1], è come le arti contemporanee si approprino della cronaca, da sempre serbatoio inesauribile di fatti e informazioni. In particolare, si è cercato di indagare il rapporto tra arte e cronaca in un'epoca in cui notizie e immagini si reiterano rimbalzando da un canale all'altro.

Le modalità con cui può essere restituito un contenuto urgente, pubblico e condiviso sono molteplici. Alla strategia *ipermediale* finalizzata a suscitare un forte impatto emotivo (Zecca) e alla predilezione per l'aspetto emozionale a discapito delle ambizioni storiografiche (Palmieri), si oppongono la fuga dal sensazionale e la tendenza a edulcorare gli eventi, tipiche della letteratura per l'infanzia (Vahedi). Inoltre, il tentativo di

[1] In questa sezione sono stati raccolti, dopo essere stati sottoposti a *peer review* secondo la politica editoriale della Rivista, i contributi presentati in occasione del Laboratorio Malatestiano *Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee* (Santarcangelo di Romagna, 29-30 settembre 2017), a cura di Francesco De Cristofaro, Carmen Gallo, Teresa M. Lussone, Andrea Peghinelli.

riprodurre la realtà il più fedelmente possibile può sfociare da un lato nell'impiego di forme mutuate dalla cronaca, come in *Petrolio* di Pasolini (Marangolo) o in *JFK - Un caso ancora aperto* di Oliver Stone (Zecca), dall'altro nella rappresentazione di fatti possibili ma non reali, come nella serie *The Wire* di David Simon (Rossini). Diversa è la strada scelta da Martin Crimp: narrare la contemporaneità riscrivendo la tragedia classica (Capitani).

Il racconto del fatto singolo di cronaca può, inoltre, diventare lo strumento di una denuncia sociale, come nei drammi di Simon Stephens (Capitani) o in *The Lonesome Death of Hattie Carroll* di Bob Dylan. L'omicidio di Hattie Carroll, rievocato seguendo il modello secentesco delle *murder ballads*, costituisce, infatti, il pretesto per una polemica contro le violenze perpetrate da un esponente della "classe privilegiata" nei confronti di una lavoratrice nera (Sarno). All'opposto, la poesia di Seamus Heaney si caratterizza per il rifiuto di qualsiasi militanza rispetto al conflitto nordirlandese – come nella raccolta *North* – e per la ricerca di un'arte dell'equilibrio (Biancheri), costata all'autore l'accusa di non aver preso una posizione chiara.

Altrove si rintracciano, invece, più analogie che differenze. La maniera di Seamus Heaney di porsi "ai margini" dell'evento narrato, non è, infatti, così lontana dalla rinuncia di Carrère alla ricerca di una verità assoluta che possa essere considerata universalmente valida (Lorandini). E ancora, sia nell'opera dell'uno che in quella dell'altro si rileva uno slittamento continuo tra pubblico e privato. Se Heaney cerca di scoprire una valenza universale dietro gli episodi narrati, Carrère non nasconde che un fatto di cronaca, lo sterminio da parte di Jean-Claude Romand di tutta la sua famiglia, possa diventare portatore di una verità che lo riguarda in prima persona.

Non è, dunque, solo l'aver monopolizzato l'attenzione dei giornali, per un periodo più o meno lungo, che accumuna eventi come la caduta delle torri gemelle e gli omicidi ad opera di

Jean-Claude Romand. Questi fatti rappresentano egualmente una trasgressione alla norma, che, come scrive Barthes in *Structure du fait divers* (1962), li rende portatori di un "senso umano". Le arti si distinguono dalla cronaca proprio per il tentativo di attribuire un senso a quei fatti generati da passioni criminali e tragiche che colpiscono l'immaginario collettivo e che provocano angoscia e orrore. Ma questi testi dimostrano anche come alla repulsione morale si accompagni un'attrazione estetica: è il fascino ambiguo della contemporaneità.

Debora Biancheri

Ai lati della cronaca: il conflitto nordirlandese nella poesia di Seamus Heaney

A partire dal Novecento, in ambito irlandese, i casi di rappresentazione della cronaca nell'arte sono stati sia numerosi che importanti, con l'esempio di W. B. Yeats – che nei suoi versi trasforma l'insurrezione di Pasqua del 1916 in una "terribile bellezza" (1921, ed. 2012: 53) senza tempo – che risalta su tutti per longevità e lascito culturale. Seamus Heaney è senza dubbio l'erede più diretto di questo illustre predecessore, non solo nel leggere la storia attraverso la lente del mito, ma soprattutto per quanto riguarda l'incredibile impatto dei suoi scritti su intere generazioni. Nonostante l'ispirazione poetica di Heaney sia più fortemente radicata nell'essenzialità degli elementi di quanto non lo siano gli artifici alchemici di Yeats, da molti critici è condivisa l'opinione che "le umili pale del mulino di Heaney non sono poi così diverse dalle complesse strutture circolari yeatsiane (*gyres*)" (Parker 1993: 131). *North,* su cui questo saggio si incentrerà, è la raccolta in cui questa convergenza è stata più ampiamente riscontrata dalla critica[1]. Gli aspetti che verranno principalmente toccati sono quelli della componente

ISSN 2611-3309

intellettuale ed emotiva del testo poetico, che spesso determinano la sua valenza in termini universali, cioè che trascendono specifiche coordinate spazio-temporali, destabilizzando così il principio di consequenzialità degli eventi, caratteristico delle modalità discorsive della cronaca.

In Heaney la perdita di una precisa traiettoria è un tratto insito alla poesia, tanto che nell'ambito della critica anglosassone è stato notoriamente definito *a poet of contrary progressions*, capace di intavolare "un poliedrico confronto con se stesso, con gli altri, con il settarismo del Nord Irlanda, con il canone poetico anglo-irlandese, e con la sua educazione cattolica e nazionalista ricevuta da una famiglia contadina nella contea di Derry" (Hart 1993: 2). Tuttavia, in questa sede, l'interesse per l'opera di Heaney e *North* è dettato anche dal fatto che più di ogni altro poeta contemporaneo irlandese ha aperto la discussione del rapporto tra arte e realtà ad arene più diversificate di quelle convenzionalmente impegnate in questo dibattito. Nel 2011, un paio di anni prima della scomparsa del poeta, la nota giornalista e scrittrice Olivia O'Leary, che ha operato per anni come news reporter dall'Irlanda del Nord, filtrava la lezione di Heaney interrogandosi sul rapporto tra giornalismo e poesia sull'*Irish Times*. Pubblicate sul principale quotidiano irlandese, le parole della O'Leary sono uno dei molti esempi che rivelano come l'opera di Heaney si sia spesso prestata a un apprezzamento volto ad approfondire le multiformi dinamiche esistenti tra l'evento storico – o il resoconto di cronaca, se lo si vuole riportare a tempistiche di simultaneità dell'atto narrativo – e l'atto di creazione artistica, o più precisamente poetica: "Un'altra cosa che la poesia di Heaney mi ha insegnato per il mio lavoro di giornalista è stata il bisogno di continuare a ripercorrere ciò che accade. Tornare continuamente indietro. Non si finisce mai di scrivere una storia. In un reportage, così come in una poesia, si catturano le cose soltanto fino a quello specifico momento in cui le si sta scri-

vendo" (O'Leary 2011). In questa dichiarazione, O'Leary, alla luce della lezione di Heaney, mette in discussione l'oggettività del resoconto cronachistico, accostandolo in termini di rappresentazione alla materia poetica. Questo tipo di considerazioni può apparire semplificato rispetto al rigore scientifico con cui il tema è stato tradizionalmente trattato in ambito accademico[2], tuttavia questo saggio si propone di adottare un approccio critico che, nel rivisitare i temi portanti della raccolta *North* – quali la memoria, la storia, il dramma e il ruolo del poeta – in relazione a come si pongono rispetto alla cronaca e alla ri-elaborazione che l'arte fa di essa, sveli nel contempo le modalità, i toni ed i contenuti con cui Heaney è riuscito a consegnare importanti riflessioni su questa delicata questione al grande pubblico.

1. *"Exposure": riflessioni sul ruolo della poesia in momenti di sollevazioni politiche e scontri sociali*

> Pochi ricordano oggi che la forza della sua poesia è consistita nel suo parlare a voce bassa senza enfasi di nessun tipo, con un tono dimesso e dubbioso. Proprio per questa via egli si è fatto ascoltare da molti e la sua presenza ha avuto un forte impatto su tre generazioni di lettori (Calvino 1980, ed. 2017: 352).

Con queste parole, pronunciate per la prima volta nel 1976, nel rivolgersi al pubblico americano, Italo Calvino commentava il conferimento del Nobel del collega Eugenio Montale, la cui umiltà del lavoro artistico era un noto attributo. La terza via dell'incertezza come lecito strumento epistemologico è sicuramente stata visitata da innumerevoli autori e poeti in particolare, nel tentativo di rendere la sfaccettata e contraddittoria complessità del reale attraverso toni sommessi e conciliatori. Tuttavia, il commento di Calvino perspicacemente evidenzia una qualità che il poeta ligure ha in comune con il successo-

re irlandese, a cui lo stesso Nobel verrà assegnato esattamente vent'anni dopo: il sapersi fare ascoltare da molti. Questa caratteristica è sorprendente rispetto a due poeti che hanno fatto della funzione sociale della poesia un importante punto di interesse, articolandone spesso in toni cupi e complessi un'analoga crisi di valore rappresentativo derivante da momenti storici drammatici quali l'ascesa del fascismo e i *Troubles* in Irlanda del Nord. Sebbene Heaney non abbia mai omaggiato il predecessore italiano con traduzioni o citazioni dirette, più di un accenno a elementi di continuità tra i due autori è riscontrabile proprio nei loro discorsi di accettazione al Nobel. Mentre Montale, parlando in un momento storico posteriore alla prepotente destabilizzazione della modernità dovuta al susseguirsi di due guerre mondiali, si chiedeva se fosse ancora possibile la poesia, nel 1995 Heaney offre una risposta quasi diretta al quesito con il suo *Sia dato credito alla poesia* (Heaney 1995), in cui riprende l'argomento già affrontato con *North*, di cui reciterà il componimento che chiude la raccolta:

> Rain comes down through the alders,
> Its low conductive voices
> Mutter about let-downs and erosions
> And yet each drop recalls
>
> The diamond absolutes.
> I am neither internee nor informer;
> An inner émigré, grown long-haired
> And thoughtful; a wood-kerne
>
> Escaped from the massacre,
> Taking protective colouring
> From bole and bark, feeling
> Every wind that blows (Heaney 1975, ed. 1998: 134).

Questa poesia, di cui si riporta solo un estratto, anche secondo l'indicazione del titolo, "Exposure", difficilmente tradu-

cibile per il suo carattere polisemico[3], contiene una rivelazione che quasi nasconde uno "smascheramento": quello del poeta in tutta la sua umana debolezza, un'ammissione che riprende e allo stesso tempo trascende un verso chiave di una poesia precedente, "Whatever You Say, Say Nothing": "for all this art and sedentary trade I am incapable" (106). *North* è indubbiamente la raccolta dove emergono in maniera più evidente quegli umori della poesia montaliana così brillantemente riassunti dalla chiusura di "Non chiederci la parola": "Codesto solo oggi possiamo dirti/ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo" (Montale 1923, ed. 2007: 124). Eppure, per entrambi i poeti l'apparente sconfitta dell'atto del poetare ne nasconde una celebrazione proprio come antitesi ad ogni qualsivoglia ambizione cronachistica. In "Exposure", il momento stesso in cui il poeta si arrende all'evidenza di non avere i mezzi per decifrare in modo inequivocabile la realtà diventa il motivo stesso del poetare, che porta a sorpassare definitivamente un livello di significazione meramente descrittivo e dunque ogni aspettativa nei confronti di *North* come valutazione di una lotta settaria, o addirittura della lotta nordirlandese. Il fatto che si generi così, in modo impalpabile eppur concreto, la possibilità di riconfigurare la tematica generale della raccolta rappresenta una sfida allo sviluppo rettilineo del percorso epistemologico tracciato per i lettori, poiché non solo il significato della poesia prende corpo grazie ai versi che lo precedono, ma investe quegli stessi versi di una nuova luce. Benché una poesia come "Exposure" possa essere solo superficialmente scalfita da un'analisi concisa ed estemporanea come quella qui necessariamente condotta, si può notare dai versi riportati come la pioggia attui metaforicamente un processo di livellamento e riconciliazione, tramite l'azione di frane ed erosioni che però esistono o addirittura sono determinate dagli "adamantini assoluti" di ogni goccia. Questa importante analogia con la friabilità della roccia sembra volutamente

attestare la legittimità di posizioni fragili e fondamentalmente incerte. Questa sorta di aporia semantica viene risolta nel verso seguente attraverso un altro artificio linguistico, il *neither* disgiuntivo che introduce i noti versi che chiudono la raccolta, "non sono né internato né spia", dove il poeta rivela, o forse smaschera, l'assenza di un'identità univoca fondata su verità assolute come parte integrante della sua condizione umana e, di conseguenza, della sua vocazione artistica. Tale prospettiva, che prende come punto di riferimento non solo la critica specialistica, ma anche la comprovata ammirazione popolare del poeta in Irlanda e Irlanda del Nord[4], si pone come la colonna portante dell'analisi che questo articolo si propone di condurre. O meglio, come filo conduttore per esaminare in che modo, attraverso la realtà testuale di *North*, venga rifratta un'immagine delle lotte intestine nordirlandesi che allo stesso tempo ne amplifica il raggio narrativo, attraendo potenzialmente una parte di pubblico non necessariamente legato ad esse o comunque esperto di quell'ambito.

In primo luogo, in *North* vengono a mancare causalità e consequenzialità, non solo tra gli eventi narrati, ma anche nel tipo d'interazione implicitamente costruita tra funzione testuale e lettore implicito[5]. In vista di alcune nozioni di estetica della ricezione, è possibile postulare che l'opera di Heaney superi una staticità di lettura destinata a perire con gli eventi stessi: cosa che spesso accade con narrazioni di cronaca, scevre di quelle caratteristiche retoriche che permettono alla valenza del messaggio di estendersi oltre la portata contestuale degli eventi che sono oggetti del resoconto. L'analisi seguente si concentrerà sul dislocamento dei contenuti operato un sofisticato uso del linguaggio, che allo stesso tempo favorisce una dislocazione spazio-temporale nonché continui momenti di ri-significazione dei versi stessi. Ovviamente i molteplici livelli di lettura legati all'ambiguità sintattica e semantica deliberatamente usati dal

poeta come artifici testuali non impediscono la possibilità di percepire uno solo dei livelli di significazione, portando ad una comprensione forse semplificata ma certamente non scorretta dei testi. Questa concezione del componimento artistico come sorgente di opzioni interpretative potenzialmente infinite, solo parzialmente delimitate da nessi semantici e qualità estetiche, è una caratteristica della poesia heaneyana che la pone quasi in aperto antagonismo con le finalità della cronaca.

Secondo queste premesse, l'attenzione del saggio verterà sull'inscindibilità dell'assenza di una prospettiva univoca della parola artistica – e a sua volta del protrarsi nel tempo e dell'applicarsi a contesti altri del suo messaggio – dal suo implicito distacco o quantomeno il suo eccedere l'*hic et nunc* del fatto contingente. Tutto ciò trova compimento nella natura liminale dei versi, fortemente radicata nella sensibilità di un autore che ha fatto dell'esplorazione dell'interstiziale una vocazione. In *North*, che articola una scelta consapevole di voler dar voce a dilemmi insolubili piuttosto che dogmatiche asserzioni, queste caratteristiche emergono più spiccatamente che in altre raccolte. Per certi versi in maniera paradossale, dunque, è nell'opera più vicina ai *Troubles*, sia cronologicamente che nei contenuti – e ritenuta da molti la più politica di Heaney– che si raggiungono le più alte vette di ambiguità poetica. Il principale interesse del poeta sembra trovare un linguaggio che possa finemente articolare concetti quali stallo, impasse, circolo vizioso.

È forse proprio per questo motivo che *North*, soprattutto in contesto internazionale, è recepita in maniera spesso slegata dal conflitto nordirlandese. Una divergenza per certi versi acuita dal fatto che la realtà del territorio è spesso costruita agli occhi di un pubblico esterno in prevalenza proprio tramite il reportage di episodi di violenza settaria. In Italia ad esempio anche le rappresentazioni di stampo giornalistico hanno lungamente contribuito a creare un *frame* molto specifico di ricezione[6]: dagli anni

Ottanta in poi molte delle pubblicazioni italiane sull'argomento sono state orientate verso uno specifico *imprint*, che tende ad assimilare la lotta repubblicana ad una più generale nozione di resistenza fautrice di diritti umani contro forme di imperialismo e tutti i relativi retaggi di oppressione e discriminazioni[7]. Heaney, dal canto suo, pur non essendo totalmente estraneo all'aspetto politico, sicuramente destabilizza una visione troppo dicotomica del conflitto: sfumando i contorni di una lettura della causa repubblicana come lotta per la libertà contro l'invasore britannico. È interessante notare come il traduttore di *North* Roberto Mussapi (1998), forse in parte per il fatto che l'edizione italiana vede la luce anni dopo quella originale e proprio in concomitanza con il culmine del processo di pace raggiunto con il *Friday Agreement* del 1998, sembra deliberatamente evitare il programma politico a favore di quello letterario, non rifacendosi a schemi ideologici prestabiliti nella sua introduzione alla questione nordirlandese. Il suo apparato paratestuale preferisce indugiare sulla figura di Ulisse che sulle fazioni paramilitari, enfatizzando come il rifuggire e il superare etichettature semplicistiche messi in atto dalla poesia di Heaney corrisponda per certi versi a "una condizione ulissica di smarrimento". Tale prospettiva a sua volta permette ulteriori riferimenti a premi Nobel quali Derek Walcott e Wole Soyinka. Secondo Mussapi, il legame risiede nel fatto che "l'enigma che si profila ad Ulisse non segna l'indecifrabilità crudele del mondo ma ne celebra la magica inafferrabilità finale, la natura perennemente fuggevole nell'ubriacante epifania delle immagini e nella consustanziata convivenza di sogno e stoffa del vivere quotidiano" (Mussapi 1998: XIII). Questo scorgere nell'opera di Heaney un "innominato ma onnipresente Ulisse" di stampo dantesco, colui che per sete del sapere sfida le colonne d'Ercole, permette al traduttore un metaforico atterraggio ad Itaca, che si lascia parzialmente alle spalle l'altra isola, l'Irlanda, e le specificità socioculturali della contea di Derry, suolo natio del poeta.

In questo quadro, la precisa volontà di seguire un filone interpretativo che enfatizzi l'aspetto liminale della raccolta delineando il poeta come un "ulissico scrutatore dei fossati e delle anguille" risulta forse consona a introdurre Heaney in un contesto ricettivo in cui l'insistenza su tematiche storico-politiche avrebbe potuto comprometterne la lettura, o quantomeno incanalarla lungo coordinate interpretative non necessariamente esaustive della materia poetica. Prosegue Mussapi: "Impossibile, in Heaney, distinguere l'interno dall'esterno, poiché l'equilibrio, il bilanciamento, la coincidentia oppositorum [...] sono mete desunte dai sintomi della realtà" (XIV). Questa poetica dell'ambivalenza, visibile già dal titolo della raccolta, genera volontariamente confusione semantica, suggerendo una vaga, eppur simbolicamente pregna, equivalenza tra il Nord, come componente della denominazione politica ufficiale dell'Ulster, e il più vasto Nord come indicazione geografica della distesa composta dalle terre scandinave. Proiettando verso le distanze remote dello Jutland l'essenza primigenia del conflitto, Heaney suggerisce enigmaticamente un legame tra terra natia e terra straniera. Alle difficoltà interpretative che possono derivare da questa suggestiva sovrapposizione di piani del reale va sommato un utilizzo della lingua che la pone come oggetto stesso dell'interrogazione messa in atto dalla poesia. Ad esempio, nomi quali Mossbawn e Wicklow, emblematici di un senso di casa per molti nordirlandesi (cfr. Heaney 1977, ed. 1980: 131-49), vengono dissezionati per svelarne le radici norrene, così che l'etimologia diventa strumentale nel contrassegnare l'evoluzione della lingua come indicatore di incontri e scontri delle popolazioni attraverso i secoli. Questa dimensione, che sembra articolare miti di un antico passato, è precisamente ciò che permette al discorso poetico di *North* di generare un interesse che rimanga attuale oltre il momento storico che l'ha ispirato. Nelle parole di Mussapi, *North* invita a una lettura che favorisca

l'esplorazione di una "sedimentata, fossile realtà dell'uomo e della civiltà" (Mussapi 1998: XXVII), piuttosto che coltivare un preciso impegno civile nei confronti della politica contemporanea, poiché questa è destinata a mutare col passare del tempo. Questa natura obliqua della poesia di Heaney si manifesta anche nell'enfatizzare riferimenti letterari di carattere universale, che favoriscono il coinvolgimento di un'ampia gamma di lettori, non necessariamente coinvolti a livello emotivo con gli eventi in Irlanda del Nord. I versi di Heaney contengono tracce più e meno evidenti non solo di Dante e dei miti greci e latini, ma anche di classici della letteratura mondiale quali Novalis, Eliot, Joyce, Shakespeare, Schopenhauer e Melville. Sebbene questa prospettiva non cancelli la sottostante dimensione storica della raccolta, ne enfatizza una struttura simbolica che si innesta sull'*opus* di Heaney, che può, e forse per certi versi deve, considerarsi come un *unicum*. La complessità che si evince da un simile percorso intertestuale, marcato da forti elementi di autoreferenzialità, vede incastrarsi perfettamente, anche se talvolta impercettibilmente, sottotesti di singole poesie appartenenti a raccolte diverse. In quest'ottica intratestuale e metanarrativa, *North* si presenta come l'evoluzione di un viaggio cominciato con "The Tollund Man", che non solo anticipa una fascinazione verso corpi riesumati dalla torba, ma si chiude con i versi "Out here in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home" (Heaney 1972, ed. 2011: 42), che per inciso anticipano la condizione di smarrimento evidenziata da Mussapi e si prestano all'ulteriore parallelismo tra il famoso smarrimento dantesco nella sua condizione di pellegrino e la ricerca della propria identità in terra straniera perseguita da Heaney. Tuttavia, i *topoi* su cui si incentra *North,* o meglio l'integrità di Heaney come poeta tellurico, si possono far risalire agli albori della sua carriera, di cui "Digging" pone le fondamenta. In questo senso si può rinvenire nello scavo un vero e

proprio strumento poetico, seppur alla vanga, eccezionalmente maneggiata dai suoi antenati, Heaney preferisca la penna, che coraggiosamente contrappone le armi dell'educazione e la ricerca intellettuale non solo alla forza fisica del lavoro nei campi, ma anche all'inasprirsi delle violenze, caratteristica dal clima politico di quegli anni. Per quanto la scrittura in parte sublimi lo scavo del poeta, lo sguardo di Heaney è costantemente rivolto alla componente elementare della terra, non solo nelle prima raccolte (che hanno titoli emblematici quali *Death of a Naturalist*, *Door into the Dark* e *Wintering Out*) e poi con vere e proprie esumazioni di cadaveri di *North*, ma anche nella fase successiva della carriera, dove i toni si fanno più rarefatti con le raccolte *Station Island* (1984) e *Seeing Things* (1991).

Secondo un movimento simbolico coerentemente contrario all'evoluzione prettamente cronologica dei fatti, su cui fa normalmente perno la cronaca, innumerevoli sono gli esempi nell'opera di Heaney che alimentano la fascinazione per ciò che sta sotto la superficie, quasi ad indicare che le radici del reale si possono raggiungere solo penetrandovi all'interno. Adottando una prospettiva intratestuale che abbraccia l'*opus* dell'autore, dunque, si rafforzano ulteriormente complessi legami di reciprocità che prevalgono sul progresso lineare, principalmente perché l'interesse primario non è rivolto agli eventi in sé ma a concetti cui questi diversamente afferiscono. Ad esempio, è facile individuare connessioni tra memoria del remoto ed esplorazione del paesaggio preistorico operata in *North* e quella del passato storico di *Station Island*. Ugualmente, è possibile notare la ricorrenza di figure mitiche, quali Anteo, che ritroviamo esplicitamente in apertura a *North* con una poesia a lui dedicata, ma che – per via del suo rapporto preferenziale con la Terra – permea l'opera del poeta fin dalla primissima raccolta. Diventa dunque proverbiale che in *North* l'integrità di Anteo, a cui Heaney ha ripetutamente alluso e a cui ancora presta voce,

venga intaccata dalla premonizione di sconfitta per mano di Ercole che si trova alla fine del componimento "Anteus": "But let him not plan, lifting me off the earth/ My elevation, my fall" (Heaney 1972, ed. 2011: 12). Tale premonizione si avvererà in "Hercules and Antaeus", che chiude la prima parte della raccolta precisamente con la vittoria dell'eroe *sky-born and royal,* considerato da alcuni critici il simbolo di una presunta superiorità tecnica e intellettuale dell'Inghilterra rispetto all'Irlanda, conquistata precisamente separando Anteo dalla terra, e perciò dall'azione curativa e rigenerante che su di lui esercitava. Nella seconda parte di *North*, infatti, il ruolo predominante dalla terra si tingerà di sfumature cupe e verrà gradualmente a mancare la funzione benevola e confortante che le verità custodite dal suolo esercitavano sul poeta.

Il *leitmotiv* mitico, tuttavia, non preclude un'ossatura biografica e storica. In "Bog Queen", ad esempio, il rapporto sacrale tra elemento umano e terra è espresso attraverso il nome dato a una mummia ritrovata in County Down, identificata come regina d'alto rango dei Vichinghi danesi secondo le informazioni fornite da *The Bog People*, celebre testo di Glob (1965, ed. 2010: 103-04) che Heaney ha indicato come determinante per la composizione di *North*. L'immagine, inequivocabilmente generata dalle spoglie tangibili di una donna di stirpe norrena sepolte in Irlanda del Nord, assume nel contesto della poesia una significazione autonoma che mira ad enfatizzare la trasformazione del corpo umano: il suo mutare fino ad assumere una composizione fisiologica dalle caratteristiche tipiche del paesaggio stesso che lo ospita. "Bog Queen" descrive essenzialmente la torba che, nella sua vece di custode di resti, finisce per tramutarli in fenomeni geologici; centrale nell'opera di Heaney, la torba ha però una significazione instabile: dal *bottomless centre* di "Bogland" a depositaria di memoria culturale, da palude in cui cose e persone possono affondare per non riaffiorare più, a terreno

agricolo composto da strati sedimentari alla base delle attività contadine della famiglia Heaney. Sebbene in *North* sembri essere predominante l'elemento di commistione con la componente umana, meno chiara è l'effettiva relazione tra rituali preistorici in Jutland e odierni scontri tra fazioni nell'Ulster. Non solo è poco chiara la natura di questa relazione, ma la sua intensità. Tale ambivalenza è nuovamente e lucidamente catturata da Mussapi, che nella sua introduzione a *North* descrive l'opera dell'irlandese come una delle "più molecolarmente metafisiche, nel senso moderno e eliotiano del termine, dopo quella di Eliot stesso". È forse interessante notare come in questa descrizione dai toni quasi ossimorici Mussapi non solo riproduca un linguaggio heanyano, ma sembri dare incarnazione metatestuale alla sua arte nell'atto stesso di commentarla. Per questo motivo fornisce un importante punto di vista sul rapporto tra il detto poetico e la realtà, o meglio su come la poesia di *North* non sia cronaca, ma senza i fatti cosiddetti di cronaca sul conflitto nordirlandese non esisterebbe: "Scrive della materia e dei luoghi [...] senza eludere l'ineludibile conoscenza, filiata dalla lezione del grande simbolismo, che la lingua poetica ha in sé l'energia di cui parla, che genera ciò che la genera" (Mussapi 1998: XIII). È emblematica di una tale complessità la differenza tra come *North* è stata accolta a caldo dai critici locali e la risposta critica internazionale che l'ha assurta a classico della poesia contemporanea.

Come dimostra la traduzione italiana, il rifiuto di ogni militanza è interpretato come caratteristica essenziale di una raffinata arte dell'equilibrio. Secondo le parole di Mussapi: "Comprensibile la sua difficoltà a spiegarsi verso coloro che lo volevano vassallo di una terra o una fazione. L'amore non è volontà di identificazione, ma apertura al movimento" (XVI). Il rifiutare con risolutezza una precisa affiliazione, il sapersi muovere *on both sides of the border*, come ha spesso affermato Heaney

stesso, è stato a volte aspramente criticato in Nord Irlanda. Il rifiuto indiscutibile di assumere il ruolo del poeta vate, portatore di valori sociali e verità assolute, ha deluso una parte di pubblico che sembrava ritenere un atto dovuto il praticare una poesia militante, soprattutto in luce della crescente fama internazionale del poeta di Derry. Al contrario, la caratteristica principale della poesia di Heaney è proprio il saper intrattenere diversi angoli di lettura simultaneamente, presentando elementi contrapposti che invece di escludersi a vicenda si alternano in posizioni predominanti, variando, di volta in volta, il significato latente che emergerà con più chiarezza. Laddove la propaganda, per definizione, tenta di asservire i fatti a finalità politiche, *North* mette in discussione l'essenza stessa di fattualità, ne nega ogni valenza ontologica e invita a pensare che ogni narrativizzazione dei fatti implica, obbligatoriamente, una prospettiva di lettura. In questo senso rifugge la cronaca proprio poiché diviene un'articolazione quasi metatestuale di storiografia intesa come antidoto alla rigidità della Storia.

2. *Approccio testuale a* North *"Part I": "go back – one said – try to touch the people"*

Una delle tecniche con cui il rigore della struttura storica e certe narrativizzazioni a essa legate vengono meticolosamente smantellate in *North* si basa sulla proposta di un concetto fluido d'identità, che all'inizio della raccolta viene accennato perseguendo qualità quasi polifoniche della voce poetica. O meglio, il poeta si fa latore di una collettività incarnata dal pronome "we", come in "The Seed Cutters", che esprime la determinazione di attribuire visibilità simbolica a una categoria i cui membri, nella loro autonoma singolarità, sono stati inghiottiti muti dalla storia. Tuttavia, l'atto di rimembranza poetica opera una minuziosa ricostruzione di queste figure anonime: il loro valore è compreso dal poeta solo nell'atto di diventare parte

integrante del gruppo, così da poter non solo descrivere, ma quasi assumere i tratti identitari che caratterizzavano una certa estrazione sociale come unico modo per poterli a sua volta trasmettere al lettore: "You'll know them if I get them true" (Heaney 1975, ed. 1998: 6)[8]. Un linguaggio asservito a promuovere una qualche forma di riconciliazione è riscontrabile in diversi momenti di *North*; c'è un punto di svolta però in cui la materia poetica sembra voler articolare in termini più concreti la dicotomia tra "us and them" che caratterizza in maniera preponderante il contesto nordirlandese. Se nella prima parte della raccolta Heaney rifugge dall'affrontare apertamente un discorso sociale sulle condizioni della sua terra, la seconda parte sembra incarnare lo sforzo consapevole del non rifuggirle. "A Constable Calls", ad esempio, può essere letto come illustrazione di una contrapposizione tra l'identità cattolica del piccolo Heaney e l'agente delle imposte, di lignaggio protestante come tutti gli agenti del tempo, che fa visita alla fattoria del padre. L'alterità della presenza dell'agente è sottolineata dall'uso esasperato di pronomi personali e possessivi, in parte dovuto a norme sintattiche caratteristiche dell'inglese rispetto all'italiano, ma in parte indicativo di un'intenzione enfatica inscritta consapevolmente dal poeta. A ritmo serrato troviamo: "his bicycle", "his cap", "he had unstrapped", "his slightly sweating hair", "his belt", "his cap", "he was snapping the carrier string", "his boot". La pervasività della presenza estranea a casa Heaney sembra tracimare nel ricordo del bimbo: lo denota un uso esagerato e quasi opprimente dei pronomi, in cui il livello fonetico sembra far eco a quello semantico in maniera consapevole, come nel verso "heating in sunlight", in cui l'alterità dell'agente ("he") sembra venir assimilata all'ambiente circostante. Tale raffronto diretto tra agente e bambino è ulteriormente sorretto da uno schema ritmico irregolare in cui i due pronomi "he" e "I" sono portatori di accento, o meglio hanno una sonorità lunga, secondo i

parametri della poesia anglofona, che dà loro maggiore visibilità all'interno del verso. Questo crea una giustapposizione ulteriormente rafforzata dalla posizione predominate di "stood up", riferito all'agente, e "sat", al bambino:

> "Any other root crops?
> Mangolds? Marrowstems? Anything like that?"
> "No." But was there not a line
> Of turnips where the seed ran out
>
> In the potato field? I assumed
> Small guilts and sat
> Imagining the black hole in the barracks.
> He stood up (Heaney 1975, ed. 1998: 122).

Il verso finale, "And looked at me as he said goodbye", sembra confermare grammaticalmente l'impressione di subordinazione, poiché mentre il soggetto "he" riferito all'agente viene espresso in forma nominativa, il "me" che si riferisce al bambino è accusativo: cioè lo denota come oggetto dello sguardo dell'agente. La massiccia presenza dell'agente, inoltre, fa da controparte anche al padre, con una relazione definita dalla totale assenza di pronomi riferiti al contadino cattolico, la cui figura emerge flebile con l'indefinito pronunciarsi di un "no". Sembra dunque lecito individuare in questa ponderata configurazione il riflesso dell'esistente squilibrio di potere che regolava gli scambi tra i due gruppi sociali nel Nord. In questo caso l'utilizzo della lingua sembra funzionale ad articolare l'esperienza nordirlandese dal punto di vista cattolico, adombrando la costante, ancora talvolta impercettibile, oppressione da parte dell'egemonia protestante. In questo ricordo ancora antecedente agli sviluppi più brutali del conflitto, Heaney integra il sentore di un destino avverso nella prospettiva innocente del bimbo. Parole come "black hole in the barracks" o "baton-case" assumono connotazioni sinistre se lette a posteriori, dato

che nei decenni a venire i manganelli e le prigioni diventeranno simboli tristemente famosi di sommosse e internamento di Repubblicani su basi politiche. È una strategia consona alla poetica di Heaney nei termini fin qui definiti, con una preferenza per il suggerire piuttosto che l'asserire e con la tendenza a creare sottotesti che travalicano i confini del singolo componimento. Alla fine di "A Constable Calls" la bicicletta dell'agente "ticked, ticked, ticked" nell'allontanarsi: un suono che porta con sé il nefasto presentimento delle bombe che flagelleranno il Nord Irlanda negli anni successivi, durante i quali l'indistinto senso di minaccia si concretizzerà in qualcosa di molto più spaventoso. Questo diventa ancora più evidente proseguendo la lettura con la poesia successiva, "Orange Drums, Tyrone, 1966", e mantenendo al contempo la stessa impostazione tematica della poesia precedente. Anche qui il suono ha una presenza predominante, ma i toni intimidatori si fanno più forti rispetto all'allusivo ticchettio della bici: il 1966 è infatti un anno prossimo a quello che diverrà il climax del conflitto, e la poesia descrive una parata orangista – aggettivo legato al colore degli unionisti – con il rumore assordante dei suoi tamburi, ponendo nuovamente un'enfasi sull'alterità del soggetto descritto tramite l'uso ripetuto di pronomi personali e possessivi.

> The lambeg balloons at his belly
> weighs him back on his hunches, lodging thunder
> grossly there between his chin and his knees.
> He is raised up by what he buckles under
> (Heaney 1975, ed. 1998: 70).

Anche in questa parte della raccolta così radicata nell'atmosfera e nelle tradizioni natie, però, il raggio visivo del poeta non smette di spaziare. La poesia successiva, "Summer 1969", ambientata in concomitanza ai picchi di violenza della Battaglia del Bogside, presenta ricordi di quando il giovane poeta si

trovava in Spagna: "While the Constabulary covered the mob/ Firing into the Falls, I was suffering/ Only the bullying sun of Madrid" (Heaney 1975, ed. 1998: 126). Questa improvvisa sovrapposizione di scenari così apparentemente stridenti, ovvero la capitale spagnola e il quartiere cattolico di Belfast che è stato teatro degli scontri più violenti durante i Troubles, trova riconciliazione tramite la lente unificatrice dell'esperienza personale del poeta.

È ancora una volta esempio di come la poesia sposi apertamente la funzione artistica rispetto a quella cronachistica, operando una dislocazione questa volta spaziale piuttosto che temporale, come invece avviene con "The Seed Cutters", ricordata come articolazione della memoria storica. In "Summer 1969", il palese recupero di una dimensione che sfida vincoli spaziali in questa parte della raccolta dove precise coordinate storico-geografiche sono altresì evidenti, funge da potenziale monito per il lettore, allertato che la sua veste non è quella di testimone di fatti, ma piuttosto di recettore di percezioni filtrate dall'esperienza e sensibilità della voce poetante, che in quanto tali rifuggono l'univocità di definizione da cui la cronaca è, o dovrebbe essere caratterizzata.

3. North *"Part I": "exhaustions nominated peace/ memory incubating the spilled blood"*

L'uso della giustapposizione non pervade solo la seconda parte di *North*, ma forse ancor più la prima, con una funzione però completamente diversa, che riguarda principalmente la contrapposizione dell'io poetico ai diversi corpi esumati dalla torba. Nei *bog poems* è ugualmente riscontrabile la massiccia presenza di pronomi personali, ma qui è atta a sostenere, anziché la demarcazione tra due affiliazioni ideologiche alternative, un concetto fluido di identità che riprende e allo stesso tempo travalica la ricerca di radici collettive all'interno della propria

comunità già indicata con "The Seed Cutters". Questo è dovuto in parte alla natura deittica dei pronomi, che coinvolge la sensibilità individuale del lettore nell'atto interpretativo, soprattutto in un contesto in cui i versi tentano attivamente di stabilire un dialogo privato, quasi intimo con i propri interlocutori.

Ci sono altri espedienti linguistici che Heaney utilizza per creare una commistione di punti di vista che nella propria duttilità coinvolga in maniera implicita il lettore. La combinazione *artful voyeur* in "Punishment", ad esempio, suggerisce tramite l'etimologia dell'aggettivo scelto una sottile corrispondenza tra lo sguardo dell'artista e quello del lettore, che è invitato a identificarsi con l'io parlante. Questo noto componimento, che si presenta come un delicato equilibrio tra immagini statiche e ispirazione poetica, è forse il miglior attuamento di quella ambivalenza testuale che si profila allo stesso tempo come premessa ed esito di un impegno artistico che ambisce a celebrare la destabilizzazione dei punti di vista e di conseguenza la natura non-interventista del poetare.

her shaved head
like a stubble of black corn,
her blindfold a soiled bandage,
her noose a ring

to store
the memories of love.

[...] you were flaxen-haired,
undernourished, and your
tar-black face was beautiful.
My poor scapegoat,

I almost love you
but would have cast, I know,
the stones of silence.
I am the artful voyeur

of your brain's exposed
and darkened combs,
your muscles' webbing
and all your numbered bones:

I who have stood dumb
when your betraying sisters,
cauled in tar,
wept by the railings,

who would connive
in civilized outrage
yet understand the exact
and tribal, intimate revenge
(Heaney 1975, ed. 1998: 66).

In "Punishment", la descrizione del corpo ha un che di oggettivo che crea un senso di assolutezza e sembra erigerlo a emblema della violenza come atto universale, senza tempo. Heaney utilizza la materialità del suolo, del corpo e degli oggetti che lo circondano come simbolo di una forma di ricordo che non è soggetta alla trasmutazione insita nella memoria umana, specialmente in contrasto alla poesia come momento di rimembranza. In questo senso, la testa rasata ed il viso ricoperto di pece divengono simboli dell'ineluttabilità della violenza, della sua natura innata alle interazioni umane attraverso i secoli: un'asserzione che ha causato reazione sdegnate da parte di alcuni critici nordirlandesi, tra cui nomi di un certo rilievo quali Ciaran Carson ed Edna Longley. Nondimeno, "Punishment", in quanto testimonianza di una realtà a cui si nega la possibilità d'intervento, è alla base del dilemma morale del poeta, incapace di trovare una posizione giustificabile. È una convinzione a cui Heaney stesso ha dato chiaramente voce durante un'intervista in cui gli è stato chiesto di approfondire il significato di "Punishment":

> It's a poem about standing by as the IRA tar and feather these young women in Ulster. But it's also about standing by as the British torture people in barracks and interrogation centers in Belfast. About standing between those two forms of affront. So there's that element of self-accusation, which makes the poem personal in a fairly acute way. Its concerns are immediate and contemporary, but for some reason I couldn't bring army barracks or police barracks or Bogside street life into the language and topography of the poem. I found it more convincing to write about the bodies in the bog and the vision of Iron Age punishment. Pressure seemed to drain away from the writing if I shifted my focus from those images [...] (Cole 1997).

In questa dichiarazione, Heaney cattura eloquentemente una delle principali colonne tematiche di *North*, affrontando direttamente un punto di cruciale interesse per questo saggio: la difficoltà epistemologica del capire e rappresentare la violenza. Si è già visto in precedenza come la dislocazione sia alla base dell'"arte dell'equilibrio"[9] praticata da Heaney, e *Part I* di *North* non fa eccezione: le mummie dello Jutland, "hung in the scales/with beauty and atrocity" ("The Grauballe Man"), diventano veicolo della sospensione di giudizio del poeta.

"Punishment" rielabora in forma particolarmente sofisticata le delicate interdipendenze tra memoria, rappresentazione e materialità, e nuovamente lo si può riscontrare nell'utilizzo dei pronomi finalizzato a promuovere fluidità di significati. Nella prima parte della poesia, come si intuisce dal breve estratto riportato sopra, si ritrova lo stratagemma retorico dell'ossessiva ripetizione dei possessivi in terza persona, ma verso la metà del componimento c'è una svolta, e l'io poetico comincia a rivolgersi direttamente alla "piccola adultera", che da quel momento diventa "tu", un interlocutore più diretto. Ma il movimento di avvicinamento è ulteriormente rafforzato dal verso "mio povero capro espiatorio", dove il possessivo sembra vo-

ler incarnare il tentativo di riappropriarsi dell'identità di quella vittima, o di prendere atto in prima persone delle sofferenze di quel soggetto inizialmente presentato in termini di alterità. Ma è un tentativo dal compimento quantomeno incerto, visto che l'identità dell'*artful voyeur* sembra riconquistare una proprio definita individualità, seppure colpevolmente, verso la fine della poesia, dove il pronome personale "I" non solo appare ripetutamente in posizione predominante, ma è accentuato dalla costruzione sintattica "I who have stood dumb", che invita a una lettura che enfatizzi in isolamento quella prima persona. Eppure, tale costruzione ha anche un altro esito in inglese: il permettere alla strofa successiva di cominciare con il generico "who", pronome relativo che in parte sfuma i contorni dell'io narrante in quelli della collettività, unitamente colpevole nell'omertà. Anche in questo è evidente come l'equilibro è determinato da sottigliezze linguistiche, che acutamente pongono l'io narrante come voce che simultaneamente appartiene e si distingue dalla folla. Emblematico è il plurale riferito a "pietre del silenzio", che sembra sfumare la complicità della vendetta nell'anonimato, riassorbendo la responsabilità individuale nella pluralità del gesto, negandone l'intenzionalità. L'inazione del poeta si pone come eco del suo sospetto verso un'affiliazione diretta, precisamente perché, come ricorda nell'intervista, comprende sia la "civile indignazione" seguita a quelle orrende punizioni che i motivi tribali di ritorsione alla base di quell'"intima vendetta". E nuovamente, l'uso della lingua magistralmente cattura lo stallo espresso da questa poesia tramite l'impiego di una delle poche preposizioni in inglese che hanno valenza semantica coordinativa e disgiuntiva allo stesso tempo: "yet". E Heaney, promuovendo una totale identificazione con l'*artful voyeur,* chiede ai lettori di fare lo stesso: esperire la conflittualità di sentimenti che condonare quel silenzio comporta.

Decifrare la prima parte della raccolta in questi termini è es-

senziale alla valutazione complessiva di *North,* poiché muove una sostanziale critica alla dualità che sancisce la frammentarietà del tessuto sociale nordirlandese. Un'altra poesia che emblematicamente mina alla base la legittimità di ogni progresso ermeneutico sostenuto da letture settarie è "Bone Dreams", che come anticipa il titolo vira decisamente verso un linguaggio che richiama l'elusività astratta dei sogni. Nella prima parte della poesia si nota che il cadavere a cui la voce narrante si riferisce come "my lady" acquisisce gradualmente una fisicità propria, seppur in opposizione al soggetto che la osserva, la cui autonoma presenza è ripetutamente reiterata: "I touch it again, /I wind it in, I pushed back, I found ban-hus, I hold my lady's head, I found a dead mole, I had thought, I was told", ecc. Eppure, ci sono indizi di una parziale sovrapposizione, o quantomeno intersezione delle due identià: "[I] ossify myself/by gazing: I am screes/on her escarpments". Vi è dunque una graduale preparazione al culmine della quinta strofa:

> And we end up
> cradling each other
> between the lips
> of an earthwork (Heaney 1975, ed. 1998: 46).

In questo caso la fluidità si riferisce soprattutto alla coincidenza delle due identità inizialmente avvertite come indipendenti. Se da una parte l'io narrante può essere percepito come contenitore di diverse sensibilità che reagiranno e scolpiranno in maniera autonoma questa singolare interazione quasi di possesso con il corpo mummificato, la deliberata vaghezza dell'incontro descritto e la presunta fusione finale sembra quasi alludere a nozioni di logica simmetrica che secondo Matte Blanco (1975) regolano la realtà onirica. Il significato primario, perciò, sembrerebbe quello di affermare l'assenza di stabilità, dell'identità come del significato stesso che va ad innestarsi su di essa. Se

assumiamo questa chiave di lettura come colonna portante della raccolta, proiettando la logica simmetrica del sogno come realtà ideale, è possibile estendere tale superamento dell'apparente aporia alla seconda parte, in cui il poeta riflette sul suo ruolo in relazione più diretta con lo specifico e doloroso contesto storico fornito dall'Ulster. Questa prospettiva critica trova effettivo riscontro in diversi momenti di riflessione più diretta, che sembrano quasi dettati da un'improvvisa esasperazione che intacca temporaneamente la flemma che caratterizza i versi di Heaney.

Ne è un esempio lampante "Whatever You Say, Say Nothing", che contiene un verso emblematico di come attraverso una carica linguistica contemporaneamente disgiuntiva e cumulativa, grazie all'uso dell'espressione avverbiale "at once" insieme a "both" in funzione congiuntiva, il poeta stia rincorrendo un riconciliamento che continua a sfuggirgli: "while I sit here with a pestering / Drouth for words at once both gaff and bait". Il titolo stesso fa riferimento a questo fallimento delle parole nel loro compito di catturare la sfaccettata complessità del reale. Al contempo, tramite i contenuti della poesia, che rivolge il suo sguardo alla lotta quotidiana della gente comune più che a quella armata dei militanti, Heaney si riappropria in modo figurato della formula "whatever you say, say nothing", quasi in contrattacco ai tentativi dei gruppi paramilitari di impiegare quelle stesse parole in funzione intimidatoria. Il poeta preferisce concentrarsi su come in Nord Irlanda il linguaggio sia spesso una trappola: sia per la sua propensione ad esprimersi tramite abusati cliché, sia perché l'intera popolazione si è assuefatta a un uso cauto delle parole, che non riveli, che non offenda. E questa *famous Northern reticence*, ugualmente citata nella poesia, diviene in *North* causa di un timore diverso per il poeta: quello di averla interiorizzata, questa reticenza, fino al punto di essere stato incapace di esercitare un ruolo sociale con la sua poesia, come si è visto con l'accenno al componimento

finale, "Exposure". L'integrare il testo poetico stesso, in quanto mezzo di rappresentazione, nell'oggetto stesso del disquisire, interrogandosi con insistenza sulla sua efficacia nel carpire l'essenza del contingente, è uno degli elementi di modernità della poesia di Heaney. *North*, in particolare, rappresenta l'apoteosi del rifiuto a rapportarsi all'avvenimento storico *in fieri* in termini di portavoce di una precisa fazione.

4. *Conclusione*

I versi di Heaney, quasi un'antitesi alla militanza senza essere una celebrazione del disimpegno, sembrano perseguire una concezione della poesia che pone una vera e propria alternativa alla velleità assiomatica della propaganda. Ne consegue che la formula testuale assunta dai fatti in *North* non è mai riconducibile a mero resoconto cronachistico, poiché registra dati non solo di fronte all'evento ma, come suggerito da Heaney stesso nel commentare il suo ruolo bardico nei confronti dello scontro fratricida in Ulster, rimanendone "a lato". Ciò, come illustrato nel saggio, presume una rielaborazione artistica multifocale che incorpora parimenti l'individualità del soggetto poetante nell'oggetto stesso del poetare. *North* è pertanto un caso esemplare di poesia incentrata sulla risposta emotiva privata a un evento di pubblico dominio, poiché a venire narrato non è il conflitto, ma la reazione del poeta ai sentimenti suscitati dal peso, anche pubblico, che comporta l'averlo vissuto in prima persona e dall'essere a volte accusato di indifferenza, soprattutto professionale, verso di esso. In questo senso, *North* diventa emblematica manifestazione di un aspetto del pensiero critico di Shklovsky che si pone come una delle fondamenta della declinazione teorica della valenza dell'opera artistica:

> Lo scopo dell'arte è di impartire una sensazione di come le cose vengono recepite, e non di come vengono conosciute.

> La tecnica dell'arte consiste nel rendere gli oggetti inconsueti (*unfamiliar*), renderne le forme difficili, accrescerne la difficoltà e durata della percezione, poiché il processo di percezione diventa un obbiettivo estetico per sé e deve essere prolungato. L'arte è il modo di esperire le qualità artistiche di un oggetto, e non l'oggetto in sé (Shklovsky 1917, ed. 1997: 2).

Se questa tecnica di "straniamento" può ritenersi valida per la gran parte della produzione poetica di Haeney, è nella sua rappresentazione del conflitto nordirlandese che raggiunge più chiaramente lo scopo del rimuovere il velo di familiarità dagli accadimenti quotidiani per restituire un tipo di risposta emotiva più forte, che la situazione richiede. Il poeta evidentemente non può sfuggire al fatto che in Nord Irlanda l'atto del ricordare è ineluttabilmente legato alla violenza: "the cud of memory", nominato in "Funeral Rites", raramente si può placare. Eppure, fedele alla dottrina della dualità, Heaney propone un manifesto poetico di Heaney che si differenzia nettamente dagli umori montaliani con cui si è impostato un iniziale raffronto, soprattutto quando si prende in considerazione la totalità del suo contributo artistico. Per anni, Heaney ha fornito assidua testimonianza di come il versificare possa esercitare un'azione potenzialmente lenitiva, e nella fase più matura del suo poetare questo afflato di ottimismo ha assunto una crescente visibilità. La sua opera, seppur a tratti tormentata, si è posta spesso come porto sicuro, soprattutto in un periodo storico e sociale di lotta, martirio e segregazione quale quello dei *Troubles* e dei retaggi che si è lasciato alle spalle. I versi forse più famosi in questo senso sono quelli del coro da *The Cure at Troy*, versione ispirata al *Filottete* di Sofocle:

> History says, *Don't hope*
> *On this side of the grave*.

> But then, once in a lifetime
> The longed-for tidal wave
> Of justice can rise up,
> And hope and history rhyme (Heaney 1991: 2).

Anche grazie a citazioni illustri, come Bill Clinton e Gerry Adams, che ha pubblicato un libro dal titolo *Hope and History* (Adams 2003), l'ultimo verso, forse indipendentemente dalla volontà dell'autore che ha accuratamente evitato la chiara teorizzazione di una poesia politicamente impegnata, sembra aver assunto una funzione comunicativa in cui si condensa la prospettiva di un'ispirazione artistica fondata sulla spinta a contrapporre a una realtà violenta e interventista versi che evochino la proiezione di una dimensione utopica – forse *in fieri* ma certamente non ancora attualizzata – di rappacificamento. O meglio, per parafrasare Heaney stesso, la poesia diventa luogo eletto di assonanza tra "storia e speranza", un verso che succintamente racchiude l'essenza stessa del rapporto quasi antagonistico che lega cronaca e creazione artistica secondo l'autore. È un verso che metatestualmente descrive perché il *Filottete,* in traduzione di Heaney o meno, si legge ancora dopo che le popolazioni di cui narra le vicissitudini sono scomparse; il segreto più ovvio e dibattuto di sempre, che solo la poesia può ancora permettersi il lusso di ricordarci senza scadere nella banalità: che le storie sopravvivono alla storia.

Note

[1] Tra gli altri numerosi numerosi esempi ricordiamo Moloney 2007.

[2] Rispetto all'arte poetica in particolare se ne fanno cenni importanti in Mazzoni 2005.

[3] In italiano non esiste una traduzione univoca di *exposure*, la cui matrice semantica oscilla tra un disvelamento/rivelazione e lo smascheramento di

qualcosa che è stato tenuto nascosto. *Smascheramento* tuttavia assume spesso connotazioni negative in italiano, quali lo smascherare una truffa; al contrario, *rivelazione* assumerebbe toni troppo ottimistici in relazione alla poesia di Heaney. A parte queste accezioni di carattere più generale, il termine *exposure* ha anche denotazioni più specifiche quali *photographic exposure*, *media exposure* o l'esposizione a radiazioni o altri fattori dannosi, nonché l'esposizione ad agenti climatici avversi, in questo caso resa famosa in ambito poetico dall'omonima "Exposure" (1917) di Wilfred Owen.

[4] Non potendo in questa sede addentrarci in uno studio approfondito della ricezione del poeta cfr. Vendler 1997.

[5] Tra i testi che offrono spunti di riflessione teorica cfr. Iser 1980, Jauß 1982, Holub 1984.

[6] Per interessanti riflessioni su come rappresentazioni discorsive possano contribuire a costruire immagini eterologhe di una nazione cfr. Beller, Leerssen 2007.

[7] Tra i testi più influenti si possono ricordare le diverse traduzioni dei *Diari di Bobby Sands* o gli scritti di Gerry Adams, storico leader del partito repubblicano *Sinn Féin*, nonché cfr. Calamati, Funnemark, Harvey 1994.

[8] Su "You'll Know Them If I Get Them True" cfr. Karp 2013.

[9] Questa espressione è utilizzata in particolare da uno dei primi traduttori italiani di Heaney, Erminia Passannanti (2013).

Bibliografia citata

Adams, Gerry (2003), *Hope and History*, Dublin, Brandon.

Beller, Manfred; Leerssen, Joep, eds. (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Character: A Critical Survey*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Calamati, Silvia; Funnemark, Bjorn Cato; Harvey, Richard, eds. (1994), *Irlanda del Nord: Una Colonia in Europa*, Roma, Edizioni associate.

Calvino, Italo (1980), "Usi politici giusti e sbagliati della letteratura", *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017: 347-56.

Cole, Henri (1997), "Seamus Heaney in Conversation with Henry Cole", *The Paris Review*, 144, <https://www.theparisreview.org/interviews/1217/seamus-heaney-the-art-of-poetry-no-75-seamus-heaney> [30/09/2018].

Glob, Peter (1965), *The Bog People: Iron-Age Man Preserved*, London, Faber, 2010.

Hart, Henry (1993), *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, Syracuse, Syracuse University Press.

Heaney, Seamus (1972), *Wintering Out*, London, Faber, 2011.

— (1975), *North*, trad. it a cura di Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 1998.

— (1977), "The Sense of Place", *Preoccupations,* London, Faber, 1980: 131-49.

— (1991), *The Cure at Troy*, NY, Farrar, Straus and Giroux.

— (1995), *Crediting Poetry*, trad. it. a cura di Marco Sonzogni, *Sia dato credito alla poesia*, Milano, Archinto, 1997.

Holub, Robert (1984), *Reception Theory: A Critical Introduction*, London, Methuen.

Iser, Wolfgang (1980), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Jauß, Hans Robert (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Karp, Marcia (2013), "You'll Know Them If I Get Them True", *The Arts Fuse*, 30 novembre, <http://artsfuse.org/96202/fuse-appreciation-seamus-heaney-youll-know-them-if-i-can-get-them-true/> [30/09/2018].

Matte Blanco, Ignacio (1975), *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic,* London, Karnac Books, 1998.

Mazzoni, Guido (2005), *Sulla Poesia Moderna*, Bologna, il Mulino.

Moloney, Karen Marguerite (2007), *Seamus Heaney and the Emblems of Hope,* Missouri, University of Missouri Press.

Montale, Eugenio (1923), "Non chiederci la parola", *Twentieth-Century Italian Poetry: A Critical Anthology (1900 to the Neo-Avantgarde)*, ed. a cura di Éanna Ó Ceallacháin, Leicester, Troubador, 2007.

Mussapi, Roberto (1998), "Introduzione", *North*, Milano, Mondadori.

O'Leary, Olivia (2011), "What I've learned from Seamus Heaney", *The Irish Times*, 26 marzo, <https://www.irishtimes.com/cul-

ture/books/what-i-ve-learned-from-seamus-heaney-1.583725> [30/09/2018].

Parker, Michael (1993), *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Basingstoke, Macmillan.

Passannanti, Erminia (2013), *Seamus Heaney. Terra di Palude. Poesie: Bogland Poems,* Createspace Independent Pub.

Shklovsky, Victor (1917), "Art as Technique", *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. Ken Newton, London, McMillian 1997: 2-5.

Vendler, Helen (1998), *Seamus Heaney*, Harvard, Harvard University Press.

Yeats, William Butler (1921), *"Easter 1916" and Other Poems,* New York, Dover Publications, 2012.

Maria Elena Capitani

Narratives of Terror: Palinsesti, Displacement *e* Englishness *nei drammi di Martin Crimp e Simon Stephens*

Come sottolineato da vari studiosi e critici teatrali, uno degli aspetti che hanno contraddistinto la drammaturgia d'oltremanica dal secondo dopoguerra ad oggi è quello di riflettere ed anatomizzare la società nella quale essa prende vita e si sviluppa, ritornando, in un certo senso, a ricoprire l'originale funzione di "forum for public debate", per dirla con Christopher Innes (2002: 1). L'arena teatrale diviene, quindi, il *locus* in cui condividere e scandagliare quella che potremmo definire la "tragedia contemporanea". Nello specifico, per quanto concerne la produzione drammatica d'inizio millennio, si possono rintracciare alcuni filoni che risultano dall'indissolubile legame tra il palcoscenico e la società britannica. Tra le tematiche principali – che spesso scaturiscono dal confronto (più o meno creativo) con fatti di cronaca – si pensi, ad esempio, ad eventi dall'impatto sovranazionale quali il terrorismo, la crisi finanziaria e il riscaldamento globale, nonché, su scala minore, al collasso del

ISSN 2611-3309

nucleo familiare in quanto pilastro sociale e alla rivisitazione di categorie quali razza e genere.

Il presente contributo si concentra sulla rappresentazione teatrale di una delle maggiori problematiche di questo terzo millennio ancora in fasce, ossia il terrorismo, prendendo in esame le opere di due tra i più talentuosi drammaturghi che costellano il panorama britannico contemporaneo, Martin Crimp e Simon Stephens.

Nato a Dartford (Kent) nel 1956, Crimp è un drammaturgo inglese originale, prolifico e versatile dal singolare percorso artistico, per anni avvolto da un alone di mistero. Forte di un considerevole successo nell'Europa continentale (uno dei tratti che lo accomuna a Sarah Kane), lo scrittore, infatti, è stato a lungo paradossalmente trascurato dai più accreditati manuali di storia del teatro pubblicati oltremanica, sino alla recente uscita di alcuni studi monografici interamente dedicati alla sua opera, firmati da Aleks Sierz (2006), Vicky Angelaki (2012) e Clara Escoda Agustí (2013). La motivazione è rintracciabile nella complessità della vasta opera del drammaturgo e nel suo essere profondamente incline a influenze continentali come l'assurdo, il surrealismo e il postdrammatico, tendenzialmente incompatibili con l'insulare tradizione britannica.

Crimp si cimenta nella stesura di drammi volti alla massima sperimentazione formale, *pièces* criptiche e allusive che mirano a disaminare e satireggiare il declino morale di quella che il filosofo e sociologo francese Jean Baudrillard definisce "la société de consommation" (1986), caratterizzata da una desolante vacuità emotiva insita in rapporti (dis)umani pronti a sfociare in aperte manifestazioni di violenza. Molte delle opere crimpiane prendono le mosse dalla quotidianità borghese e ritraggono impietosamente la *middle class* britannica: le sgradevoli tematiche affrontate dal drammaturgo si rivelano quindi destabilizzanti per lo spettatore inglese, *target* stesso della

satira, il quale, istintivamente, si ritrae, dissociandosi dagli ambigui personaggi rappresentati sul palcoscenico. Si noti, inoltre, come oltremanica il nome di Crimp sia quasi esclusivamente legato alla parallela carriera intrapresa come traduttore di drammi stranieri, in particolare *pièces* francesi, fortunata attività che, tuttavia, pare contribuire all'insabbiamento della sua produzione drammatica *tout court*. Nonostante l'iniziale diffidenza britannica nei suoi confronti, va tuttavia ricordato che questo sfuggente e contraddittorio autore presenta alcuni tratti inscindibilmente legati alle proprie origini anglosassoni, quali la passione per una mordace satira di swiftiana memoria, la spasmodica attenzione verso la parola e il testo scritto, nonché le riconoscibilissime ambientazioni suburbane, in cui l'autore stesso vive la propria quotidianità. Oscillando tra le proprie radici britanniche e una più ampia traiettoria europea, il territorio drammatico crimpiano trae quindi linfa vitale dalla contaminazione, facendo del sincretismo (e della transtestualità) la propria prerogativa.

È su suggerimento del regista svizzero Luc Bondy, scomparso nel 2015, che Crimp si cimenta nella riscrittura della più negletta tra le tragedie sofoclee, *Le Trachinie*. Ipnotizzato dalla stranezza della fonte ("it's just so strange, and somehow fits my mentality" – intervista all'autore condotta da Sierz nel febbraio/marzo 2006: "Dialogue Is Inherently Cruel", cit. in Sierz 2006, ed. 2013: 106), Crimp accetta la sfida di trasporre l'ipotesto classico dalla Grecia antica a una nuova *diégèse* (cfr. Genette 1982: 341), un indefinito Occidente del Ventunesimo secolo. Commissionatagli dal Wiener Festwochen, dal Chichester Festival Theatre e dallo Young Vic Theatre Company e ribattezzata con l'ossimorico titolo *Cruel and Tender*, la *pièce* viene per la prima volta messa in scena sul palco londinese dello Young Vic Theatre il 5 maggio 2004, in co-produzione con il Théâtre des Bouffes du Nord e il Rurhfestspiele Recklinghausen.

Muovendosi tra le dimensioni del micro e del macrocosmo, il dramma crimpiano rielabora l'archetipo classico, pur mantenendone l'ossatura, al fine di mostrare le intersezioni tra guerra pubblica e privata, tra sfera locale e universo globale. L'Eracle del terzo millennio, la cui moglie risponde al nome di Amelia, è infatti un Generale, da lungo tempo impegnato in un cruento conflitto volto ad estirpare il terrorismo ed attualmente indagato per crimini contro l'umanità. In sua assenza, la moglie trascorre le giornate in una "temporary home close to an international airport" (Crimp 2004a: p. non numerata) in compagnia di tre "ancelle" (un'estetista, una governante e una fisioterapista). Alla stregua di un (anti)coro tragico, mentre il consorte è lontano, le tre fanciulle si occupano di Amelia e del suo corpo, plasmandolo attraverso trattamenti estetici e conformandolo all'imperativo di bellezza della società occidentale, fondata sull'immagine.

Crimp individua da subito il forte potenziale contemporaneo delle *Trachinie*, tragedia in cui un'atroce e futile guerra, in apparenza lontana, si ripercuote con esiti disastrosi nella dimensione privata. Il riferimento alla missione antiterroristica dell'asse Bush-Blair è qui evidente: il Generale, partito per una cosiddetta "guerra preventiva", finisce col compiere indicibili stermini paragonabili a pulizie etniche e con l'anteporre i propri interessi personali al bene comune, non esitando a radere al suolo un'intera città per un mero capriccio amoroso (conquistare la giovane figlia del *leader* africano Seratawa). La mordace critica crimpiana al contemporaneo conflitto in Iraq è evidente sin dalle prime parole pronunciate da Amelia:

> my husband is sent out
> on one operation after another
> with the aim – the apparent aim –
> of eradicating terror: not understanding
> that the more he fights terror

the more he creates terror (Crimp 2004a: 2).

In linea con l'elusività che da sempre lo caratterizza, Crimp abilmente sferra un attacco alla cosiddetta *War on Terror* promossa dall'asse politico anglo-americano, un conflitto che scatena una risposta compatta e articolata da parte della drammaturgia inglese contemporanea. Emblematica, in questo senso, la manifestazione *War Correspondence*, una settimana di "performances, poetry readings and platforms" (Angelaki 2012: 121) ad accesso libero organizzata dal Royal Court Theatre di Londra nell'aprile 2003, che – oltre allo stesso Crimp – vede come protagonisti poeti e drammaturghi del calibro di Tony Harrison, Caryl Churchill e Rebecca Prichard, nonché giornalisti e studiosi. La pungente satira crimpiana *Advice to Iraqi Women* (pubblicata sul *Guardian* il 12 aprile dello stesso anno) viene qui presentata e riproposta nel novembre 2003 nell'ambito dell'evento *A Royal Welcome*, promosso dal Court in occasione della visita londinese del Presidente americano G. W. Bush.

Tuttavia, è opportuno sottolineare come Crimp non intenda ridurre *Cruel and Tender* a un mero strumento di protesta contro la politica estera del governo dell'allora Primo Ministro britannico Tony Blair, nonostante il suo profondo dissenso rispetto a quella che ben presto si rivela un'operazione di stampo esclusivamente imperialista: "We started working on this piece in 2003 and the War on Terror was in full swing, but I was concerned not to reduce the play to an anti-war diatribe" (Sierz 2006; ed. 2013: 107). L'autore abilmente supera frontiere geografiche e "trasgredisce" confini di *genre*, attraverso le strategie della *dislocation* (la tragedia greca viene sradicata dalla classicità), della *relocation* (il campo di battaglia viene trasferito dall'Iraq al Rwanda, lo stato africano che nel 1994 viene straziato da uno dei genocidi più sanguinosi della storia, in occasione del quale l'Occidente mostra un'imperdonabile indifferenza) e del *displa-*

cement (il dramma è ambientato in un Occidente scarsamente delineato).

Scegliendo di ri-immaginare una fonte tragica per narrare una guerra contemporanea, Crimp opera una traslazione spazio-temporale definibile in termini genettiani come *proximisante*, che implica inevitabilmente alcuni allontanamenti dall'ipotesto tragico: "l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public" (Genette 1982: 351). In particolare, si noti come Crimp risolva efficacemente il passaggio in cui Deianira invia il filtro magico al marito lontano. La tunica intrisa del sangue del centauro Nesso, elemento strettamente legato all'immaginario classico, viene trasformato in una moderna sostanza psicotropa, capace di alterare lo stato emozionale del soggetto che ne fa uso. Altra prerogativa del teatro greco è, ovviamente, il Coro, perno attorno al quale ruotano *Le Trachinie* (il cui titolo si riferisce appunto alle fanciulle di Trachis, costante riferimento e sostegno per Deianira). In *Cruel and Tender* una traccia del Coro si può identificare nelle tre "ancelle" di Amelia, che, tuttavia, non si esprimono all'unisono o tramite una corifea ufficiale, ma intervengono singolarmente. Crimp individua un'altra strategia per sostituire quest'antica convenzione drammatica: un paio di canzoni di Billie Holiday vengono strategicamente inserite in sostituzione della presenza del Coro (o di un'allusione ad esso) nell'originale classico. Il drammaturgo inglese, inoltre, attinge alla mitologia greca anche per quanto riguarda la rappresentazione del terrorismo, un mostro contemporaneo che viene paragonato all'Idra, spaventoso serpente marino dotato di nove teste: "What else is the Hydra – the multi-headed snake which, for every head Heracles severed, grew two in its place – but a strange foreshadowing of terrorism?" (Crimp 2004b: p. non numerata). In *Cruel and Tender*, il Generale rientrato dalla guerra si rifà precisamente a quest'antica immagine:

> So don't you talk to me about crimes
> because for every head I have ever severed
> two have grown in their place
> and I have had to cut and to cut and to cut
> to burn and to cut to purify the world (Crimp 2004a: 58).

La trasmigrazione di una figura mitologica operata da Crimp, così come il rilancio della tragedia greca – in particolare quella euripidea – sul palcoscenico britannico ai tempi della *War on Terror*, mostra come si possa indirettamente "fare cronaca" attraverso una (ri-)narrazione al secondo grado, creando un palinsesto drammatico in cui classicità e contemporaneità si sovrappongono. La natura stratificata dei conflitti postmoderni, tutti giocati – come in questo caso – sull'idea di *displacement* e su un superamento dei confini tra guerra pubblica e privata, viene riconosciuta anche nel recente studio di Julia Boll *The New War Plays: From Kane to Harris* (2013), in cui si afferma che le riscritture di tragedie classiche hanno appunto la capacità "to highlight the parallels between the structures of ancient and contemporary warfare and thus demonstrate how the New Wars are, in fact, the return of something very old" (10).

Vorrei concludere questa analisi di *Cruel and Tender* soffermandomi sull'importanza delle immagini. Come osserva Baudrillard nel saggio "L'Esprit du Terrorisme" (2001), un attacco della portata di quello dell'11 settembre 2001, il cui impatto visivo, mediatico ed emotivo è ancora ben presente in ognuno di noi, ha in sé una forte componente performativa e spettacolare: "it is the radicality of the spectacle, the brutality of the spectacle, which alone is original and irreducible. The spectacle of terrorism forces the terrorism of spectacle upon us. […] This is *our* theatre of cruelty, the only one we have left" (2013: 23). L'immediata trasmissione, disseminazione e fruibilità delle immagini su scala globale, secondo Baudrillard, comporta da un lato l'esaltazione della teatralità dell'evento (le Twin Towers

che collassano sotto i nostri occhi increduli), dall'altro la "presa in ostaggio" dell'evento stesso e la sua replicazione all'infinito, da cui consegue l'ambiguità dell'uso mediatico: "[t]here is no 'good' use of the media; the media are part of the event, they are part of the terror" (2012: 24).

Quello che in inglese potremmo definire l'*affective impact* delle immagini ha giocato un ruolo cruciale anche nella genesi di *Cruel and Tender*, così come era avvenuto ai tempi della guerra nei Balcani con *Blasted* di Sarah Kane. Prima di riscrivere la tragedia sofoclea, Crimp ha infatti creato un proprio palinsesto visivo, raccogliendo ed esaminando attentamente una selezione di fotografie provenienti da diverse zone di guerra. Focalizzandosi sul linguaggio corporeo di giovani soldati e civili e sulla "banalità" di oggetti di uso quotidiano, l'autore si lascia attraversare dalla carica affettiva delle immagini ed elabora la propria riflessione sulla domesticità dell'atrocità e sull'importanza dei ruoli di genere nel perpetrare la violenza, che può germinare a qualsiasi livello (Sakellaridou 2014: 369).

Parallelamente, anche quanto messo in scena da Simon Stephens in *Pornography* deriva dalle intersezioni tra dramma pubblico e privato, tra microcosmo e macrocosmo. Nato a Stockport, nei pressi di Manchester, nel 1971, lo scrittore appartiene a un'altra generazione rispetto a quella di Crimp, essendo coetaneo di Martin McDonagh e leggermente più giovane di alcuni tra i maggiori rappresentanti del teatro *in-yer-face*, come Mark Ravenhill e Joe Penhall – rispetto ai quali, tuttavia, ha iniziato la propria carriera artistica più avanti. Curiosamente, nonostante il divario in termini anagrafici, Crimp stesso viene spesso accostato alla generazione *in-yer-face*, di cui viene indicato da Sierz come il naturale precursore – si pensi, ad esempio, alle crude immagini che pervadono il *city drama The Treatment* (1993). Come si diceva, Stephens non ha iniziato il proprio percorso professionale con il teatro: dopo una laurea in Storia con-

seguita presso la University of York, ha lavorato per alcuni anni come insegnante. Tuttavia, lo scrittore dichiara che queste due fasi della propria carriera sono strettamente legate tra loro e la formazione come storico ha avuto e continua ad avere un notevole impatto sulla sua drammaturgia: "the characters in my plays carry the burden of the past around with them […] the historian, like the dramatist, fixates on behaviour and its causes and its consequences" (Innes 2011: 446).

Se Crimp reinterpreta un ipotesto classico alla luce dei fatti del presente, *Pornography* prende le mosse dall'idea shakespeariana delle *Seven Ages of Man*, formulata nella commedia *As You Like It*. Scritto a sole tre settimane dagli attacchi londinesi del 7 luglio 2005 (una serie di esplosioni causate da quattro *kamikaze* che colpiscono il sistema di trasporti pubblici della capitale nell'ora di punta), il dramma di Stephens viene la prima volta rappresentato – in traduzione tedesca – al Festival di Hannover il 15 giugno 2007, prima di essere trasferito ad Amburgo in ottobre e debuttare oltremanica al Traverse Theatre di Edimburgo nell'estate successiva. *Pornography* è un testo caratterizzato da una struttura aperta e fluida, paragonabile a quella del postmoderno capolavoro crimpiano *Attempts on Her Life* (1997). Con l'indicazione posta in esergo, Stephens lascia deliberatamente estrema libertà ai registi che si accingono a mettere il testo in scena, puntualizzando che "[t]his play can be performed by any number of actors. It can be performed in any order" (2010: 374). Enric Monforte osserva come la destrutturazione formale di *Pornography* (e di un dramma come *Shoot/Get Treasure/Repeat* di Ravenhill) sia intrinseca ad un tipo di drammaturgia incentrata sulla rappresentazione del terrorismo e della precarietà all'alba del nuovo millennio, capace di stimolare riflessioni etiche e al contempo politiche sulla vulnerabilità esistenziale che contraddistingue il presente attraverso "fragmented, episodic structures, a radical conception of character and, over-

all, through non-naturalistic aesthetics, thus enhancing both conceptual and formal experimentation" (Monforte 2017: 34). Più precisamente, possiamo descrivere *Pornography* come un dramma costituito da quattro monologhi, due *duologues* – i cui i locutori sono indicati semplicemente con un trattino (tecnica estremamente cara a Crimp) – e una lista di brevi *obituaries* dedicati alle 52 vittime della strage terroristica. Si noti come questa scena sia l'unica ad aderire ai fatti di cronaca, mentre le altre sono puramente finzionali.

Come in un vorticoso "countdown" (Innes 2011: 456), nella versione pubblicata le scene non sono presentate in ordine cronologico (dalla numero 7 alla numero 1). Ciascuna di esse, come si anticipava, è ispirata a una delle sette età dell'uomo (che da bambino diventa scolaro, amante, soldato, giudice, anziano e di nuovo – in preda alla demenza senile – fanciullo) descritte nel monologo shakespeariano che si apre con il celeberrimo verso "All the world's a stage", recitato dal malinconico personaggio di Jaques in *As You Like It* (II. 7). Il *fil rouge* che lega questi sette episodi risiede nel concetto di trasgressione: la prima scena che compare nel testo (indicata da Stephens come settima) ruota attorno alla figura di una donna con un bambino, la quale tradisce il proprio capo rivelando informazioni di lavoro riservate; nella seconda James ha un'infatuazione per la propria insegnante; la terza ritrae un amore incestuoso tra fratello e sorella; nella quarta la figura del soldato shakespeariano è incarnata da uno dei terroristi che dal nord dell'Inghilterra si dirige verso la capitale la mattina del 7 luglio 2005; la giustizia/saggezza è invece rappresentata nella quinta scena, in cui un docente universitario incontra una ex-studentessa molto più giovane; il sesto episodio mette in scena una signora ottantenne che, il giorno degli attentati, rientrando a piedi nella periferia londinese, chiede di assaggiare un po' di pollo a una famiglia che sta preparando un *barbecue*. Nell'ultima scena, come si diceva,

la finzionalità dell'universo drammatico creato da Stephens, in cui i terroristi fittiziamente provengono da Manchester (come lo stesso drammaturgo) anziché da Leeds, lascia spazio ad un approccio di tipo documentaristico: lo scrittore compone 52 mini-biografie (di cui la numero 43 è lasciata volutamente bianca) rifacendosi alle storie delle vittime pubblicate sul sito della BBC. Nella prima produzione britannica questa scena è brillantemente resa attraverso la proiezione degli *obituaries* sul muro in fondo al palcoscenico.

La società dipinta e attaccata da *Pornography*, similmente a quella che emerge dal *corpus* crimpiano, è consumistica, atomizzata, alienata e alienante, una dimensione che produce quanto Jacqueline Bolton definisce "the culture of dislocation and disaffection" (2013: 119), da cui non possono che risultare atti di trasgressione. Rispetto al titolo del dramma, lo stesso Stephens dichiara che l'ispirazione è scaturita dalla sensazione di vivere "in pornographic times" (cit. in Bolton 2013: 118), dominati dall'edonismo e dal consumismo più sfrenato. Questa mercificazione dell'umano, che si fa oggetto fruibile, comporta una "suppression of empathy", come sostiene Bolton: "it is the inability, or refusal, to imagine what it is like to be 'the other' which enables individuals to commit acts of sexual, physical, emotional or economic violence" (119).

Parallelamente a quanto avviene in *Cruel and Tender*, in cui un Generale senza scrupoli, un efferato *warlord* occidentale alla fine mostra tutta la sua vulnerabilità, si potrebbe affermare che la grandezza di *Pornography*, recensito sul *Guardian* come "a play of grace and terror" (Gardner 2008), stia proprio nel restituire un grado di umanità ai terroristi al centro dei fatti di cronaca. La violenza degli attacchi che hanno lacerato Londra – città che, scrive Monforte, "epitomises the splendour of radical capitalism in the West" (2017: 37) – e l'identità britannica (o, più precisamente, inglese) in quel caldo giorno di luglio è, secondo

Stephens, un prodotto della Gran Bretagna stessa. Quei quattro attentatori suicidi, britannici di nascita e arrivati in treno da Leeds, sono figli delle politiche conservatrici di Margaret Thatcher e John Major, ragazzi diventati adulti nella stessa società individualistica in cui è cresciuto Stephens:

> Their actions seemed to be absolutely a product of the same Britain I'd grown up in. They were born and raised in a Britain built by one prime minister who denied altogether the existence of society and another who made a passionate plea for understanding to be valued less than unthinking condemnation of others. I wanted to write a play that put a terrorist action on equal footing with many of the other flaws and ruptures I saw around me (Stephens 2009: xviii, cit. in Bolton 2013: 118).

Se, come abbiamo visto, *Cruel and Tender* è un dramma che trapianta il mito classico in un indefinito Occidente contemporaneo che può alludere alla Gran Bretagna così come a qualsiasi altra nazione (si tratta, in fondo, di una globalizzata zona areoportuale), dal punto di vista geo-culturale le radici di *Pornography* affondano distintamente nel suolo inglese. Il dramma di Stephens è volutamente intriso di riferimenti alla *Englishness* contemporanea: l'azione si svolge interamente durante la prima settimana del luglio 2005, costellata di eventi memorabili come il concerto Live 8 tenutosi a Hyde Park, il G8 scozzese, la scelta di Londra come città ospitante dei Giochi Olimpici del 2012 e gli attentati nella capitale britannica, nel giorno in cui "the sun will shine all throughout England" (Stephens 2010: 412). Non mancano riferimenti a personalità del mondo sportivo e artistico inglese, tra cui il calciatore David Beckham e il *frontman* del gruppo musicale Coldplay, Chris Martin, l'artista "singing the song about looking at the stars" (376), ovvero il brano *Yellow*. La città di Londra, inoltre, diviene *locus* e *focus* dell'intero dramma.

Possiamo concludere affermando che, pur adottando tecniche differenti, entrambi i drammaturghi inglesi si confrontano con la cronaca allontanandosi dalla veridicità propugnata dal teatro documentaristico e preferendo a quest'ultima una ri-narrazione degli eventi più o meno allusiva. Interessante è che, per dare forma al dialogo tra la dimensione personale e quella pubblica, sia Crimp che Stephens derivino l'impianto strutturale della propria opera da un ipotesto, dimostrando come la (ri) scrittura di un evento di cronaca non sia esclusivamente un'istanza del presente, ma si innesti su una fonte precedente, stratificandosi e divenendo così palinsesto. Come Crimp dichiara, il testo fonte "provided me with a vessel in which to pour my feelings about current events, while having a very human story at the centre of it" (intervista all'autore, cit. in Gallagher 2004: 14). La tragedia greca, così come, forse in modo meno stringente, la commedia shakespeariana, funziona quindi come un modello che il drammaturgo decostruisce e ricostruisce al fine di riflettere sulle conseguenze pubbliche della politica (inter) nazionale contemporanea e sulle sue riverberazioni nella sfera privata. I due testi, tuttavia, differiscono sotto alcuni aspetti: dal punto di vista strutturale *Cruel and Tender* mantiene complessivamente un impianto tradizionale, che si rifà in parte a quello della tragedia di Sofocle, mentre *Pornography* è, per dirla con Umberto Eco, un'opera aperta, alla stregua di *Attempts on Her Life* (in cui il penultimo dei diciassette *scenarios* è intitolato "Pornó"). Inoltre, le conseguenze del terrorismo su scala globale e gli echi transnazionali di *Cruel and Tender* si contrappongono nettamente alla messa in scena della radicata *Englishness* che viene esplorata in *Pornography*, un dramma che potremmo definire uno *state-of-the-nation play* ai limiti della sperimentazione formale, capace di scandagliare e mettere in discussione l'identità nazionale inglese alla luce del forte impatto di un tragico fatto di cronaca.

Bibliografia citata

Angelaki, Vicky (2012), *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.

Baudrillard, Jean (1986), *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard.

— (2001), "The Spirit of Terrorism", *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, trad. ing. a cura di Chris Turner, London-New York, Verso, 2012: 1-26.

Boll, Julia (2013), *The New War Plays: From Kane to Harris,* Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.

Bolton, Jacqueline (2013), "Simon Stephens", *Modern British Playwriting 2000-2009*, ed. Dan Rebellato, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama: 101-24.

Crimp, Martin (2004a), *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber.

— (2004b), "Sophocles and the War against Terror", *The Guardian*, 8 maggio.

Escoda Agustí, Clara (2013), *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*, Berlin-Boston, de Gruyter.

Gallagher, Stephen (2004), "Crimp and Crave", *Plays International* (June/July): 12-14.

Gardner, Lyn (2008), "Edinburgh Festival: Pornography", *The Guardian*, 4 agosto, <https://www.theguardian.com/culture/2008/aug/04/edinburgh.pornography> [10/09/2018].

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil.

Innes, Christopher (2002), *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.

— (2011), "Simon Stephens", *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, eds. Martin Middeke; Peter Paul Schnierer; Aleks Sierz, London, Methuen Drama: 445-465.

Monforte, Enric (2017), "Staging Terror and Precariousness in Simon Stephens's *Pornography* and Mark Ravenhill's *Shoot/Get Treasure/Repeat*", *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communi-*

ties in 21st-Century British Drama and Theatre, eds. Mireia Aragay; Martin Middeke, Berlin-Boston, de Gruyter: 31-45.

Sakellaridou, Elizabeth (2014), "Cruel or Tender? Protocols of Atrocity, New and Old", *Contemporary Theatre Review*, 24/3: 361-70.

Sierz, Aleks (2006), *The Theatre of Martin Crimp*, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

Stephens, Simon (2009), "Introduction", *Plays: 2*, London, Methuen Drama: ix-xxii.

— (2010), "Pornography", *The Methuen Drama Book of Twenty-First Century British Plays*, ed. Aleks Sierz, London, Methuen Drama: 373-442.

Francesca Lorandini

"Dire quelque chose de ma *verité". Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo*

In un articolo pubblicato nel *Cahier de l'Herne* dedicato a Michel Houellebecq, Emmanuel Carrère ha spiegato così le ragioni che lo spingono a usare la prima persona:

> Cela s'explique par une foncière défiance à l'égard de ce que je pense, défiance qu'elle-même s'explique par un scrupule d'ordre philosophique, avouable et même honorable – la conscience de mon ignorance: je ne sais rien, etc. –, mais aussi, mais surtout, par une forme d'incertitude beaucoup plus intime, beaucoup moins confortable et même un peu honteuse, un sentiment d'illégitimité qui me rend par exemple difficile de prendre des positions politiques […]. Ce que je veux dire, pour aller vite, c'est que j'écris à la première personne parce que je ne me reconnais pas l'accès à l'espèce d'objectivité, d'impartialité qu'implique la troisième. La vérité est hors de ma portée, je peux tout au plus, dans un mélange d'égocentrisme et d'humilité, dire quelque chose de *ma* vérité – dont j'ai conscience qu'elle est étroite, partielle,

ISSN 2611-3309

> soumise à toutes sortes de déterminations dont j'essaye de m'affranchir. C'est mon problème à moi, ce n'est absolument pas celui de Houellebecq (2017: 192).

Poco importa che Houellebecq utilizzi la prima o la terza persona, secondo Carrère lui è sempre sicuro di dire la verità, e non una verità parziale, individuale, ma "une vérité totale, valable pour tous" (2017: 192). È uno scrittore che ha osservato il mondo e ne ha tratto delle leggi, il lettore lo può seguire, oppure si può allontanare, ma Houellebecq, da par suo, "il n'a pas de doute là-dessus" (2017: 192). Per Carrère, invece, la scelta della prima persona sembra essere l'unica possibile: la verità è un'ipotesi continuamente in cerca di conferma, e la scrittura il suo banco di prova. Da una ventina d'anni si sta muovendo esclusivamente sul terreno della non fiction e sta elaborando un'etica della scrittura fondata su tre regole: scrivere di ciò che gli è successo, utilizzare la prima persona come atto di umiltà, evitare ad ogni costo l'onniscienza del narratore. Tuttavia, proprio come Houellebecq, Carrère si definisce un romanziere, e nel *Royaume* non solo assume questo ruolo in modo dichiarato, ma indica anche il capostipite della famiglia letteraria a cui sente di appartenere: l'evangelista Luca.

In queste pagine vedremo come si articola il rapporto tra cronaca e letteratura nell'universo di Emmanuel Carrère. Vedremo cosa significa per lui essere un romanziere, quali sono le poste in gioco nell'utilizzo della prima persona e che ruolo ha il *fait divers* nei suoi libri. Ci soffermeremo in particolare su *L'Adversaire* (2000) e *Le Royaume* (2014), perché il primo segna una svolta decisiva nell'opera di Carrère, mentre il secondo esplicita la sua concezione del romanzo. Proveremo insomma a percorrere una delle vie del romanzo contemporaneo: quella in cui il narratore interroga la cronaca, l'attualità per cogliere una verità che lo riguarda in prima persona, e che riguarda anche ogni lettore. Nella letteratura francese degli ultimi decenni, in-

fatti, il *fait divers* ha assunto un ruolo centrale: non si tratta dell'elemento preliminare che dà l'avvio al racconto (come succede, ad esempio, in Balzac, Stendhal, Flaubert, Mauriac, Camus, Le Clézio), ma costituisce la materia stessa del racconto. Dominique Viart – parlando di autori molto diversi tra loro come François Bon, Emmanuel Carrère, Marc Weitzmann, Jean-Yves Cendrey, Laurent Mauvigner, Danièle Sallenave – ha messo in rilievo alcune caratteristiche di questo utilizzo particolare del *fait divers*: la dimensione fattuale è mantenuta il più possibile esplicita; non c'è ricerca o ricostruzione di modelli archetipali, né mitologici né tragici; la narrazione è frammentaria e la trama si sviluppa in modo non lineare; il narratore si interroga sulla legittimità e sulle implicazioni sociali di ciò che sta scrivendo; il racconto di ciò che è avvenuto è incerto, esitante, si presenta come un tentativo di restituzione di qualcosa che sfugge (Viart 2008: 235-51). Il *fait divers* non è l'evento straordinario da osservare al microscopio, ma è la manifestazione di forze sotterranee che sostengono la nostra vita e la nostra società, il sintomo di una realtà che sta dietro la realtà.

1. *La realtà della realtà*

L'esigenza della prima persona, il rifiuto dell'onniscienza del narratore e il bisogno di raccontare fatti accaduti realmente non sono da sempre il marchio di fabbrica di Carrère. Nei sui primi libri le caratteristiche tematiche e stilistiche sono altre: l'amore-odio per la scrittura; la ricerca del virtuosismo intellettuale che si realizza in un'intertestualità ostentata, in un gioco continuo con la letteratura di genere e con le *mises en abyme*; il gusto per il fantastico e le costruzioni barocche; l'indeterminatezza e la sovrapposizione di voci e istanze narrative; la vivisezione della psicologia di personaggi ambigui e contraddittori; la descrizione anatomica di cattiverie ordinarie; la permeabilità del limite tra follia e normalità, tra sogno e incubo; il gioco

d'azzardo e l'assoluta casualità della vita, irriducibile a ogni tipo di determinismo. *L'Amie du jaguar* (1983), *Bravoure* (1984), *La Moustache* (1986), *Hors d'atteinte?* (1988) e *La Classe de neige* (1995) sono romanzi molto diversi tra loro, ma in tutti è presente un'attrazione per il mostruoso (che sia dentro o fuori di noi) e la ricerca di un disagio, un malessere a cui inchiodare il lettore. Questo malessere può essere generato da uno scarto minimo che sconvolge la quotidianità (Vercier, Viart 2008: 424-25) e ne porta così allo scoperto gli aspetti inquietanti, che vengono normalmente occultati dal corso ordinario della vita (come succede in *La Moustache*); oppure può essere generato da segreti terribili che emergono lentamente (*La Classe de neige*); o dal tentativo di svelare i misteri della creazione letteraria (*Bravoure*, *L'Amie du jaguar*); o ancora dal delinearsi di una strategia incosciente che sembra più forte della volontà personale e persino del caso (*Hors d'atteinte?*). C'è sempre un bivio, un momento in cui l'equilibrio delle cose si rompe facendo affiorare un'altra realtà possibile, una realtà comunque incerta, ma la cui sola eventualità distrugge le convinzioni maturate in precedenza. In *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993) – biografia di Philip Dick –, e *Le Détroit de Behring* (1986) questo gusto per la "bifuraction" (Schaffner 2016: 143) prende il nome di un genere letterario: l'ucronia. L'ucronia realizza il desiderio, o la paura, di sapere cosa sarebbe accaduto se le cose fossero andate diversamente; è un gioco con il tempo, con le speculazioni e con le convinzioni degli uomini, è la forma letteraria che risponde direttamente alle fantasie di chi si dice: "Ah! se le cose fossero andate diversamente!" (Carrère, David 2007: 17) E nei suoi primi libri Carrère fa sì che questo principio fantascientifico diventi il motore della finzione.

Dominique Rabaté ha distinto due fasi nella narrativa di Carrère in base al rapporto che si articola tra finzione e realtà: nella prima fase (*L'Amie du jaguar*, *Bravoure*, *La Moustache*, *Hors*

d'atteinte?, *La Classe de neige*), la finzione alimenta uno scetticismo radicale mettendo sistematicamente in dubbio ciò che crediamo di conoscere; nella seconda fase (*L'Adversaire*, *Un roman russe*, *D'autres vies que la mienne*, *Limonov*, *Le Royaume*), Carrère vuole invece "faire effraction dans le réel" (come è indicato in quarta di copertina di *Un roman russe*), vuole cioè andare oltre la diagnosi dei limiti della realtà della prima fase della sua opera per realizzare una scrittura performativa (D. Rabaté 2016: 53). Il racconto erotico "L'usage du Monde" (2002), pubblicato inizialmente su *Le Monde* e incluso successivamente in *Un roman russe* (2007), costituisce il momento fallimentare di questo tentativo: fallimentare perché basato sulla volontà ingenua e egocentrica di piegare il mondo ai propri desideri. *D'autres vies que la mienne* (2009) segna invece un passaggio successivo: la scrittura può produrre, sì, degli effetti sul mondo, ma in una forma particolare, quella cioè di una comprensione più profonda della propria esistenza e dell'esistenza degli altri. Accettare che la vita è ciò che abbiamo: è l'insegnamento che Carrère riceve dal personaggio di Étienne, e che mette in pratica nel suo libro, in una sorta di riconciliazione "morale" con se stesso e con gli altri (D. Rabaté 2016: 61). Nella prima fase della sua opera, Carrère fa sfoggio di un'intelligenza, di un'abilità narrativa che nella seconda fase viene continuamente smorzata: come se per capire davvero la realtà non bastasse mettere in crisi gli strumenti intellettuali del lettore mostrandogli "le principe d'incertitude" (Carrère, David 2007) del mondo, ma fosse necessario spogliarsi dei propri strumenti intellettuali, per lasciare la strada libera a una conoscenza legata alla sensibilità, all'empatia.

2. *Vietato barare*

Con la pubblicazione de *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère decide di abbandonare la fiction per affrontare un fatto di cronaca doloroso, condividendo la propria angoscia con il lettore. Il

genere è stato definito in vario modo (*autofiction*, autobiografia, *memoir*, reportage narrativo) e consiste sostanzialmente nell'utilizzare la prima persona come garanzia di verità per il lettore. In questo genere in cui si intrecciano diverse tendenze della narrativa francese contemporanea e di cui Carrère è diventato uno dei modelli (Tamassia 2008), la storia raccontata è inevitabilmente soggettiva; l'autore parla di sé con sincerità e, senza nascondere mai la parzialità del suo punto di vista, fa del lettore un suo complice, portandolo a riflettere su ciò che gli sta a cuore.

L'Adversaire racconta la storia di Jean-Claude Romand, che il 9 gennaio del 1993 uccide moglie, figli e genitori perché sta per essere smascherata la finzione su cui aveva costruito la propria vita. Romand per anni aveva finto di essere un'altra persona: aveva finto di laurearsi, aveva finto di avere un ottimo lavoro a Ginevra, aveva finto di poter sostenere un certo tenore di vita. In realtà manteneva la famiglia con i risparmi che genitori e suoceri gli avevano affidato confidando nelle sue conoscenze svizzere. Per diversi anni Carrère ha cercato di fare della storia di Romand un romanzo documentario alla maniera di *In Cold Blood* (1965), per guardare da vicino la "gangrène du mensonge" (Carrère 2016: 267) che aveva divorato un uomo per 18 anni. Carrère immaginava un libro in cui la figura dell'autore sarebbe emersa dalla logica del montaggio della massa dei documenti raccolti e dalla cura meticolosa con cui avrebbe raccontato la realtà allucinata di una vita rispettabile costruita sull'impostura. Voleva raccontare la storia di un peccato veniale degenerato in un crimine atroce, e l'inquietante perfezione del sogno americano perseguito dai Clutter in *In Cold Blood* si sarebbe rispecchiata nella mostruosa perfezione del *ménage* familiare fabbricato da Romand. Non serviva inventare niente: il fatto in sé era eminentemente letterario, perché gli bastava raccontare – non da giornalista, ma da scrittore (Brière 2009) – una

vita che era stata veramente vissuta mescolando finzione e realtà. Romand stesso, d'altronde, si sarebbe potuto presentare alla sua amante come il protagonista di un romanzo, o almeno così Carrère lo immagina (Carrère 2000: 119; Oliver 2006: 136-40). I sentimenti ambivalenti del narratore (la tentazione dell'impostura, la curiosità morbosa, il ribrezzo) avrebbero alimentato la materia narrativa senza intralciare la cronaca degli eventi e, grazie al filtro della terza persona, Carrère avrebbe ricostruito le maglie di desideri, paure e nevrosi ordinarie che formano la catena di un *fait divers* eccezionale e mostruoso.

Per anni, dicevamo, Carrère ha tentato di ricostruire la storia di Romand seguendo l'esempio di Capote, ma è riuscito a scriverla per davvero solo quando si è allontanato dal suo modello. Quando cioè ha deciso di abbandonare la terza persona, e la cronaca dell'*affaire* Romand è diventata la cronaca della sua esperienza. *L'Adversaire* comincia così:

> Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an: la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand (2000: 7).

In Cold Blood si basa, secondo Carrère, su un'omissione (Carrère 2016). L'ultima parte del libro si concentra infatti sugli anni che gli assassini passano in prigione e durante i quali Capote

è la persona più importante della loro vita. Ma Capote non si inserisce nel libro, finge deliberatamente di non esserci, benché nel frattempo fosse diventato amico dei due assassini e quell'amicizia avesse generato in lui un grande senso di colpa: pur sapendo benissimo che sarebbero morti, ogni volta che li incontrava cercava di tranquillizzarli, mentendo. Per Carrère, questa situazione così ambigua è la ragione per cui Capote non ha pubblicato nessun altro libro dopo *In Cold Blood*: il peso della doppiezza era stato troppo duro da sopportare, anche in nome della letteratura:

> De 1960 à 1965, Capote a vécu dans un état d'angoisse atroce un insoluble dilemme moral. Il désirait passionnément terminer et publier son livre, que tout le monde attendait et qu'il savait devoir être un chef-d'œuvre. Mais il fallait pour qu'il le termine que l'histoire soit elle-même terminée, c'est-à-dire que soient pendus deux hommes qui le tenaient pour leur bienfaiteur. Son avenir, son accomplissement d'écrivain étaient suspendus à leur mort, et tout en réconfortant Perry et Dick, tout en les assurant d'une amitié qui au moins en ce qui concerne Perry était sincère, il priait et demandait à ses proches de prier pour que leurs appels soient rejetés et qu'on leur passe enfin la corde au cou (2016: 268).

Nel trattare il caso di Romand, un narratore onnisciente avrebbe occultato uno dei motori dell'inchiesta: la fascinazione esercitata dall'impostore. Una fascinazione particolare, un misto di pietà e di profonda simpatia, su cui Carrère torna quindici anni dopo, in *Le Royaume*:

> J'avais honte d'être fasciné par cette histoire et par ce criminel monstrueux, Jean-Claude Romand. Avec le recul, j'ai l'impression que ce qu'il m'effrayait tant de partager avec lui, je le partage, nous le partageons lui et moi, avec la plupart des gens, même si la plupart des gens ne vont heu-

> reusement pas jusqu'à mentir vingt ans et pour finir tuer toute leur famille. Même les plus assurés d'entre nous, je pense, éprouvent avec angoisse le décalage entre l'image qu'ils s'efforcent tant bien que mal de donner à autrui et celle qu'ils ont d'eux-mêmes dans l'insomnie, la dépression, quand tout vacille et qu'ils se tiennent la tête entre les mains, assis sur la cuvette des chiottes. Il y a à l'intérieur de chacun de nous une fenêtre qui donne sur l'enfer, nous faisons ce que nous pouvons pour ne pas nous en approcher, et moi j'ai de mon propre chef passé sept ans de ma vie devant cette fenêtre, médusé (2014: 431-32).

Non c'è nessun segreto nella vita di Romand: lui stesso ha raccontato tutto, e la stampa ha fatto conoscere i dettagli del suo crimine al mondo. Come ha detto Dominique Rabaté: "la vie la plus apparemment romanesque est, en fait, la plus plate qu'on puisse imaginer" e "d'une certaine manière, son histoire abolit les ressources de la fiction, comme si le fabulateur les avait confisquées en vue de les anéantir" (2013: 276). La prima persona è l'espediente narrativo che permette a Carrère di raccontare senza inganni al lettore la sua verità – limitata, parziale – sull'*affaire* Romand, che si aggiunge così alla verità della giustizia, a quella dei giornalisti, a quella degli amici di Romand e delle vittime, a quella di Romand stesso (Huglo 2007: 83-94). In questo modo al cuore del racconto non c'è né la spettacolarizzazione del criminale né l'autobiografia del narratore, non c'è nemmeno lo sforzo di riempire quel vuoto vertiginoso e enigmatico che sembra essere al centro della mente, della vita psichica di Romand (D. Rabaté 2013). C'è invece il tentativo di individuare l'elemento umano che può essere all'origine di un crimine efferato e di affrontare l'Avversario del titolo (cioè Satana, il Diavolo, il Male) come una parte di sé (É. Rabaté 2002; Romestaing 2010). Questo procedimento narrativo diventa da *L'Adversaire* in poi marchio di fabbrica di tutti i suoi libri, e segna una svolta

importante nell'utilizzo del *fait divers*: segna il passaggio dalla celebrazione del criminale all'omaggio alle vittime (Tran 2017). L'omaggio alle vittime va inteso in senso lato: ha, ad esempio, una funzione strutturante in *D'autres vies que la mienne*, ma è comunque un elemento sempre presente negli scritti di Carrère, che si tratti di parlare dei morti di *Un roman russe* o di indagare i retroscena delle scorribande di Limonov. L'utilizzo della prima persona permette a Carrère di spostare continuamente lo sguardo e di interrogarsi sulle implicazioni di ciò che sta raccontando, di seguire l'onda lunga generata dal fatto di cronaca o dalla vita eccezionale di cui si occupa di volta in volta, e così il lettore "fait l'épreuve d'une empathie pour l'empathie de l'écrivain" nei confronti dei suoi personaggi (D. Rabaté 2013: 276).

3. *Una verità morale*

Rappresentante convinto della scuola "du soupçon, de l'envers des décors et des *making of*" (Carrère 2014: 385), dal 2000 Carrère rinnova continuamente il rapporto di fiducia e complicità stabilito con il lettore ne *L'Adversaire*, mostrandogli la scrittura nel suo farsi, includendo nei nuovi libri delle riflessioni sui libri precedenti, e raccontando fatti ordinari e straordinari del presente e del passato in cerca di una verità che si incarna in uomini e donne che hanno vissuto realmente. Javier Cercas, in un'intervista ad Alberto Garlini, ha dato una definizione efficace di questo tipo di verità: l'ha chiamata *verità morale*:

> Lo scrittore usa la propria vita, i propri sogni, le proprie letture, le proprie passioni per far diventare il particolare universale. Ma esistono diverse strategie attraverso le quali si può usare la propria figura e queste diverse strategie dipendono dal libro che si sta scrivendo. In *Soldati di Salamina*, per esempio, il protagonista si chiama come me. Allora possiamo dire che sono io? No, non sono io: è una maschera che mi permette di dire quello che voglio. Ma attenzione, la ma-

> schera per i Greci era la persona stessa. E la maschera è ciò che ci nasconde ma anche ciò che ci rivela. Faccio un esempio: se indosso una maschera da pirata, questa nasconde il mio vero volto, ma allo stesso tempo rivela degli aspetti di me. Nel romanzo, il protagonista Javier Cercas dice che sta scrivendo una cronaca, ma non è vero, anche se tutti i personaggi sono veri e il protagonista sembra vero, perché la letteratura è scrivere una finzione più vera della realtà, che permette al lettore di scoprire una verità a cui non si arriva attraverso l'esperienza o il giornalismo o lo studio storico: una verità morale (Bonvicini, Garlini 2015: 102-03).

Cosa significa, per Carrère, cercare una verità morale? Significa, ancora una volta, cercare la realtà della realtà, utilizzare cioè le proprie conoscenze e la propria sensibilità per cogliere le ragioni di uno scarto, di una biforcazione improvvisa che ha fatto prendere agli eventi un determinato corso, che ha portato un uomo o una donna ad agire in un determinato modo. Significa percorrere la vita di un'altra persona e provare a coglierne le ragioni, per individuare un'altra coerenza possibile, un'altra realtà rispetto a quella delle proprie costruzioni intellettuali. Emmanuel Carrère non riflette come Cercas sulle maschere dell'io, ma anche per lui l'io è uno strumento di indagine: è il modo più semplice e onesto per farsi delle domande su ciò che gli uomini fanno e provare a spiegare perché lo fanno.

Con *Le Royaume* Carrère alza il tiro, e la sua ricerca si concentra sulle origini cristianesimo. Questo momento cruciale per la nascita della nostra civiltà interessa a Carrère perché fin dalle sue origini il cristianesimo istituisce l'esistenza di una realtà della realtà (cfr. Carrère, Finkielkraut 2015); e perché si tratta di un tipico snodo ucronico:

> Les débuts du christianisme sont un typique nœud de bifurcations uchroniques. Et si le Christ n'avait pas existé? S'il avait été renvoyé dans ses foyers par Ponce Pilate? Il serait

> mort à 90 ans, entouré d'une grande réputation de sainteté, on ferait des pèlerinages sur sa tombe et ensuite il aurait été complètement oublié: il n'y aurait pas eu de christianisme (Schaffner 2016: 143).

Nel libro, presente e passato si fondono senza soluzione di continuità in un lungo resoconto – Carrère, in francese, lo definisce *mémoire* (2014: 120) –, in cui l'io narrante presenta un'indagine storica, personale e spirituale sulle origini del cristianesimo. Ancora una volta il punto di partenza è biografico: Carrère dai trentatré ai trentasei anni, era stato "touché par la grâce" (2014: 21), cioè aveva vissuto un'acuta crisi spirituale che lo aveva portato a una "conversion" (2014: 21) durata tre anni: in questi tre anni si era sposato in chiesa, aveva fatto battezzare i suoi figli, si era regolarmente confessato ed era andato ogni giorno a messa. Una conversione durata solo tre anni, ma in cui aveva, tra le altre cose, quotidianamente commentato dei versetti del Vangelo, versetti che diventano il punto di partenza dell'inchiesta che muove la narrazione del *Regno*:

> Je suis devenu celui que j'avais si peur de devenir.
> Un sceptique. Un agnostique – même pas assez croyant pour être athée. Un homme qui pense que le contraire de la vérité n'est pas le mensonge mais la certitude. Et le pire, du point de vue de celui que j'ai été, c'est que je m'en porte plutôt bien.
> Affaire classée alors? Il faut qu'elle ne le soit pas tout à fait pour que, quinze ans après avoir rangé dans un carton mes cahiers de commentaire évangélique, le désir me soit venu de rôder à nouveau autour de ce point central et mystérieux de notre histoire à tous, de mon histoire à moi. De revenir aux textes, c'est-à-dire au Nouveau Testament.
> Ce chemin que j'ai suivi autrefois en croyant, vais-je le suivre aujourd'hui en romancier? En historien? Je ne sais pas encore, je ne veux pas trancher, je ne pense pas que la casquette

> ait tellement d'importance.
> Disons en enquêteur (2014: 145-46).

Le Royaume ripercorre il momento in cui una piccola setta qualsiasi della Galilea comincia ad avere presa sulla società, cioè il momento in cui, sostanzialmente, nasce la religione cristiana. Carrère confronta gli studi degli storici, ma s'interroga anche sulla fede, si chiede perché ancora oggi milioni di persone si confessino, ricevano la comunione, vadano a messa. Prova insomma, da agnostico, ad aprirsi al mistero e a raccontare la fascinazione esercitata dalla dimensione radicalmente sovversiva della parola di Cristo. Carrère è sensibile in particolare al disprezzo di Gesù per chi ha molti beni, e si rivede in quel giovane ricco a cui Gesù dice che per ottenere la vita eterna deve dare tutto ai poveri – quel giovane che, dopo aver ascoltato quelle parole di Gesù, si rattrista perché ha molti beni e se ne va (2014: 428). Carrère è cresciuto "du bon côté de la société" (2014: 428), è un uomo talentuoso, stimato, che ama fare sfoggio della propria intelligenza ("ce que je suis: un intelligent, un riche, un homme d'en haut: autant de handicaps pour entrer dans le Royaume", 2014: 630); per lui la saggezza, la ragione, la pretesa di essere padroni della propria vita non sono un obiettivo "misérable", come avrebbe detto Paolo (2014: 270). Anche Carrère si sente un uomo triste: è attratto dal Regno, cioè da quella "dimension de la vie où transparaît la volonté de Dieu" (2014: 595), ma non ci entra, non riesce ad attuare quel capovolgimento di valori che dovrebbe consentirgli l'accesso, non riesce a rinunciare al successo, alla ricchezza, a tutta una serie di vanità:

> […] une petite voix têtue vient régulièrement troubler ces concerts d'autosatisfaction pharisienne. Cette petite voix dit que les richesses dont je me réjouis, la sagesse dont je me flatte, l'espoir confiant que j'ai d'être sur la bonne voie, c'est tout cela qui empêche l'accomplissement véritable. Je n'ar-

> rête de gagner, alors que pour gagner vraiment il faudrait perdre. Je suis riche, doué, loué, méritant et conscient de ce mérite: pour tout cela, malheur à moi!
> Quand se fait entendre cette petite voix, celles de la psychanalyse et de la méditation essayent de la couvrir: pas de dolorisme, pas de culpabilité mal placée. Ne pas se flageller. Commencer par être bienveillant avec soi-même. Tout cela est plus *cool*, et me convient mieux. Pourtant je crois que la petite voix de l'Évangile dit vrai. Et comme le jeune homme riche, je m'en vais songeur et triste parce que j'ai de grands biens (2014: 430).

Nell'ultima parte di *Le Royaume* ritroviamo il narratore in una comunità dell'Arca, dove è stato invitato da una lettrice per il rito della lavanda dei piedi. La sua inchiesta spirituale lo mette davanti a una verità morale incarnata da chi ancora oggi segue l'insegnamento di Gesù, da chi nella vita ha scelto di perdere, di rinunciare al tesoro che ha.

Tra i commenti scritti nei tre anni della sua conversione, Carrère ritrova una annotazione in cui chiede al Signore di aiutarlo a rimanere fedele alla propria vocazione, cioè di aiutarlo a scrivere un "témoignage véridique" (2014: 630). E "véridique" non sta qui solo a significare *sentito*, *partecipe*, *empatico*, ma anche qualcosa di più: indica la possibilità di stravolgere la propria vita grazie a questa testimonianza. Élodie, la ragazza down che nell'ultima pagina del *Regno*, in un momento di puro "kitsch religieux" (2014: 629), trascina Carrère a cantare e a ballare, gli fa intravedere la possibilità di una gioia e di un abbandono che hanno qualcosa a che vedere con quella verità.

4. *Indagini, testimonianze*

Nel *Royaume* la narrazione si muove tra due tempi storici: l'oggi – cioè il momento in cui Emmanuel Carrère scrive il suo libro-inchiesta alla prima persona sull'evangelista Luca – e la

seconda metà del primo secolo – cioè quando l'evangelista Luca scrive il Vangelo che porta il suo nome e gli *Atti degli Apostoli*. Carrère avanza varie ipotesi, tra cui quella che Luca fosse un medico macedone, e cerca di ricostruirne un profilo sociale e culturale. Emmanuel Carrère e Luca sono i due co-protagonisti del libro: Carrère si identifica in Luca, ritrova in lui un sodale, prova a ricostruire la "véritable enquête" che Luca dice di aver condotto (2014: 328) e cerca di cogliere il suo carattere prima che la sua poetica. Dice, ad esempio, che Luca era "un peu snob, enclin au *namedropping*, et tout à fait le genre à souligner que Jésus n'était pas seulement fils de Dieu, mais aussi, par sa mère, d'une excellente famille" (2014: 195) e che tra i riferimenti biblici e i ragionamenti sottili di Paolo "il devait être un peu perdu" (2014: 283). Come ne *L'Adversaire* aveva provato a immaginare i pensieri di Romand, qui prova a entrare nella mente di Luca, lo immagina dubbioso ma incuriosito e turbato mentre ascolta i discorsi di Paolo, perché è la reazione che avrebbe avuto lui stesso (2014: 165-66). Il lettore intravede i tratti della personalità di Carrère quando legge che Luca faceva parte della famiglia "des inquiets, de mélancolique, de ceux qui croient que la vraie vie est ailleurs" (2014: 294); o quando legge che il fatto che Gesù perdonasse di preferenza i peccatori "devait enchanter le cœur sentimental de Luc" (2014: 286); o ancora quando legge che Luca "était un amateur d'anecdotes, de traits humains", che "la théologie l'ennuyait" (2014: 283). Luca aveva un carattere pacifico, una naturale tendenza a smorzare i conflitti, a cercare costantemente le ragioni di ognuno. Carrère ricorda che molti storici hanno rimproverato a Luca di piegare la sua abilità letteraria a fini propagandistici, di levigare, smussare gli angoli fino a offrire una versione ufficiale degli eventi apparentemente chiara e pulita ma che, in realtà, sarebbe falsa (2014: 466).

Quando Carrère immagina Luca alle prese con la sua fonte principale, cioè un certo Filippo (che non è il Filippo dei Dodici,

ma un altro, qualcuno che ha conosciuto Gesù e che ha avuto un ruolo importante nella Chiesa delle origini, forse uno dei due discepoli di Emmaus di cui non si conosce il nome), lo descrive così:

> Luc n'avait pas du tout l'esprit abstrait. Les querelles entre personnes réelles, nommées, connues de lui, l'intéressaient, et plus encore leur réconciliation car il aimait que les gens se réconcilient, mais les grands développements théologiques lui passaient au-dessus de la tete. Qu'un type pardonne une offense à un autre, qu'un chien de Samaritain se conduise mieux qu'un pharisien imbu de sa vertu, ça lui plaisait. Il bâillait en revanche quand il était question de rachat ou de rémission des péchés – enfin, de ce qu'on traduit ainsi, mais on peut toujours dire que c'est la faute des traductions: en grec aussi, c'est abstrait, ça ne se réfère pas à la vie quotidienne. Ce qu'il aimait le plus dans ce que racontait Philippe, c'étaient les détails concrets: les deux types qui rentrent accablés à la maison, la poussière sur la route, le fait de savoir à quelle distance exacte leur village se trouvait de Jérusalem et la porte par laquelle on sortait pour y aller. C'était l'idée que ce Philippe devant qui il se trouvait s'était lui-même trouvé devant Jésus. Avant de s'endormir, à l'aube de cette nuit d'insomnie et d'évidence, j'imagine que Luc s'est posé cette question: à quoi rassemblait-il? (2014: 346)

Luca amava gli effetti di realtà, sapeva scrivere con eleganza, raccontare in modo vivace, nitido, dettagliato: è chiaro, dice Carrère, che abbiamo a che fare con un testimone (2014: 277). Testimone non della vita di Gesù, perché Luca non lo aveva incontrato, ma della forza che emana da chi lo ha conosciuto realmente. E Luca avrebbe sentito la necessità e il dovere di trascrivere i fatti straordinari che gli erano stati raccontati, esattamente come succede a Carrère circa 2000 anni dopo, per il libro *D'autres vies que la mienne*.

Il narratore di *D'autres vies que la mienne* è anzitutto un testimone. È un uomo che si è trovato alle prese con due eventi drammatici che gli hanno cambiato la vita: essere sfuggito allo tsunami che ha devastato le coste del Pacifico nel 2004 e aver incrociato l'esistenza di Juliette, una donna straordinaria, magistrato, madre di tre bambine, morta dopo una lunga malattia. Lo tsunami e la morte di Juliette non sono semplicemente eventi straordinari che permettono al narratore di analizzare il comportamento umano di fronte alla catastrofe, ma diventano avvenimenti decisivi per la sua vita:

> Chaque jour depuis six mois, volontairement, j'ai passé quelques heures devant l'ordinateur à écrire sur ce qui me fait le plus peur au monde: la mort d'un enfant pour ses parents, celle d'une jeune femme pour ses enfants et son mari. La vie m'a fait témoin de ces deux malheurs, coup sur coup, et chargé, c'est du moins ainsi que je l'ai compris, d'en rendre compte. Elle me les a épargnés, je prie pour qu'elle continue. J'ai quelquefois entendu dire que le bonheur s'appréciait rétrospectivement. On pense: je ne m'en rendais pas compte mais, alors, j'étais heureux. Cela ne vaut pas pour moi. J'ai longtemps été malheureux, et très conscient de l'être; j'aime aujourd'hui ce qui est mon lot, je n'y ai pas grand mérite tant il est aimable, et ma philosophie tient tout entière dans le mot qu'aurait, le soir du sacre, murmuré Madame Letizia, la mère de Napoléon: "Pourvu que ça dure" (2009: 235).

Il sogno di una scrittura performativa, che sia realmente efficace, anelato nel racconto "L'usage du Monde", ma fallito, si realizza in *D'autres vies que la mienne* grazie all'incontro con Étienne Rigal, il magistrato che racconta a Carrère come viveva Juliette e che lo invita a scrivere di lei. Per spiegare l'etica della scrittura di questo libro, Julien Piat ha fatto un'analisi del discorso e ha mostrato come il racconto delle vite degli altri "suppose une délégation de la parole, et un réglage de ce dé-

doublement énonciatif": l'io narrante sposa letteralmente il discorso altrui, attraverso un'operazione di "lissage énonciatif". Anche quando sembra trascrivere direttamente le parole altrui, Carrère non scompare mai completamente, e mette in scena, discorsivamente, la compresenza dell'io narrante e degli altri "narrateurs-relais" che gli hanno parlato di Juliette (Piat 2014: 109). Pur scrivendo alla prima persona crea, insomma, un teatro polifonico.

5. *Un romanzo vero e proprio*

Come potremmo definire Luca? Un cronista, uno storico, un investigatore? Carrère esita tra i tre termini, ma nell'ultima parte di *Le Royaume* opta per un quarto termine: romanziere. Ed è questo un passaggio molto interessante, perché permette di capire come il libro si inserisca in un progetto letterario più ampio. Nel prologo al suo Vangelo, Luca si propone di realizzare un programma che apparentemente è quello di uno storico:

> Puisque d'autres ont entrepris de relater les événements survenus parmi nous, d'après ce que nous en ont transmis ceux qui depuis le début en ont été les témoins et qui sont devenus les serviteurs de la Parole, j'ai moi aussi jugé bon, après m'être très précisément informé de toute l'affaire depuis l'origine, d'en écrire pour toi, cher Théophile, un récit ordonné, afin que tu puisses vérifier la justesse des enseignements que tu as reçus (2014: 327).

Ma in realtà, dice Carrère, Luca costruisce un romanzo vero e proprio (2014: 561): non perché inventi di tutto punto, ma perché inventa là dove nella storia che gli è stata tramandata ci sono dei vuoti. Quando i resoconti non combaciano sceglie di riprenderne uno anziché un altro seguendo l'intuito, e sistema le cose secondo un suo ideale di chiarezza e di coerenza: "Luc parfois se contente de copier Marc, mais la plupart du temps

[…] il dramatise, il scénarise, il romance. […] Et quand quelque chose ne lui plaît pas, il n'hésite pas à le corriger" (2014: 575). Luca è un romanziere che, in mancanza di prove, inventa la vita di Gesù partendo da alcuni indizi.

Carrère riflette sul ruolo di Luca e avvicina i termini di investigatore e di romanziere fino a farli diventare sinonimi, a scapito di un terzo termine, quello di storico. A questa riflessione sul lavoro di Luca si sovrappone una riflessione sul proprio lavoro, sull'inchiesta fatta da Carrère stesso per colmare i vuoti tra le diverse fonti. Così, scrivere una storia sulle origini del cristianesimo gli offre anche l'occasione di capire il tipo di operazione letteraria che sta compiendo:

> De fait, quand on se met à travailler là-dessus, on ne tarde pas à s'apercevoir que tout le monde exploite le même filon, très limité. D'abord, les écrits chrétiens du Nouveau Testament. Ensuite, les apocryphes, plus tardifs. Les manuscrits de Qûmran. Quelques auteurs païens, toujours les mêmes: Tacite, Suétone, Pline le Jeune. Enfin, Josèphe. C'est tout, s'il y avait d'autres sources on le saurait, et ce qu'on peut leur faire dire est limité aussi. Avec un peu d'habitude, les ponts aux ânes deviennent familiers, on apprend à repérer un éclairage utile et à passer très vite sur ce qu'on a déjà lu dix fois ailleurs. Lisant un historien, quelle que soit son obédience, on voit comment il fait sa cuisine, on reconnaît derrière le goût que leur donne sa sauce les ingrédients qu'il est forcé d'utiliser – et c'est ce qui me fait penser que je n'ai plus besoin de recourir à un livre de recettes, que je peux me lancer tout seul (2014: 311).

In passato, Carrère aveva detto di avere deliberatamente rinunciato al romanzo per avventurarsi in un altro tipo di scrittura, che non fosse autobiografica ma testimoniale (cfr. Cannone, Carrère 2009), con *Le Royaume* però la prospettiva cambia ed egli assume il ruolo di romanziere in maniera dichiarata. Parla

di romanzo non solo, quindi, per descrivere il tipo di operazione attuata di Luca, ma anche per spiegare quello che lui stesso ha tentato di fare da *L'Adversaire* in poi. Il lavoro di regesto e riordino delle fonti aiuta solo in parte a cogliere le ragioni di Jean-Claude Romand o a capire la forza creativa insita nel certificato di nascita della religione cristiana (cioè quando Luca mette la sua indagine per iscritto): bisogna immaginare, inventare affidandosi alla propria sensibilità, alla propria esperienza. L'immaginazione romanzesca non consiste solo nell'inventare personaggi credibili, ma anche nell'uscire da sé per vivere la vita di un altro, per inventarla a partire dalla propria esperienza di testimone (cfr. Carrère, Finkielkraut 2015; Demanze, Rabaté 2018; Houellebecq 2018).

Nel *Royaume*, Carrère riprende un lungo passo dai diari che hanno accompagnato la redazione di *Mémoires d'Hadrien* (1951) in cui Marguerite Yourcenar spiega il suo metodo e le sue ambizioni, e in cui a un certo punto dice di voler cancellare la distanza temporale e ritrovare gli esseri umani del II secolo: cioè ritrovare il loro sguardo, eliminando gli strati di interpretazioni che si sono accumulati nei secoli (2014: 383-84). Carrère crede che questo non sia possibile: "je crois que l'ombre portée, on la verra toujours, qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on essaye de l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène" (2014: 384-85). Ma anche lui in un *fait divers* o in una vita eccezionale del presente o del passato vuole ritrovare, come Yourcenar, "les émotions des sens" e "les opérations de l'esprit" (2014: 384), vuole cioè sottrarre l'evento alla transitorietà dell'attualità, della storia, per coglierne un aspetto umano che i mezzi razionali non possono raccontare – un aspetto umano che abbiamo definito, sulla scia di Cercas, *verità morale*. Cosa spinge un uomo a fingere fino al punto di sterminare la propria famiglia? Perché Luca si è messo a raccontare la storia di Gesù? Cosa fa sì che un uomo accetti la debolezza, la pover-

tà, la vulnerabilità? Qual è il sentimento, il desiderio, la volontà che fa esistere comunità come quelle dell'Arca? I discorsi fiume in cui Carrère sviscera una situazione, o in cui si addentra nei meandri delle sue contraddizioni, spingono il lettore ad abbandonare l'intelligenza (intesa sia come attività di comprensione razionale che come performance intellettuale) per lasciare spazio all'emozione – che è la sola via per *sentire* le vite degli altri.

Bibliografia citata

Brière, Émilie (2009), "Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis", *Études littéraires*, 40/3: 157-71.

Bonvicini, Caterina; Garlini, Alberto (2015), *L'arte di raccontare*, Roma, Nottetempo.

Cannone, Belinda; Carrère, Emmanuel (2009), *Dialogue d'auteurs*, <https://vimeo.com/1972817> [3/10/2018].

Capote, Truman (1965), *In Cold Blood*, New York, Random House.

Carrère, Emmanuel (1983), *L'Amie du jaguar*, Paris, Flammarion.

— (1984), *Bravoure*, Paris, P.O.L.

— (1986), *La Moustache*, Paris, P.O.L.

— (1986), *Le Détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L.

— (1988), *Hors d'atteinte?*, Paris, P.O.L.

— (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts, Philip K. Dick, 1928-1982*, Paris, Seuil.

— (1995), *La Classe de neige*, Paris, P.O.L.

— (2000), *L'Adversaire*, Paris, P.O.L.

— (2002), "L'usage du Monde", Paris, P.O.L.-Le Monde.

— (2007), *Un roman russe*, Paris, P.O.L.

— (2009), *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L.

— (2014), *Le Royaume*, Paris, P.O.L.

— (2016), *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L.

— (2017), "L'atelier Houellebecq à Phuket", *Cahier de l'Herne Michel Houellebecq*, ed. Agathe Novak-Lechevalier, Paris, L'Herne: 192-99.

Carrère Emmanuel; David, Angie (2007), "Entretien", *Emmanuel Carrère*, "Écrivains d'aujourd'hui", Paris, Léo Scheer: 7-42.

Carrère, Emmanuel; Finkielkraut, Alain, "Le Royaume", Répliques, France Culture, 8 agosto 2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/le-royaume> [20/05/2018].

Houellebecq, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions Maurice Nadeau.

Demanze, Laurent ; Rabaté, Dominique (2018), "Le rôle du témoin. Entretien avec Emmanuel Carrère", *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*, eds. Laurent Demanze; Dominique Rabaté, Paris, P.O.L: 11-32.

Houellebecq, Michel (2018), "Emanuel Carrère et le problème du bien", *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*, eds. Laurent Demanze; Dominique Rabaté, Paris, P.O.L: 451-59.

Huglo, Marie-Pascale (2007), *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Oliver, Anne Marie (2006), "Fictions du réel. Carrère, Ernaux, Daeninckx", *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman française d'aujourd'hui*, ed. Gianfranco Rubino, Roma, Bulzoni: 125-40.

Piat, Julien (2014), "Comment raconter 'd'autres vies que la mienne'? De quelques réglages énonciatifs dans le récit à la première personne des années 2000", *Fictions narratives du XXIe siècle: approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, eds. Cécile Narjoux; Claire Stolz, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 101-13.

Rabaté, Dominique (2013), "Comprendre le pire. Réflexions sur les limites de l'empathie", *Empathie et esthétique*, eds. Alexandre Gefen; Bernard Bouilloux, Paris, Hermann: 267-78.

Rabaté, Dominique (2016), "Est-ce que dire, c'est faire? Écrire pour 'faire effraction dans le réel'", *Emmanuel Carrère, le point de vue de l'adversaire*, eds. Christophe Reig; Alain Romestaing; Alain Schaffner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 51-61.

Rabaté, Étienne (2002), "Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction", *Le Goût du roman*, ed. Matteo Majorano, Bari, B.A. Graphis: 120-33.

Romestaing, Alain (2010), "*L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: transgressions des limites, limites de la transgression", *Romanica Silesiana*, 5: 180-94.

Schaffner, Alain (2016), "La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère", *Emmanuel Carrère, le point de vue de l'adversaire*, eds. Christophe Reig; Alain Romestaing; Alain Schaffner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 139-51.

Tamassia, Paolo (2008), "Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'*Avversario* di Emmanuel Carrère", *Finzione e documento nel romanzo*, eds. Massimo Rizzante; Walter Nardon; Stefano Zangrando, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici: 187-98.

Vercier, Bruno; Viart, Dominique (2008), "Malaises du roman", *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, eds. Dominique Viart; Bruno Vercier, Paris, Bordas: 424-35.

Viart, Dominique (2008), "Fiction et fait divers", *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, eds. Dominique Viart; Bruno Vercier, Paris, Bordas: 235-51.

Tran, Minh Huy (2017), *Les Écrivains et le fait divers*, Paris, Gallimard.

Luca Marangolo

Petrolio *è un poema intermediale. Cinema, poesia e cronaca come stili di scrittura dell'ultimo Pasolini*

1. *L'opera di Pasolini in un campo di tensioni intermediale*

Romanzo, poema, laboratorio, progetto o forma-progetto, *Petrolio*, riscrittura di un celebre fatto di cronaca, è un'opera difficilmente classificabile e dalla struttura enigmatica[1]. La complessa natura dell'opera, risultato di una lunga sperimentazione cominciata con i primi romanzi romani (Desogus 2018)[2], può essere definita *intermediale*. Questa lettura di *Petrolio* come opera intermediale permette di valorizzare un tratto essenziale della sua forma, per troppo tempo trascurato, e di individuare il profondo nesso formale e culturale che il romanzo intrattiene problematicamente con il postmoderno[3].

L'intermedialità è stata definita da Irina O. Rajewski in opposizione ad altri tipi d'interazione mediatica troppo spesso con essa ancora confusi, come la trasposizione da un *medium* ad un altro (transmedialità) e l'utilizzo di più media contemporaneamente (multimedialità). Al contrario, puntualizza Rajewski, si tratta di un processo d'ibridazione linguistica per il quale un

ISSN 2611-3309

testo inizia a influenzarne un altro a causa delle caratteristiche distinte del *medium* attraverso il quale il messaggio è espresso (2000)[4]. Se c'è una cosa che va riconosciuta all'attività artistica pasoliniana, è l'estrema attenzione teorica, radicale e costante, a tutti gli aspetti della semiosi, compreso il linguaggio mediale. Paolo Desogus (2017) ha recentemente argomentato come i saggi di *Empirismo eretico* sarebbero in questo senso attraversati da una grande coerenza, pur non programmatica[5].

Per campo dei *media* non intendo, dunque, semplicemente supporti dotati di una specificità linguistica dettata dalla loro articolazione materiale, secondo l'ormai screditata tesi di Greenberg (1961), né solo strutture enunciazionali astratte, "messaggi", come vuole la celebre definizione data da Marshall McLuhan, pur ancora di estrema attualità (1964). Luhmann, dal canto suo, sostiene infatti che i *media*, oltre a essere messaggi, sono "tutte quelle istituzioni che utilizzano strumenti per la riproduzione e la disseminazione della comunicazione", con la premessa "che non possa esservi interazione fra mittente e destinatario" (1994: 120). Una delle sue intuizioni basilari nell'ambito della comunicazione è infatti che essa avviene fornendo *in absentia* un'immagine del messaggio che non dipende strettamente da chi l'ha emesso: ognuno dei due attori della comunicazione, insomma, applica indipendentemente a quest'ultimo il proprio referente[6]. Il compito dei media sarebbe dunque quello di costruire un circuito autoreferenziale che tenga insieme queste due componenti, rendendo, secondo tale logica, *media* di massa come quelli audiovisivi potenzialmente più aggreganti di altri più antichi come la scrittura letteraria. Questa idea apre la teoria massmediatica a una vera e propria pragmatica della comunicazione sociale, che può essere utile per leggere e comprendere più a fondo la forma di *Petrolio* e, a mio giudizio, risulta dirimente per cercare, sulla via indicata da Carla Benedetti[7], di cogliere l'eredità culturale di un autore estremamen-

te intermediale come Pasolini. La sezione che segue, dedicata all'analisi del testo in senso stretto, si intitola *Verso una Nuova Preistoria*, prendendo spunto da dei celebri versi pasoliniani[8]; in primo luogo perché Massimo Fusillo ha mostrato, forse meglio di altri, come il cinema pasoliniano sia denso di suggestioni violentemente preistoriche[9] (2007); penso agli adattamenti di *Edipo* e *Medea,* che si rifanno a una visione della grecità arcaica schiettamente novecentesca, impregnata, mi sembra – non saprei dire quanto consapevolmente -, delle visioni storiografiche profondamente anticlassicistiche di Vernant e Dodds. Ma soprattutto perché, come noto, Pasolini vedeva nel cinema un linguaggio primario, dato che il suo referente principale sono le azioni, i gesti, gli sguardi, i volti. Questa natura "preistorica" del *medium* audiovisivo mi sembra che lasci ben intendere come Pasolini ne avesse intuito la portata aggregante.

2. *Verso una nuova preistoria*

Petrolio nasce notoriamente da un fatto di cronaca, fra l'altro uno dei fatti di cronaca che negli anni Settanta hanno suscitato più clamore: il caso Mattei. Pasolini lesse un discorso pronunciato da Eugenio Cefis, vicepresidente dell'allora Montedison, all'Accademia Militare di Modena, in cui invocava un presidenzialismo autoritario per favorire lo sviluppo economico delle multinazionali italiane come l'Eni, alla cui presidenza Cefis, pare, mirasse. E da lì, usando come fonte un libro dal titolo *Questo è Cefis* (Benedetti, Giovannetti 2016), incominciò a indagare sulla possibilità che quest'alto dirigente industriale potesse essere tra i mandanti dell'omicidio Mattei[10]. Sulla ricostruzione di come Pasolini abbia approfondito questi fatti di cronaca non val la pena qui soffermarsi, anche perché è già stato fatto molto a proposito: sappiamo, per esempio, grazie alle ricostruzioni filologiche di Silvia De Laude (Pasolini 2005), che la fonte pasoliniana per le parti riguardanti l'Eni e gli intrighi politici legati

all'Eni può essere ritrovata in *Petrolio* in dei calchi precisissimi, che riprendono le fonti dell'indagine a volte quasi letteralmente (cfr. Benedetti, Giovannetti 2016). Intendo, invece, dedicarmi al linguaggio artistico di *Petrolio*: fra questi c'è proprio la cronaca, e il racconto cronachistico – giornalistico innanzitutto – sia inteso come il referente di un'opera d'arte, sia come *medium* che racconta un evento che possa aver condizionato la coscienza dell'artista al punto tale da ispirargli un'opera letteraria o cinematografica. Va infatti precisato che *Petrolio* deve essere visto come una meditazione chiave nella concezione teorica del cinema e della pratica letteraria pasoliniana: una riflessione di cui non abbiamo visto pienamente gli effetti, perché l'opera è incompiuta e di diciassette anni postuma, ma di cui possiamo intravedere il senso in *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma.* L'espediente della struttura narrativa per Appunti, frammentati e privi di coerenza lineare fra loro nell'opera, dovrebbe essere, in sé stesso, letto in chiave intermediale. Ad attestarlo, mi sembra esserci un passo del primo dei saggi cronologicamente dedicati al cinema in *Empirismo eretico*:

> In tale senso una critica della sceneggiatura, come tecnica autonoma, richiederà ovviamente delle condizioni particolari, così complesse, così determinate da un viluppo ideologico che non ha riferimenti né con la critica letteraria né con la recente tradizione della critica cinematografica – da richiedere addirittura l'ausilio di possibili codici nuovi (1972: 193).

La sceneggiatura è un testo con caratteristiche strutturali a sé stanti, che necessitano di essere comprese secondo una pragmatica semiotica di per sé limbica:

> Per es., è possibile servirsi del codice stilistico nell'analisi di una "sceneggiatura"? Può darsi che sia possibile, ma adattandolo a una serie di necessità che quel codice non aveva

> decisamente previsto […] l'allusione a un'opera cinematografica da farsi […] (nel dettaglio essa non è che un vuoto, una dinamica compositiva che non si concreta, è come un frammento di forza senza destinazione che si traduce in una rozzezza e incompletezza della forma, da cui lo stilcritico non può dedurre che una rozzezza e un'incompletezza di tutta l'opera: e magari dedurne una sua qualità di appunto, di opera in farsi) (1972: 193-94).

Questo riferimento, infine, è chiarissimo: a differenza sia del romanzo, scritto in modo lineare e coerente, sia del testo audiovisivo – la cui struttura semiotica organizzativa è in entrambi i casi già compiuta – la natura intersemiotica (e intermediale) del testo della sceneggiatura, in quanto allusiva sul piano referenziale del testo filmico, fa dedurre la sua natura incompleta "di opera in farsi"; l'uso della parola "appunto" mi sembra un collegamento fin troppo smaccato a quella che poi sarà l'opera "in farsi" pasoliniana *par excellence*, ovvero l'ultimo romanzo postumo. Per chiarire a fondo la natura di questa contaminazione, leggerei dunque una delle definizioni forse più limpide di traduzione intermediale formulata in anni recenti, quella del semiologo Nicola Dusi:

> Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del testo di partenza (2003: 9).

Questa definizione ci autorizza a pensare alla scrittura di *Petrolio* come al tentativo di rivivere l'esperienza estetica di un *medium*, che porterebbe un artista a restringere e modificare, consciamente o inconsciamente, il proprio campo di espressione, imponendo al proprio mezzo di comunicazione (ovvero, in questo caso, la scrittura) delle regole che permettano di pla-

smarlo sul modello del *medium* cui, secondo tale procedimento, ci si riferisce *in absentia* (nel nostro caso di studio, il cinema). Con la differenza, però, che in questo caso l'intersoggettività semiotica auspicata da Dusi non è immediata, proprio perché a Pasolini non interessa compiere una traduzione intersemiotica piena della forma audiovisiva: la provvisorietà dell'Appunto è quel tratto che l'artista riconosce come il fattore semiotico che lega *discorsivamente* la scrittura al cinema; detto ancora in altri termini, l'attività intermediale nasce proprio dal fatto che i due media, la scrittura e il cinema, sono già di per sé interconnessi per funzionare: secondo la formula classica di McLuhan, un *medium* è già contenuto nell'altro, ne consegue che l'operazione intermediale pasoliniana consiste nell'orientare semioticamente l'uno a favore dell'altro, tramite un tratto linguistico che egli riconosce come distintivo[11]. È proprio in un senso primigeniamente intermediale che, dunque, Pasolini definisce la sceneggiatura come "una struttura che vuole diventare un'altra struttura" (Pasolini 1972: 191)[12]. Storicamente, nel Novecento, operazioni analoghe sono state codificate in molti modi: dalla famosa nozione di *creazione di un automatismo,* che risale a Stanley Cavell[13], fino al movimento artistico *Fluxus*, che ha fatto di questo genere di restrizioni e contaminazioni interdiscorsive fra media il fulcro della propria poetica[14].

Per dimostrare da dove nasce l'esigenza di "scrivere il cinema", per così dire, e come si giunge alla scrittura cinematografica degli Appunti di *Petrolio*, torneremo, in quest'ottica, al processo culturale – cruciale – secondo cui tale tipo di scrittura ha portato l'ultimo Pasolini a sovrapporre parzialmente la pragmatica dei due *media*[15]. Possiamo verificare subito che anche questa dimostrazione ha a che fare con il linguaggio della cronaca in senso stretto. In un Appunto apposto all'inizio di *Petrolio*, Pasolini afferma che l'opera avrebbe dovuto avere, in potenza, l'aspetto della ricostruzione filologica di un romanzo

incompiuto, quindi la forma del lavoro ultimato sarebbe stata altrettanto anticonvenzionale, con una differenza importante, però, rispetto a come ci è pervenuto. Pasolini in questa stessa nota immagina che il fittizio curatore del capolavoro letterario ritrovato si sarebbe premurato di integrare e unire i vari frammenti dell'opera con documenti ed estratti cronachistici, tratti dalla stampa del periodo e legati al caso Eni, che in qualche modo avrebbero potuto completare il quadro:

> Per riempire le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica e, ancor più, la storia dell'Eni. Tali documenti sono: giornalistici (reportage e rotocalchi l'espresso […] testimonianze 'registrate' per interviste ecc., di alti personaggi o comunque testimoni […]. Il carattere frammentario dell'insieme del libro fa sì per esempio che certi pezzi narrativi siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture fatte da qualche personaggio (1998: 1161).

A partire dalla natura magmatica del testo che l'autore ha in mente, si può vedere, nel titolo, un potenziale polisemico: il petrolio è il capitale – paragonato, tra l'altro, al vello d'oro nell'Appunto 36 – ma è anche un fossile: un relitto conservato nelle viscere della terra al di là del tempo, dalla viscosità informe, quasi a voler far risaltare la natura informale del testo. Tuttavia c'è un ulteriore riferimento polisemico che va tenuto a mente, e che allude, a mio modo di vedere, alla modalità stessa della composizione. I vari Appunti di romanzo nel quale l'opera è suddivisa sono numerati fino a 133, anche se molti sono classificati con lo stesso numero e differenziati da lettere, come ad esempio gli Appunti 71 A, 71 B, 71 C: ciò per ragioni alle volte tematiche, ma, in sostanza, eminentemente formali. La quantità degli Appunti che si affastellano in *Petrolio* dà dunque, nella stessa vo-

lontà dell'autore, al testo una struttura che ricorda il cretto burriano, ruvida, come molti degli ultimi versi di Pasolini, densi di impoeticità; ma questo espediente fa sì inoltre che gli Appunti pervenutici siano in sostanza più di trecento, a dispetto dei numeri di classificazione. Tale differenza ci dà un indizio che illumina alcuni caratteri procedurali della scrittura: la suddivisione si basa in tutta probabilità su unità di senso semiotico coerente, per quanto a volte semplicemente estetico, ed è proprio il fondamentale *senso* che collega tutti gli Appunti, il vero e proprio criterio compositivo che porta a riunirli in diversi gruppi, svelando così l'ultimo dato polisemico del titolo cui sopra si accennava: il processo compositivo del romanzo appare in questa luce simile al petrolio o ad altri liquidi viscosi che si espandono da nuclei densi verso tutte le direzioni. Così la struttura – priva di *incipit* e di *explicit* – avrebbe potuto assumere una coerenza strutturale forse solo quando il suo "liquido" intermediale si fosse infine coagulato. Tale composizione fa sì che tutto *Petrolio* sia attraversato da una profondissima tensione fra formale e informale e fra poetico e impoetico. Numerosi Appunti sono scritti in una prosa volutamente scarna, definita dall'autore *cronaca* sia in più punti di Petrolio sia in opere di poco precedenti in cui viene effettuata la stessa scelta stilistica, come la versione romanzesca di *Teorema* o *La Divina Mimesis*[16]. Altri frammenti, invece, sono decisamente poetici nel senso che Pasolini attribuisce a questo termine, ovvero per la loro capacità di estrinsecare il senso delle cose che descrivono. Facciamo alcuni esempi di questo pluristilismo:

> C'era un intellettuale, da molti anni all'opera e quindi celebre e venerabile, che tuttavia aveva ancora l'aria giovanile di chi non crede a nulla ma si interessa a tutto, i suoi capelli erano bianchi e cortissimi, il suo naso pronunciato, la bocca rientrante senza labbra, aguzzo il mento; foltissime le sopracciglia, con sotto gli occhi vivaci e eternamente distratti (1998: 1302).

In questo Appunto Pasolini si diverte a creare dei bozzetti di intellettuali e scrittori coevi: ci sono Moravia, Pasolini stesso e Antonello Trombadori, descritti con dei riferimenti molto ambigui, o scherzosi. Rispetto al frammento precedente, qui lo stile rimane blandamente descrittivo, quasi elencativo. Pasolini è spesso criticato, anche dai suoi esegeti più attenti – come ad esempio Walter Siti – per una certa mediocrità stilistica e per non aver raggiunto una capacità di espressione formale in grado di sopravvivere al tempo e alla tradizione. Questo giudizio non è privo di fondamento: non c'è dubbio che i primi romanzi di Pasolini siano pressoché dimenticati, e la lettura di opere come *Il sogno di una cosa* o *Una vita violenta* è per lo più appannaggio di lettori specialistici. È poi un dato di fatto ormai storico che l'autore scelga, nelle sue ultime opere, di utilizzare un linguaggio impoetico, prosastico, antiletterario e, a stare a sentire la sua stessa descrizione, cronachistico. Questa scelta ha però delle radici profonde perché intreccia problemi che, in questo senso, travalicano molto un giudizio classicamente letterario sul testo di Pasolini. Adesso vorrei leggere un altro breve frammento e commentarlo confrontandolo col precedente. Si tratta di un estratto dall'Appunto 22C, la forma della prosa cronachistica è esacerbata, a mano a mano che entra nel dettaglio del "cosiddetto l'impero dei Troya":

> Biforcazioni delle "Petrolifere dirette": tre: La "Mccc" (Metano Carburanti Combustibili Compressi") di cui è amministratore, ancora, lo stesso Cossut; La "Usi Meta" (uso di Metano a scopi industriali e civili) amministrata ancora da Cossut; infine la "Petrolchimical International Instrument Co." Cisterne, tubature, serbatoi, occorrono naturalmente buone buone cointeressanze oltre che sul metano e sul petrolio, sui materiali e sulle 'infrastrutture estrattive' e di deposito e lavorazione. Il direttore tecnico ne è xxx xxx (lombardo), direttore amministrativo xxx xxx (veneto). Questa volta Erminio è il responsabile per l'Iran, come dire Bengodi (1998: 1286).

Questo è il frammento in cui Pasolini – deciso, ricordiamolo, a ricavare il senso profondo del caso Eni, e non semplicemente a riportare i fatti di cronaca – dedica al resoconto di tutti gli intrighi che conducono a Troya, lo pseudonimo scelto per Cefis nel romanzo. È un mero *report*, e sembra quasi che il poeta si annichilisca dietro l'assenza totale di orpelli stilistici. Se osserviamo più attentamente, questo passo è ancor meno formalizzato del precedente, dove possiamo trovare una tensione pur minima alla connotazione dei personaggi: le sopracciglia dell'uno, la bocca dell'altro, l'abito dell'uno e dell'altro. A mio modo di vedere, questi due passi potrebbero essere presi a modello di un *range* entro il quale si muove la prosa impoetica di Pasolini che, pur essendo solo uno degli stili che si alternano in *Petrolio*, rappresenta in percentuale forse una delle scelte maggiormente attestabili. Tuttavia osserverei che sul piano epistemologico anche questa piccola differenza stilistica ha un valore importante: Pasolini ci invita, attraverso il ricchissimo pluristilismo di *Petrolio*, a entrare nel dominio, per così dire, della sua *Lebenswelt*, del suo rapporto con lo stile; e quando sceglie, per una considerevole parte del libro, uno stile meramente scarno se non cronachistico, non è perché voglia negare il valore dello stile poetico, di quella che fin da *Empirismo eretico* chiama poesia, ma esattamente per il contrario: la poesia ha un ruolo troppo importante e troppo grande – per tornare a un aggettivo che ricorre in *Petrolio*, "cosmologico" – per poter essere usata con leggerezza intellettuale. Torniamo a *Empirismo eretico*, confrontando due passi. Il primo è una riflessione sulla lingua italiana, efficace per capire il senso e il ruolo, ormai degradato, che Pasolini attribuisce alla lingua letteraria:

> La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà. O, meglio, essi esprimono una realtà che non è la re-

> altà nazionale: esprimono la realtà storica della borghesia italiana che, dai primi decenni dell'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana (1972: 189).

Intreccerei subito questa riflessione pasoliniana con un altro passo tratto da *Empirismo eretico*, molto più famoso, che invece attiene alla visione del cinema come lingua:

> L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue, o quantomeno, come linguaggi espressivi o d'arte, mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia – messaggio – e lingua. Probabilmente, invece – come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare – ogni poesia è translinguistica. È un'azione "deposta" in un sistema di simboli come un veicolo, che ridiviene azione nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov (1972: 203).

È impossibile non vedere l'analogia e la continuità fra queste due riflessioni linguistiche, distanti di pochi anni e raccolte nello stesso libro. Pasolini è attratto dal linguaggio cinematografico perché vi vede una maggiore prossimità al suo referente linguistico rispetto alla letteratura e, pur concedendo alla semiotica di Christian Metz la forma derivata del *medium* filmico (Metz 1964), è proprio in virtù di questa vicinanza implicita con il referente che il poeta si rivolge al cinema, piuttosto che alla letteratura, per raccontare il reale.

Il cinema, in quanto lingua "quasi preistorica", è più incline alla forma poetica della lingua letteraria perché coglie, in una certa misura, una tensione formale che è già nelle cose, che è già nell'oggetto poetico. Pasolini si sforza di mostrare questa natura intrinsecamente più adatta alla poesia del linguaggio cinematografico fornendo vari esempi, e sembra quasi, in taluni momenti, tracciare per sé il ruolo di "poeta della preistoria", poeta di un universo preverbale il cui linguaggio è più auten-

tico perché alieno dal condizionamento culturale della parola, ineludibilmente borghese. Tuttavia, nonostante la maggiore autenticità attribuita al linguaggio cinematografico, Pasolini è al contempo consapevole dell'opacità di tale linguaggio: cioè del fatto che, seppure più prossimo al referente reale e alla sua rappresentazione, e quindi in grado di rappresentare in forma poetica la realtà priva di condizionamenti, la lingua delle immagini è pur sempre filtrata dalla doppia articolazione del linguaggio naturale del poeta, è pur sempre una *langue* mediata dalla sua *parole* (1972).

Sebbene sia molto noto, per far luce sul pluristilismo di *Petrolio* e sulle complesse e differenti scelte formali che guidano questo romanzo incompiuto, è utile tenere presente un quadro teorico del genere. È questa stessa tensione, specialmente nelle opere tarde, che guida i criteri estetici del poeta, in modo sempre più problematico e teoreticamente ricco.

Fino alla produzione de *I racconti di Canterbury*, pur consapevole dei rischi comportati dal progetto poetico affidato al cinema, Pasolini crede profondamente nel suo lavoro di artista visuale, nella sua ricerca, attraverso il cinema, del linguaggio primordiale dell'uomo. *Teorema* può, infatti, senz'altro essere visto come il film in cui più di ogni altro l'autore cerca di appropriarsi, attraverso questa idea di linguaggio "preistorica", del mondo borghese, quello tanto vituperato anche nel passo citato sopra. Una lingua universale è davvero tale solo se con la sua poesia riesce ad appropriarsi di ciò che l'artista vede come maggiormente impoetico. Proprio in *Teorema* ci imbattiamo, probabilmente per la prima volta in modo chiaro, nel ruolo che il sesso, l'espressione antropologica della sessualità, ha per Pasolini: anche il sesso è un linguaggio preistorico e pre-verbale, ed è proprio da quest'autenticità che nasce l'interesse per il poeta. Tuttavia Pasolini è anche ossessionato dai rischi di questa ricerca: l'acme di questa ossessione sarà, infatti, *Abiura dalla*

"Trilogia della Vita"[17] (1975) che è, in una certa misura, anche l'abiura del progetto del cinema di poesia. Il rischio fondamentale che Pasolini vede realizzarsi e che lo porterà a *Petrolio* consiste, essenzialmente, nell'autoreferenzialità, già messa in luce da Carla Benedetti: un'autoreferenzialità cui l'arte sembra condannata e da cui il poeta cerca a tutti i costi di sfuggire. Identificare il nesso che lega le scelte formali di *Salò* e *Petrolio* a quest'orrore per l'autoreferenzialità, è un passaggio cruciale per comprenderne la svolta e per costruire lo studio delle strutture intermediali che ci siamo prefissati. L'autoreferenzialità, per Pasolini, ha infatti due confini: uno è quello intuitivo, descritto e palesatosi fino ad ora, che consiste nell'arbitrarietà del linguaggio del poeta, della sua natura creativa e inventiva, a prescindere dalla vicinanza o meno del *medium* al referente. L'altro è molto più nascosto e non altrettanto intuitivo. Esso consiste nel fatto che il linguaggio umano, quello usato tutti i giorni, quello della società tecnocratica e borghese sempre più alienata, è un linguaggio impoetico perché è un linguaggio inconsapevole, e la sua autoreferenzialità consiste – esattamente all'opposto – nella tendenza storica ad alienarsi dal legame profondo "preistorico" e "mitico" in un senso molto modernista, che stringe a sé tutti gli uomini[18]. Dunque in questa luce va vista la contrapposizione fra poeta e mondo in Pasolini: da un lato l'autore sente l'esigenza di abiurare dalla ricerca poetica effettuata nella *Trilogia della vita* perché il linguaggio poetico è stato strumentalizzato dalla civiltà dei consumi; dall'altro lato però sa che solo attraverso la ricerca poetica si può entrare in contatto con la forma di vita primordiale, cosmologica e assoluta, cui il lavoro artistico deve tendere. E questo *deve* va sottolineato con forza per la semplice ragione che l'autore vede in questa tensione qualcosa di consustanziale all'arte.

Da questa tensione radicale fra istanze opposte nascono isotopie stilistiche sovrapponibili, sintetizzabili nelle coppie poe-

sia/cronaca, formale/informale e, nel caso del cinema, opacità/trasparenza, e che vanno viste come le direttrici del lavoro artistico intermediale pasoliniano. Proprio la lettura e l'approfondimento di questo macrotesto intermediale, nella giusta prospettiva storiografica, potrebbero permettere di comprendere molti degli snodi culturali cui ho accennato in apertura. A questo punto, mi soffermerei su alcuni fotogrammi in apertura di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*:

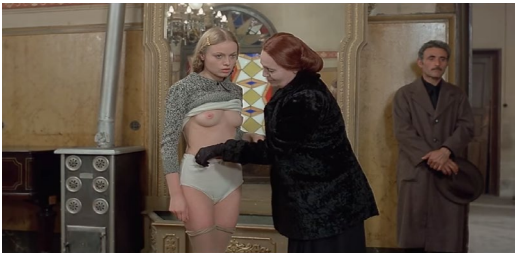


Fig. 1

Fig. 2

In un confronto con il *découpage* di *Accattone,* ad esempio, noteremmo subito delle differenze abissali: i movimenti di macchina sono lenti o azzerati, in questo film domina la comunicazione verbale, abbinata a un montaggio estremamente diluito e scarno – impoetico, appunto – che non ci dice nulla della "comune umanità" dei personaggi rappresentati. La sequenza da cui ho

estrapolato questi fotogrammi ha un particolare rilievo metalinguistico, nel senso di una trasparente esibizione del *medium*, rappresentato dallo specchio in cui si riflettono i carnefici. In questo senso, *Salò* si oppone anche a *Teorema* perché rinuncia programmaticamente ad inglobare nel linguaggio primordiale del cinema i personaggi che vengono rappresentati, fascisti e borghesi. Di più: la forma fortemente insignificante del testo filmico decreta che anche nel linguaggio scritto dell'azione ci sono esseri umani che la poesia del cinema non può penetrare, non può rappresentare, o quantomeno non può vedere nell'immediatezza dei loro gesti e dei loro atteggiamenti un'origine metastorica comune agli altri esseri umani, che l'autore prova a vedere, invece, nei pur odiati borghesi di *Teorema*. In questa sequenza particolare, semanticamente molto densa, i fascisti che seviziano i giovani del film vengono rappresentati mentre guardano con il più algido e annoiato distacco dei ragazzi, maschi e femmine, giovani e vigorosi, che si accoppiano. Bene, qui Pasolini sta senz'alcun dubbio riflettendo sul suo cinema: è anche in questo una sequenza meta-cinematografica in cui il gesto di riprendere visivamente il sesso – trasposto anche nel tropo dell'osservazione morbosa – ciò che di più sacro e primordiale Pasolini vedeva, può essere di per sé insufficiente, strumentalizzabile, perché incapace in sé di essere colto all'interno di un sistema-lingua, come quello tecnocratico vigente, nel suo primordiale realismo. Pasolini sa tuttavia che la stessa scelta dell'impoeticità è, di per sé, un gesto autoreferenziale e linguisticamente opaco, e per quanto abiuri gli slanci poetici precedenti, è sempre il poeta che sceglie di rappresentare i borghesi come privi di quell'umanità cui un film come *Teorema* andava disperatamente a caccia. Questa umanità e questa realtà linguistica non smettono di esistere con la fine del progetto poetico del cinema pasoliniano, ma rimangono un pungolo esterno alla ricerca dell'artista visivo come un'aporia. È da una simile contraddizione insanabile che nasce l'esi-

genza di *Petrolio*, e la forma così peculiare – intermediale – che acquisisce. Posto che al poeta non è dato, come ha dimostrato *l'Abiura dalla "Trilogia della Vita"*, liberamente trasfigurare la condizione preistorica e primordiale dell'uomo, deve sovrapporre i momenti di ricerca stilistica e poetica a momenti di cronaca e semplice referenzialità; e tale referenzialità, per Pasolini, non è affatto totale e formalmente neutra, ma sempre prossima al suo opposto, a quella autoreferenzialità che è insita nella lingua letteraria e in generale nel linguaggio. Ecco perché notiamo sfumature anche all'interno di quello che l'artista definisce esplicitamente come stile cronachistico. La connotazione colorita della barba e delle sopracciglia nel passo citato poco fa, infatti, se messa a confronto col mero elenco di sigle e fatti elencati nella nostra seconda citazione – in cui non c'è nemmeno questa blanda ricerca connotativa – mette in evidenza uno spettro di ricerca estetica che prescinde dai vari *media*, ed è anche in questa chiave che dovremmo leggere il programma di inserimento fra i vari frammenti di documenti giornalistici dell'ipotetica stesura definitiva preconizzata nell'appunto iniziale. A questi documenti giornalistici e a queste prose scarne si alternano veri pezzi di ricerca di prosa poetica, nella cui disposizione formale va visto uno dei sensi ultimi della ricerca formale di *Petrolio*. Fra questi spicca il lunghissimo Appunto 55: un Appunto lungo ben il triplo di molti frammenti narrativi di cui è costituito il romanzo che racconta (comprensibilmente, a questo punto) una grande orgia in cui il protagonista, Carlo, ha rapporti con ben venti uomini. Nonostante il soggetto scabroso, a leggere con attenzione questo frammento, non troviamo la benché minima volontà di causare scandalo. Anzi, la prosa qui appare estremamente posata e al contempo ricercata. La forma stilistica dell'Appunto 55 di *Petrolio* è sempre sublimata, l'attenzione è alla descrizione estetica di quel che avviene, ma in contrasto con quel che sta descrivendo, la forma è algida e curatissima, attraversata da un distacco

posato vagamente proustiano; adottando questo stile tutt'altro che impoetico, ma al contempo misurato, Pasolini sembra voler comunicare la non scontata importanza di quello che sta descrivendo e il coinvolgimento estetico che implica, senza per questa ragione cedere alla tentazione dello scandalo, che pur vedeva positivamente. Per fare un parallelo con un altro grande capolavoro modernista, diciamo che l'Appunto 55 in *Petrolio* ha ruolo simile a quello che ha Tiresia in *The Waste Land*:

> Da lì, intorno non si vedevano che tre o quattro cose. La distesa irregolare e immensa del prato con in fondo le sue barriere di case coi lumi tremolanti (palazzoni, da una parte una distesa di casette dentellate coi muri a secco dall'altra); il cielo con qualche nuvola spennellata appena nel suo indaco profondo; la luna in mezzo al cielo, che da rossa stava diventando di una luce fresca e purissima, con accanto altrettanto luminosa la fedele piccola stella del crepuscolo. Tutto questo scenario – dove non c'erano sfumature, se non forse ai bordi del tratto fosforescente di cielo illuminato dalla luna – era riempito da un unico profondo odore, quello del finocchio selvatico. Tutto il cosmo era lì, in quel pratone, in quel cielo, in quegli orizzonti urbani appena visibili e in quell'inebriante odore di erba estiva (1998: 1400).

Come la figura di Tiresia in Eliot, è ipotizzabile che questo Appunto sia disposto quasi al centro dell'opera proprio perché la ricerca formale di *Petrolio* è enfatizzata, già nella sua costituzione per Appunti, in contrasto con la linearità dell'opera letteraria. In questo senso, la ricerca formale e la *dispositio* predominano sulla storia, come ci avverte il poeta più volte, proprio perché il criterio attraverso il quale il progetto letterario di *Petrolio* viene svolto è l'esperienza estetica del poeta, il suo diretto rapporto con le ragioni di verità e di realtà che intravede nell'espressione insita nel testo che sta costruendo. Pasolini è inoltre consapevole che tale verità estetica, massimamente rappresen-

tata dalla descrizione dell'orgia nell'Appunto 55, non può, se organizzata in un testo coerente, che ricadere nelle aporie degli esperimenti poetici precedenti. Dalla presa d'atto di questi elementi, sul piano intermediale possiamo vedere emergere almeno due questioni, ancora criticamente aperte.

Il primo riguarda l'*empasse* dei due codici: mi pare lampante che *Petrolio* e *Salò* rappresentino le opere letterarie in cui l'autore cerca di far venire al pettine le molte contraddizioni che attraversano la sua ricerca artistica e come tali mi sembrano anche il punto da cui partire per ricostruire, à rebours, il senso storico della sua esperienza intermediale. Se infatti il linguaggio cinematografico – come in una certa misura, anche quello letterario – cerca sempre di catturare la *noesis* all'interno dell'*aisthesis*, al di là di questa linea guida formali, basate sulla costante contraddizione, precipiterebbe nell'odiato dominio dell'autoreferenza. Essa è sia autoreferenzialità dal lato del poeta, che tende a ridurre l'opera a feticcio, così come fa molta della ricerca postmoderna, sia autoreferenza collettiva, in quanto rende il linguaggio mera cronaca del mondo capitalistico, privo di reale autonomia, come quello che Pasolini descrive in *Petrolio* e in altre opere: sono queste le minacce da cui Pasolini vuole emanciparsi. In questo senso Pasolini partecipa al grande sforzo in corso in quegli anni, descritto da Giorgio de Vincenti in uno studio di definizione del cinema moderno (De Vincenti 2013): esso si basa, infatti, sulla scoperta della relazione linguistica fra il film e il suo referente reale. D'altro canto, però, Pasolini, al contrario di molti altri esponenti del cinema dell'epoca, non rinuncia mai a pensare a questo rapporto problematico con il referente come anche a un rapporto con la collettività, che si esprime in differenti linguaggi: la creazione di paralleli fra questi differenti linguaggi potrebbe portarci a comprendere nel modo più esatto l'intero percorso dell'autore, che trasponeva il senso di questa ricerca nelle potenzialità di ciascun *medium*.

Di qui arriverei a un secondo aspetto, in cui potremmo trovare la ragione profonda della contaminazione intersemiotica del romanzo. Carla Benedetti parla, in un noto saggio, di Pasolini e Calvino come due esiti diametralmente opposti del postmoderno, vedendo nel secondo dei due uno scrittore che cede al gioco dell'autoreferenzialità linguistica e in Pasolini, invece, un autore che rimane consapevole della vicinanza al senso poetico delle cose che descrive, pur con tutte le sue contraddizioni. Proprio muovendoci su un piano intermediale potremmo sviluppare e ampliare questa tesi vedendo, nell'ultimo Pasolini e in *Petrolio* in particolare, la ricerca di una terza via, per così dire, fra due grandi esperienze culturali come il modernismo e il postmodernismo. Queste due esperienze vanno intese come riflessioni che, progressivamente, indeboliscono e fanno perdere il senso del rapporto dell'arte con il suo referente reale. Del modernismo – per ciò ho citato Proust e Eliot come riferimenti per spiegare il senso di alcune scelte presenti in *Petrolio* – Pasolini condivide il senso profondo del legame fra l'esperienza estetica e l'esperienza della vita collettiva. Quello che sembra venir meno rispetto a questo grande modello è l'idea di poter racchiudere nello stile il senso finito dell'esperienza vissuta, anche su un piano vago e indeterminato, cosa che lo avvicina al postmoderno. La natura informe e informale di *Petrolio* è dunque profondamente diversa dall'apertura di senso delle opere moderniste, è più simile alla presa d'atto che, sebbene il nesso fra l'esperienza estetica e la verità rimanga, quel che viene meno è la possibilità di elaborarne subito un senso compiuto, una forma conchiusa che, non appena si chiude, diventa per l'appunto autoreferenziale.

3. *Come spiegare il senso di questa sperimentazione intermediale?*

Cerchiamo dunque di capire cosa può dire di più una simile analisi intersemiotica su questo romanzo, sui punti ora sollevati e sulla relazione che esso intrattiene con il postmoderno. Se

teniamo presente la ricognizione effettuata su *Emiprismo Eretico* e gli elementi di analisi forniti da *Petrolio*, possiamo facilmente riallacciarci alle questioni presentate all'inizio e che, a mio modo di vedere, risultano chiaramente problematizzate nel romanzo. In primo luogo va ricordato che *Petrolio,* come culmine di un percorso, non fa altro che estrinsecare la sovrapposizione fra l'istanza poetica della scrittura pasoliniana del romanzo e quella dei film. Se è vero però che la sperimentazione formale del cinema di poesia enfatizza le possibilità della scrittura cinematografica, la sovrapposizione fra *media* diversi in *Petrolio* – assieme alle scelte estetiche di *Salò* – rappresenta una decisa sterzata in senso opposto. Pasolini, insomma, da un lato è assolutamente certo della dimensione ricattatoria cui lo porterebbe la costrizione a rinunciare alla lingua universale del cinema, dall'altro, però, è anche consapevole che non è più in grado di controllare lo stile indiretto libero della forma letteraria e poetica che ha impresso alla sua carriera di artista visuale. È così che giunge, spontaneamente, a quella che noi chiameremmo la maturazione di una concezione mediale post-greenbergiana: l'essenza del *medium* si può rievocare imponendo a se stessi dei vincoli pragmatici che implicano le caratteristiche del linguaggio in questione a prescindere dal supporto, nel senso esposto sopra e diventato basilare negli studi intermediali. Dirimente è in altri termini che il *medium* audiovisivo presenta delle caratteristiche intrinseche che permettono una maggior sperimentazione, ma anche che, per via del legame discorsivo intrattenuto fra i diversi media, sul piano semantico le strutture intermediali possano farsi carico della pragmatica dei messaggi attraverso i quali ciascuno di essi si esprime. Vista in questa luce, la struttura intermediale di *Petrolio*, basata su questa continua dialettica interna ad una tecnica di scrittura performativa e poetica che si realizza attraverso vincoli ad automatismi, per usare il già menzionato termine di Cavell, può, a mio giudizio, essere

vista come un vero e proprio tentativo di *rimediazione*. Il termine è notoriamente tratto dal saggio di Bolter e Grusin, i quali teorizzano come media opachi e media trasparenti siano due strumenti che, in egual misura, permettono al soggetto mediato di recuperare un rapporto più intenso e diretto con la realtà:

> Gli ipermedia e i media trasparenti sono manifestazioni contrapposte dello stesso desiderio: quello di oltrepassare i limiti della rappresentazione per giungere alla realtà. Questi media non cercano il reale in senso metafisico. Il reale è invece definito secondo l'esperienza dello spettatore, un'esperienza che potrebbe provocare un'immediata (e dunque autentica) risposta emotiva (2002, ed. 2016: 29).

Ciò avviene insomma a prescindere dalla natura trasparente del *medium*; ma è Pasolini che, abbiamo visto, ne rimodula l'uso: lo stile della cronaca viene riportato attraverso il consueto utilizzo di materiali eterogenei all'interno della prosa, e per lo più, sull'onda di *Salò*, rappresenta l'universo reazionario, tecnocratico, di cui parla il romanzo; l'uso di stili più precipuamente poetici, come quello che abbiamo potuto apprezzare nell'appunto 55, ha una forma chiaramente più sublimata e dunque opaca, interpretando bene l'immediatezza psichica dell'opacità messa in evidenza nella nostra citazione. Vi è l'uso, infine, di gradi di opacità "di raccordo", come nel frammento con Moravia e Trombadori. La rimediazione è, però, tendenzialmente – e soprattutto nel contesto a noi contemporaneo, in cui la codificano i due teorici – la riconfigurazione di un'esperienza di un *medium* vecchio (spesso più opaco) in un *medium* nuovo, un *medium* tendenzialmente più accurato nel riprodurre la realtà, e che soddisfi l'esigenza di trasparenza insita, secondo gli autori, nell'atto di rimediazione dei nuovi media (Bolter, Grusin 2002). In questo caso l'esperienza di rimediazione sarebbe quella dell'uso del linguaggio del cinema attraverso il linguaggio scritto a stampa della letteratura, dun-

que seguendo una dinamica opposta a quella descritta dai due autori, procedendo dal *medium* più recente al *medium* più antico, da quello più trasparente a quello più opaco. Bene, questa ennesima singolarità del romanzo è spiegabile proprio se riallacciamo la tesi di Benedetti alla concezione mediatica di Luhmann. Come si accennava in apertura, per Luhmann la comunicazione mediatica ha la capacità di riferirsi a un orizzonte che è contemporaneamente autoreferenziale ed eteroreferenziale, ovviando al fatto che destinatario e mittente hanno immagini necessariamente divergenti del messaggio inviato. Ne consegue che i *media* sono strutture autoreferenziali entro le quali si definisce la forma di altri messaggi, che forniscono un campo di referenza per i *media* in essi contenuti. È questo, in tutta probabilità, il senso di autoreferenzialità che Pasolini dovette avere in odio nella propria attività poetica quando comprese e sentì tutti i limiti e la possibile lettura strumentale della *Trilogia della vita,* concretizzatisi in *Salò*. Il processo di rimediazione messo in campo attraverso la struttura per Appunti di *Petrolio* permetterebbe al poeta di non cedere ad alcun ricatto mosso al cinema di poesia dalla civiltà dei consumi, salvando la profonda spontaneità "preistorica" del linguaggio opaco della poesia – testimoniato dall'organizzazione degli Appunti secondo criteri di senso – ma al contempo senza cadere nell'autoreferenzialità di quest'ultimo. Ciò proprio partendo dalla consapevolezza che il nucleo narrativo della storia, una volta compiuto, avrebbe avuto modo di trasparire nel suo significato ultimo, nel suo *explicit*, solo qualora il poeta fosse stato coerente nel mettere in atto la sperimentazione intermediale a partire da tali criteri estetici e di senso, e non seguendo la linearità del racconto. Potremmo dire insomma, con una sintesi congrua, che la conclusione del romanzo non terminato e forse interminabile sarebbe stata quella in cui le due istanze estetiche – opposte ma complementari – intrinseche in ogni rimediazione, l'opacità e la trasparenza, fossero state infine conciliate.

Ora, l'autoreferenzialità del senso è proprio quella in cui cadono, invece, altri scrittori della postmodernernità; Carla Benedetti infatti argomenta che *Petrolio* di Pasolini mette in essere una teoria della comunicazione che è molto affine a quella di Luhmann, ovvero quella di Gregory Bateson[19]: alla luce della nostra analisi intermediale possiamo aggiungere che questa autoreferenzialità, che Pasolini aveva intuito come l'incubo e il limite della sua sperimentazione cinematografica e letteraria, è esattamente data dal fatto che la poesia è sempre mediata da questo campo della comunicazione, da cui, a prescindere dalla prossimità al referente reale, non può uscire. Non stupisce dunque che l'era in cui si sviluppano le forme autoreferenziali della prosa postmoderna sia un'era soggetta a una continua ipermediazione: la letteratura di quest'epoca introietta la referenzialità del campo dei *media* senza opporvi messaggi autonomi, ma che, con i loro *pastiche*, tendono a inglobarne passivamente le strutture intermediali: la pubblicità, gli *slogan*, le immagini della cultura di massa, che essi cercano di ristrutturare secondo una forma poetica, ma che è tuttavia un'esperienza sempre soggetta a una *Mitteilung* massmediologica. Introiettando così su di sé la rete di referenza dei media audiovisivi, tale letteratura cade inevitabilmente nel circuito insito nella struttura comunicativa di massa descritto all'inizio; la rimediazione del lavoro cinematografico attraverso gli Appunti di *Petrolio* che alludono alla forma – cinematografica o letteraria – come opera "in farsi", permette invece di sfruttare la possibilità di prossimità al referente reale propria del *medium* audiovisivo, ma senza cadere in tale circuito, altrimenti inevitabile. In altri termini, la descrizione di un evento drammatico come il caso Mattei viene così elaborata alla ricerca del senso profondo di cui è manifestazione, un senso originario e "preistorico", piuttosto che essere semplicemente fatta con il linguaggio dei *media* dell'epoca, che, significativamente tende ad essere da essa inglobato piutto-

sto che riprodotto in modo irriflesso, come sappiamo del resto dall'Appunto iniziale, che descrive formalmente *Petrolio* una volta completato. A più di cinquant'anni da *Petrolio* e a ormai vent'anni dal saggio di Benedetti dedicato a Pasolini in paragone con Calvino, siamo senza dubbio lontani dagli equivoci autoreferenziali più eclatanti dell'epoca ipermediale descritta da Frederic Jameson nel suo famoso saggio sulla logica del tardo capitalismo (Jameson 1991). Se seguiamo la tesi di Jameson fino in fondo, la genesi dei fenomeni legati alla svolta linguistica caratterizzata da questo periodo storico potrebbe essere osservata proprio a partire dall'evoluzione dei media[20] e la struttura intermediale di *Petrolio*, insomma, sarebbe una rilevante traccia di questo passaggio: è in questa luce, dunque, che il processo di rimediazione della cultura audiovisiva rappresentato da *Petrolio* potrebbe essere letto proprio come un nesso formale profondo che lega questo romanzo alla letteratura postmoderna. Appare dunque evidente che questa sorta di stato d'*impasse* – di tensione culturale e estetica fra categorie come modernismo e postmoderno – rende *Petrolio* un'opera di estrema attualità. Essa è infatti assai simile alla condizione della letteratura che viviamo noi oggi, in cui abbiamo forse smascherato gli elementi narcisistici derivanti dalla crisi del referente reale nota come postmodernità, ma non sappiamo totalmente, ancora, riappropriarci della carica poetica che tale crisi ha, in molti casi, inibito.

Note

[1] Carla Benedetti elabora una lettura di *Petrolio* da contrapporre alla letteratura postmodernista di Calvino, perché Petrolio reagirebbe, nella visione di Benedetti, all'autoreferenzialità insita nel linguaggio letterario, sobbarcandosene le conseguenze senza cedervi narcisisticamente (Benedetti 1998); è proprio da questa lettura che muoveranno le linee d'analisi delle strutture intermediali del romanzo.

[2] Desogus ricostruisce una traiettoria culturale per cui la forma dei romanzi romani porta il Pasolini cineasta a risolvere problemi intrineseci alla sua scrittura attraverso la sperimentazione cinematografica (Desogus 2018).

[3] Dalla pubblicazione del romanzo in poi si sono moltiplicate definizioni che, a seconda delle circostanze, enfatizzano un aspetto della complessità teorica implicita nel gesto compositivo di Pasolini di costruire un romanzo per Appunti che si sovrappongono senza definire una chiara teleologia: Gramigna parla di un "discorso" che "inventa ossia scopre via via le proprie regole" (Gramigna 1995: 51), Dominique Garand parla di "testo autotelico" spostando il *focus* sulla spinta compositiva del testo, che trova in se stessa, a prescindere dalla struttura discorsiva in cui la storia è inserita, l'impulso alla propria nascita (Garand 1996: 73). Rilievo particolare, in questo senso, acquisisce la complessa nozione di *forma-progetto* coniata da Benedetti, che si basa sulla distinzione fra le nozioni formali di progetto e abbozzo, ove la prima è dotata di una teleologia che presuppone in sé un'incompletezza costitutiva, mentre la seconda partirebbe da dei presupposti già precisi (Benedetti 1998).

[4] La classificazione di Rajewski, diventata un punto di riferimento per gli studi intermediali, può essere utilizzata proficuamente: va tenuto presente tuttavia che essa emerge nell'ambito di un lungo dibattito sull'intermedialità, che "non designa una prospettiva euristica, legata a un oggetto (e a un metodo) d'indagine ben definito, ma rappresenta invece una complessa 'nebulosa' teorica inter-trans-disciplinare" (Zecca 2013: 17). Proprio per la natura tuttora labile dell'itermedialità andrebbero tenuti presente, sullo sfondo della classificazione di Rajewski, quantomeno i lavori di Werner Wolf, che dapprima parallelamente, poi sotto influenza di Rajewski, elabora l'idea che il testo intemediale possa operare in modo *sintetico*, ove miri a sussumere differenti linguaggi attraverso un principio di combinazione materiale o, al contrario, per *trasformazione linguistica*, in cui il *medium* di partenza viene inglobato nel *medium* di arrivo (Wolf 1999). In una seconda fase, Wolf mette in evidenza come queste due forme di contaminazione siano in realtà il frutto di differenti fasi temporali in cui avviene la contaminazione intermediale, postulando che questa avverrebbe in forme "intracomposizionali" e "extracomposizionali". Le prime sono quelle effettivamente visibili nella realizzazione della contaminazione semiotica, nella seconda, si tratta di tutti i presupposti discorsivi. Per fare un esempio nel nostro caso di studio, sebbene gli appunti scritti non possano ad uno sguardo ingenuo mostrare alcune caratteristiche del *medium* cinematografico, è sul piano discorsivo, sul piano cioè dell'influenza che esercita un medium sull'altro nella poetica dell'autore, che possiamo verificare l'intermedialità, vale a dire sul piano extracomposizionale (Wolf 2005).

[5] La visione di *Empirismo eretico* che emerge dall'analisi di Desogus sembra permetterci di leggere la raccolta di saggi pasoliniana come un crocevia di riflessioni poetologiche ed estetiche che fanno da direttrici dell'attività artistica: "l'idea di sistema qui proposta al contrario intende configurare quest'opera come una mappa che descrive territori diversi, ciascuno caratterizzato da una propria morfologia, entro i quali l'autore ha eretto le proprie costruzioni più o meno fragili e durature. In questa area articolata, si riconoscono percorsi, vie che uniscono le varie zone, così come anche catene invalicabili, strapiombi e frontiere che impediscono il dialogo diretto tra alcuni settori del suo pensiero teorico" (Desogus 2017: 276).

[6] È noto che la teoria dei *media* ha un ruolo di assoluta preminenza nell'elaborazione dei sistemi sociali di Luhmann. I *media*, per Luhmann, avrebbero una funzione socialmente aggregante: la sua teoria dei sistemi parte, infatti, dal presupposto di una sostanziale autoreferenzialità della comunicazione, il cui scopo sarebbe quello di permettere le funzioni di azione sociale nel senso codificato da Talcott Parsons (1937). Al prosieguo dell'argomentazione giova, tuttavia, una sintesi teorica del ruolo dei *media* in questo autore. In *Soziale Systeme* (Luhmann 1984) vengono fornite almeno tre distinte definizioni di *medium,* simili nella funzione, ma che occorre tenere presente per comprenderne con la giusta complessità il concetto e il ruolo nei sistemi autopoietici. In primo luogo Luhmann discute estesamente il ruolo della scrittura nell'ambito dell'organizzazione dei sistemi, facendo riferimento ai *media* in quanto linguaggio (*Sprache*) che, come abbiamo descritto sopra, hanno la funzione di rendere plausibile la comunicanzione. In tale contesto l'autore fa anche riferimento al termine *Verbreitungsmedien*, mezzi di diffusione, i quali fanno sì che la comunicazione sociale avvenga senza il bisogno dell'interazione, diminuendo il livello di contingenza, cioè di casualità e l'arbitrarietà, all'interno del sistema. Un'ultima definizione meritano i mezzi di comunicazione generalizzati simbolicamente (*symbolisch generalisierte Kommunikationmedien*), tale termine designa non più articolazioni linguistiche in senso stretto, ma alcuni presupposti semantici della comunicazione, che funzionano nell'universo simbolico, in modo universalizzato e analogo, ma convenzionalmente ancor più radicato, ai valori (*Werte*): anch'essi, come i media di diffusione, rendono plausibile il messaggio per chi lo riceve. Esempi sono l'amore (*Liebe*) o il potere (*Macht*), il denaro (*Geld*), insomma, concetti culturalmente percepiti come universali dagli attori della comunicazione, che convalidano la realtà del messaggio e permettono la comunicazone. Più avanti si sosterrà, sulla scorta di un'intuizione di Frederic Jameson (1991), l'ipotesi per cui l'evoluzione dei media potrebbe essere cruciale per comprendere la genesi del postmoderno, costituendo fra l'altro anche un collegamento formale fra la forma di *Petrolio* e il postmoderno.

Per comprendere a fondo tale ipotesi andrebbe precisato che sia i valori che i media genarlizzati simbolicamente sono di fatto *contenuti* nei media di diffusione, la cui capacità di perturbare l'ambiente (*Umwelt*) permetterebbe loro di incidere sui primi, causando, ad esempio, fenomeni come la crisi della verità ontologica e la sua *mise en abîme*, oppure l'indebolimento del nesso fra etica e linguaggio. Un'ultima precisazione per comprendere la nozione di *medium* in Luhmann merita l'opposizione fra medium e forma (*Form*). Mentre in Luhmann il concetto di *medium* designa il canale della comunicazione, l'ambiente all'interno del quale essa avviene, la forma è invece ciò che di esso viene percepito, la struttura che tale canale assume anche a livello percettivo. Ora, è noto che in Luhmann il *medium* è costituito da elementi connessi in modo molto debole fra di loro, che però possono assumere una configurazione rigida (*rigide Koppelung*) quando a loro è impressa una forma più distintamente percepibile, il che, per l'appunto, avrebbe una diretta influenza anche sul rapporto fra sistema e ambiente. L'attualità di questa concezione è stata fra l'altro messa in evidenza di recente da un saggio di Antonio Somaini (2015), che evidenzia come essa possa tornare utile per descrivere la labilità della forma dei dispositivi nell'attuale condizione postmediale, rinvio dunque a questo contributo per un'ulteriore chiarificazione di questa concezione, così ricca e complessa.

[7] Fra tutte le definizioni fornite per descrivere il testo di *Petrolio*, una discussione a parte merita la nozione di forma-progetto fornita da Benedetti, che lega a doppio filo l'interminabilità di *Petrolio* e la sua costruzione formale. *Petrolio* è un abbozzo di romanzo, e in quanto abbozzo differirebbe dal progetto, il quale ha già in sé le direttrici di sviluppo della sua costruzione. Le linee di sviluppo progettuali di *Petrolio*, tuttavia, sono interamente nella forma, dato che il poeta subordina a quest'elaborazione formale gli altri aspetti del progetto. Carla Benedetti osserva come la tecnica della forma-progetto sia stata sperimentata da Pier Paolo Pasolini già nel cinema, per esempio con gli *Appunti per un'Orestiade africana*: "gli *Appunti* cinematografici sono a questo riguardo illuminanti. Essi sono costituiti da una serie di immagini riprese durante il viaggio in India e in Africa: luoghi o volti, oppure interviste a gente del posto" (Benedetti 1998: 168). Questo film testimonia che Pasolini stava già sperimentando la struttura per Appunti: sul piano transmediale notiamo che all'altezza cronologica di questo film l'autore si era già reso conto del legame esistente fra la costruzione del film e la provvisorietà della composizione. L'ipotesi che si avanzerà di seguito è che, più avanti, l'inasprirsi delle contraddizioni insite nella poetica pasoliniana e nella provvisorietà di questo *modus operandi* porterà l'autore da una creatività di tipo multimediale e transmediale – che già apprezziamo negli *Appunti per un'Orestiade africana* – a una innovativa forma di intermedialità come quella di *Petrolio*.

[8] I versi sono i seguenti: "Quanto al futuro, ascolti: i suoi figli fascisti/ veleggeranno verso i mondi della Nuova Preistoria. Io me ne starò là, […] / sulle rive del mare in cui ricomincia la vita" (Pasolini 2003: 1184). Traendo spunto dall'immaginario della *Nouvelle Vague* in questa poesia dal titolo *Una disperata vitalità*, notoriamente, Pasolini immagina qui la sua morte cruenta. Quel che è interessante, tuttavia, dal nostro punto di vista, è l'ambivalenza che nell'elaborazione concettuale pasoliniana sembra assumere il termine "Preistoria"; essa era certamente intesa come la crisi della civiltà sotto il peso della tecnocrazia, come viene dall'autore denunciata in più interventi. Tuttavia, una simile regressione culturale mi sembra non debba essere vista in una prospettiva puramente apocalittica, ma come una condizione storica che, in una prospettiva antistoricista, il poeta deve affrontare, trovando un nuovo linguaggio per descriverla e per raccontarla.

[9] Una delle tesi che mi sembrano percorrere più o meno esplicitamente il lavoro di Massimo Fusillo sul rapporto fra il cinema pasoliniano e il mito greco mi pare quella per cui quest'ultimo rappresenti un materiale opaco attraverso cui trasfigurare in modo archetipico conflitti borghesi o intimistici, facendoli assurgere a un linguaggio "preistorico" e universale.

[10] Benedetti e Giovannetti dedicano un lungo testo di inchiesta, recentemente riedito, proprio al problema delle fonti Pasoliniane di *Petrolio* (Benedetti, Giovannetti 2016). Oltre a verificare come molti Appunti di Petrolio siano proprio letterariamente ricalcati da alcuni stralci di cronaca presenti in *Questo è Cefis*, Benedetti e Giovannetti insistono molto sulla possibile connessione fra la stesura di Petrolio, che è un indagine sui mandanti del caso Mattei, e la cruenta scomparsa dell'autore.

[11] Rajewski spiega così questo procedimento, che isola *un tratto* del medium per potervisi riferire *in absentia*: "Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition *d'art*, *ekphrasis*, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced" (2005: 52).

[12] Come non vedere, in questa intuizione pasoliniana, alcuni elementi basilari del concetto di intermedialità, ancora validi: uno fra tutti il fatto che, per poter parlare di intermedialità, le caratteristiche semiotiche comuni ai due media devono essere un presupposto discorsivo. Per citare un'efficacis-

sima sintesi di Cristian Metz: "Certi codici (o articoli di codice) intuitivamente recepiti come specifici […] appaiono anche, in forme più o meno simili, nei 'testi' che ci vengono offerti da altri mezzi di comunicazione" (Metz 1977: 66). Ora, è proprio sulla base di questa intuizione che Pasolini "crea il proprio medium".

[13] Trattandosi di un elemento chiave della nostra argomentazione giova forse rievocare, sebbene per grandi linee, alcuni elementi di questo concetto, storico all'interno degli studi sull'intermedialità. Riporto alcuni passi tratti da Stanley Cavell, che spiegano estesamente la ragione per cui sarebbe necessario adottare questo termine per studiare l'influenza dei media audiovisivi sul resto dell'arte: "When in a philosophical frame of mind one says that […] that medium of an art is the physical basis of that art (e. g., that medium of painting is paint, and the medium of writing is words, and the medium of music is sound) one may be either suppressing or assuming a knowledge of the history of forms in which so called media have been used to make objects of art […] my impulse to speak of an artistic medium as an "automatism" is, I judge, due to the sense when such medium is discovered, it generates new instances […] the automatism of the tradition are given to a traditional artist. The modernist artist has to explore the fact of automatism itself as if investigating what it is at any time that provided a given work of art with the power of its art as such" (1979: 105-06). Per Cavell, insomma, l'automatismo, da un punto di vista teorico, sarebbe l'unica cosa che può veramente coincidere con la forma espressa attraverso un dato *medium*: è questa forma di automatismo che si presenta all'artista come istanza mediale, quando si trova a voler comporre un'opera: i media audivisivi propongono nuovi automatismi che gli artisti devono imparare a comprendere e ad esplorare. Non stupisce che, poco dopo, Cavell enunci un principio che potrebbe essere quasi il motto stesso dell'intermedialità: "a third impulse in calling the creation of a medium the creation of an automatism is to register the sense of this effort to free me not merely from my confinement in automatisms that I can no longer knowledge as mine […] but to free the object from me. To give new ground for its autonomy" (107-18). È quello che accade a Pasolini in *Petrolio*: crea un nuovo automatismo, come si vedrà, da un lato per liberarsi della limitatezza espressiva della letteratura, e dall'altro per liberare l'oggetto artistico dalla stessa autoreferenzialità del poeta. Va infine detto che la nozione, basilare, è stata riportata in auge da Rosalind Krauss, che parla di condizione post-mediale come condizione in cui il grado di intermedialità è tale da rendere impossibile, sul piano sociale, il prevalere di un automatismo sull'altro (Krauss 1999).

[14] Riporto una citazione tratta da *intermedia*, uno dei manifesti di *Fluxus*, di Dick Haggins, in cui l'autore si ribella esplicitamente all'idea che la

connessione fra media non vada oltre il supporto: "Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers – which we call the feudal conception of the Great Chain of Being" (Haggins 2001: 49).

[15] Del resto si potrebbe arguire che un ulteriore indizio dell'allusione referenziale fra la forma dell'Appunto e il sistema mediale audiovisivo è ravvisabile anche nella stesso tentativo (Pasolini 1972) di costruire per il cinema uno specifico sistema di articolazione linguistica. L'autore infatti si sforza di dimostrare che il *medium* cinematografico ha un suo modo di relazionarsi alla realtà e rappresentarla: è questo modo che, sul piano discorsivo, cercherà di imitare tramite la struttura per Appunti.

[16] Nella *Divina Mimesis* leggiamo: "Tu sai che cos'è la lingua colta; e sai cos'è quella volgare. Come potrai farne uso? Sono entrambe ormai un'unica lingua, la lingua dell'odio. Egli, con occhio luccicante sopra lo zigomo, mentre arrancava come un centrattacco sull'erta del prataccio, sospirò: 'anziché allargare dilaterai'" (Pasolini 1998: 1090).

[17] Quando Pasolini scrive "Io abiuro alla trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso" (1975: 602), ha probabilmente in mente la forza connotativa del cinema che gli ha permesso di realizzare i film della trilogia ma anche opere più meditative come *Teorema* o *Edipo*; ciò che conta per il nostro discorso è che questo si traduce in una riproduzione linguistica di corpi la cui opacità non può trasmettere il carisma per cui era nato il cinema di poesia. L'esaltazione della scarna trasparenza dell'ultimo film pasoliniano è dunque un chiaro segnale del rischio di quanto la poetica cinematografica possa essere strumentalizzata e di quanto sia forte la disillusione verso quella pratica. Disillusione che, certo, non porta Pasolini a cedere al ricatto della rinuncia al cinema, come testimoniano le sceneggiature di lavori progettati e mai compiuti (nonché il "benché non mi penta di averla fatta" della citazione), quanto piuttosto ad una complessa riflessione intermediale, che spinge, fra l'altro, Pasolini di nuovo verso la prosa.

[18] Avendo fatto riferimento alla teoria dei media di Niklas Luhmann, risulta opportuno chiarire il concetto di autoreferenzialità, che abbiamo richiamato più volte nella nostra trattazione. Luhmann non intende tale concetto di autoreferenza in senso ingenuo, come sinonimo di solipsismo. Nella visio-

ne di questo autore per autoreferenza si intende la capacità di individuare ciò che è all'interno del sistema stesso e ciò che invece appartiene all'ambiente (*Umwelt*). In questo modo, l'autoreferenza sarebbe il presupposto di base attraverso cui un sistema si autoriproduce. Proprio per la natura estremamente generale di questo concetto, l'autore l'ha applicato tanto ai sistemi psichici, come l'amore (Luhmann 1994), quanto a quelli sociali e organici. In tal senso mi sembra giusto precisare, nel riferirmi a tale nozione, che l'autoreferenzialità che Pasolini vedeva in se stesso, e che Carla Bendetti rileva, rappresenta ovviamente solo di riflesso l'autoreferenza del sistema, che egli contesta sul piano linguistico nel passo che abbiamo citato. In altri termini, la posizione di Pasolini è storicamente interessante proprio perché attraverso quello che già Carla Benedetti definisce "L'inferno dell'autoreferenza" (Benedetti 1998: 144), egli mette in evidenza l'autoreferenza di tutto il sistema della comunicazione, da cui di fatto, ovviamente, non può uscire. Se questa tesi è giusta, ciò che rende interessante la posizione di Pasolini all'interno della postmodernità è il fatto che ne metterebbe a nudo delle caratteristiche fondamentali che, come si avrà modo di rilevare più avanti attraverso una tesi di Frederic Jameson (1991), deriverebbero da una ipermediazione.

[19] Come sembra implicare lo stesso Luhmann, facendovi riferimento spesso, anche i risultati dell'epistemologia di Bateson e della sua teoria della comunicazione (1979) andrebbero inquadrati alla luce della teoria dei sistemi autopoietici, elaborata successivamente da Maturana e Varela. Quel che sembra qui essenziale è che la teoria delle informazioni elaborata da Bateson e citata da Carla Benedetti si rifà a un'idea della comunicazione su basi biologiche che è molto simile alla teoria dei media di Luhmann: i *media*, secondo Luhmann, ristabilirebbero la forma autoreferenziale della comunicazione creando nuovi tipi di messaggio ogni volta che la complessità delle informazioni prodotte diverrebbe troppo ingente per essere gestita (Luhmann 1992).

[20] Riporto alcune considerazioni di Jameson sul ruolo cruciale della cultura audiovisiva nel postmoderno: "It is because we have had to learn that culture today is a matter of media that we have finally begun to get it through our heads that culture was always that, and that the other forms and expressions, were also in their very different ways media products. The intervention of the machine, the mechanization of culture, and the mediation of culture by the Consciousness industry are now everywhere the case, and perhaps it might be interesting to explore the possibility that this were always the case throughout the human history" (1991: 68). Ciò che appare interessante è appunto il fatto la condizione ipermediata della postmodernità porta, per lo studioso, alla presa coscienza della propria mediazione che è *storica* e risalente nella storia umana. Se esaminiamo questo concetto nei ter-

mini di Niklas Luhmann, l'ipermediazione che caratterizza la postmodernità potrebbe essere il fattore scaturente di molti fenomeni letterari postmoderni cui *Petrolio* si oppone. È, infatti, solo tramite quelli che Luhmann chiama ad esempio *mezzi di comunicazione generalizzati simbolicamente*, che si impongono elementi basilari della comunicazione e dell'interazione sociale, come la verità, la consistenza ontologica della realtà, o l'etica (Luhmann 1984: 222). Sono tutte caratteristiche del mondo simbolico che nel postmoderno mutano o vengono contestate, tramite una *mise en abîme* o una concezione labile della realtà condivisa. Volendo seguire fino in fondo la visione di Jameson, un ipotetico studio sulla genesi del postmoderno da questa ipermediazione non potrebbe che tenere conto dei media generalizzati simbolicamente. I media audiovisivi, in quanto mezzi di diffusione (*Verbreitungsmediens*), nella visione di Luhmann, come abbiamo detto, contengono i media generalizzati simbolicamente e sono in grado di deformarli e perturbarli, perché condizionano l'ambiente (*Umwelt*) in cui avviene la loro comunicazione: anche tutti i valori (*Werte*) portati con sé dai media generalizzati simbolicamente entrerebbero, insomma, in crisi a causa di tale perturbamento. Ovviamente l'evoluzione dei mezzi di diffusione non condiziona solo i media generalizzati simbolicamente, ma anche le forme (*Formen*) che definiscono i *media*: è per questo che l'arte postmoderna acquisisce un aspetto che tende a manipolare la rappresentazione della realtà sulla base di una ipermediazione. In questa luce, non appare un caso che un ruolo importante, per quanto laico e idiosincartico, all'interno di *Petrolio* sia rappresentato dal sacro, che nella concezione della religione di Luhmann ha un ruolo protettivo dei valori e di alcuni media generalizzati simbolicamente (Luhmann 1991). Non appare neppure casuale, infine, che, come rileva implicitamente la stessa Benedetti nel suo studio, la letteratura di Calvino mostri una generale crisi di importanti media generalizzati simbolicamente, per l'appunto la fede nell'autenticità, la verità della comunicazione, e altro. Questa concezione mi sembra estendibile, fra l'altro, a molte forme dell'arte e della comunicazione postmoderna, tutte legate alla labilità ontologica della realtà rappresentata e alla messa in evidenza, per *mise en abîme*, narcisistica ed edonistica della propria mediazione.

Bibliografia citata

Bateson, Gregory (1979), *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*, New York, Hampton Press.

Benedetti, Carla (1998), *Pasolini contro Calvino,* Torino, Bollati Boringhieri.

Benedetti, Carla; Giovannetti Giovanni (2016), *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, Pavia, Effigie.

Bolter, Dan Jay; Grusin, Robert (2002), *Remediation, competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di Benedetta Gennaro, Milano, Guerini, 2016.

Cavell, Stanley (1979), *The world viewed, reflections on the ontology of film*, Cambridge, Harvard University Press.

Desogus, Paolo (2017), "Pensiero in movimento. Semiotica, linguistica e teoria letteraria nell'empirismo eretico pasoliniano", *Enthymema*, 17: 261-79.

— (2018), *Laboratorio Pasolini*, Macerata, Quodlibet.

De Vincenti, Giorgio (2013) *Lo stile moderno, alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, Bulzoni.

Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione, da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura,* Torino, Utet.

Fusillo, Massimo (2007), *La Grecia secondo Pasolini, Mito e cinema,* Roma, Carocci.

Garand, Dominique (1996), "Commentaires autour de la parution de Petrolio, roman inachevé de Pasolini", *L'Infini*, 53: 71-87.

Gramigna, Giuliano (1995), "Petrolio, il feticcio e l'infinibile", *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, eds. Carla Benedetti; Maria Antonietta Grignani, Ravenna, Longo: 51-56.

Greenberg, Clement (1961) "Modernist painting", *The New Art. A Critical Antology*, ed. Gregory Battcock, New York, Plume, 1973: 100-10.

Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or, cultural logic of the late capitalism,* Durham, Duke University press, 1998.

Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.

Haggins, Dick (2001), "Intermedia", *Leonardo*, 34/1: 49-54.

Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

— (1991), *Funzione della religione*, Brescia, Morcelliana.

— (1992), *La realtà dei mass media*, trad. it. a cura di Elena Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2000.

— (1994), *Liebe als Passion,* Berlino, Shurkamp.

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding media: the extentions of man,* Cambridge, MIT Press, 1994.

Metz, Christian (1964), "Le cinéma: langue ou langage?", Communications, 4: 52-90.

— (1977), Linguaggio e cinema, Milano, Bompiani.

Parsons, Talcott (1937), *La struttura dell'azione Sociale,* ed. Gianfranco Poggi, trad. it. a cura di Maria Antonietta Giannotta, Bologna, il Mulino, 1987.

Pasolini, Pier Paolo (1972) *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.

— (1975), "Abiura dalla 'Trilogia della Vita'", *Saggi sulla politica e la società*, ed. a cura di Walter Siti, Silvia de Laude, Milano, Mondadori, 1999: 599-603.

— (1998), *Romanzi e racconti,* ed. a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, Vol. 2.

— (2003), *Tutte le poesie,* ed. a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori.

— (2005), *Petrolio*, ed. a cura di Silvia de Laude, Milano, Mondadori.

Rajewsky, Irina O. (2000), *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tubinga, Narr.

— (2005), "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on Intermediality", *Intermedialités: histoire et theories des arts, des letters et des techniques*, 5: 43-64.

Somaini, Antonio (2015), "La distinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo", *Fata Morgana*, 26: 39-54.

Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality,* Amsterdam, Rodopi.

— (2005), "Intermediality", *Routledge encyclopedia of narrative theory*, eds. David Herman; Jahn Manfred; Marie-Laurie Ryan, London-New York, Routledge: 252-55.

Zecca, Federico (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.

Filmografia

Appunti per un'Orestiade africana, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1970.

Accattone, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961.

Teorema, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

I racconti di Canterbury, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972.

Salò, o le centoventi giornate di Sodoma, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972.

Pasquale Palmieri

Raccontare lo sport. Cronaca, memoria collettiva e storia

Il 2 marzo del 1962 Wilt Chamberlain, uno dei giocatori di pallacanestro più noti di sempre, mise a segno 100 punti in una sola partita, assicurandosi un primato che ancora oggi resta imbattuto e teoricamente inavvicinabile. Vestiva la maglia del Philadelphia Warriors e gli avversari di turno erano i New York Knicks. Per decenni cronisti di tutto il mondo hanno raccontato questo evento affermando di essere stati testimoni diretti della "straordinaria serata del Madison Square Garden". Tuttavia quella partita non si giocò nella celebre arena della Grande Mela, bensì in una piccola palestra di Hersey in Pennsylvania, davanti a soli 4000 spettatori. Non esistono documenti filmati a provare quanto accaduto, ma solo il nastro di un resoconto radiofonico[1], un referto arbitrale e una foto – divenuta iconica – che ritrae un cartello con una scritta celebrativa stretto fra le mani del sorridente cestista. Insieme all'eterno rivale Bill Russel, Wilt Chamberlain cambiò la storia del gioco inventato da James Naismith.

Fin dall'inizio degli anni Cinquanta, la pallacanestro si distinse per la sua capacità di contrastare il razzismo e di promuo-

ISSN 2611-3309

vere l'integrazione negli Stati Uniti, ma l'atteggiamento verso il gigante di Philadelphia non fu di certo privo di contraddizioni. Basti pensare al fatto che i membri del quartier generale della National Basketball Association espressero perplessità di fronte al suo assoluto dominio atletico e tecnico, al punto tale da essere indotti a cambiare le regole pur di impedirgli di creare eccessivi squilibri in campo. Ancora oggi diversi operatori dell'informazione sostengono che il 2 marzo 1962 sia un giorno come gli altri: secondo loro, il leggendario primato non è altro che il frutto di una trama narrativa di pura finzione.

Il presente contributo si pone l'obiettivo di analizzare il rapporto fra metodo cronachistico e metodo storico nei documentari drammatici di Federico Buffa, scegliendo come casi di studio due testi capaci di rappresentare tendenze presenti nella sua intera opera: il racconto dell'impresa del cestista americano e quello della finale dei mondiali di calcio del 1950. Il giornalista sportivo, noto fin dagli anni Ottanta al pubblico televisivo, ha proposto negli ultimi anni in video, in teatro e sulla carta stampata numerose ricostruzioni di vicende cruciali dello sport del XX secolo, trasformandole in finestre attraverso le quali osservare realtà sociali, culturali, politiche, religiose: le Olimpiadi di Berlino del 1936, il trasferimento della squadra di baseball dei Dodgers da Brooklyn a Los Angeles, lo scontro fra Germania Ovest e Germania Est nei mondiali di calcio del 1974, i combattimenti di Muhammed Ali, la partecipazione del Camerun a "Italia 90"[2]. Senza potersi avvalere dell'immediata vicinanza cronologica agli eventi rappresentati, Buffa ha scelto di usare le cronache disponibili come fonti primarie vestendo il suo progetto di un'ambizione letteraria, memorialistica e storica, intrecciando la necessità di informare ed educare con la dimensione puramente ludica dell'intrattenimento affabulatorio.

1. *La partita dei 100 punti*

All'impresa Wilt Chamberlain è stata dedicata l'ultima puntata della serie di racconti televisivi intitolata *La NBA dei vostri padri*, andata in onda sulla piattaforma satellitare Sky a partire dal 2012, negli spazi che precedevano la messa in onda delle nuove partite. A collaborare alla scrittura è stato Mauro Bevacqua, esperto di pallacanestro e direttore di una delle principali riviste specialistiche italiane dedicate alla pallacanestro statunitense[3]. Il prodotto possiede molte caratteristiche del monologo teatrale adattato al piccolo schermo ed è rivolto a un pubblico selezionato, già dotato di un discreto grado di familiarità con il mondo sportivo e le sue icone[4]. La scenografia è spoglia, essenziale: sullo sfondo si scorgono alcuni schermi (tipici di uno studio televisivo), la retina di un canestro e i colori della bandiera americana. Il narratore è protagonista assoluto: la telecamera indugia sulle espressioni del volto, sottolineando alcuni momenti focali del racconto. Le foto e le immagini di repertorio sono usate con estrema parsimonia, insieme ad alcuni ritagli di articoli di giornale. Il sottofondo musicale è costruito su brani dell'epoca di differenti generi (dal *jazz* al *rock and roll*, fino al *beat*) che diventano riconoscibili nelle pause della narrazione, grazie a un volume più alto.

Buffa dichiara talvolta le sue fonti, partendo da quelle secondarie. Nel caso specifico fa riferimento alla monografia intitolata *Wilt, 1962. The Night of 100 Points and the Dawn of a New Era* (2005) di Gary Pomerantz, docente di giornalismo a Stanford, già corrispondente sportivo del "Washington Post". Per comprendere l'andamento della narrazione, i metodi espositivi e la selezione degli argomenti di Pomerantz, è utile rileggere qualche riga del testo:

> In spring 1962, professional sports in America, like the nation itself, stood at the river's edge, the waters beginning

> to rise and churn. The Fifties had seen Connie Mack, the "Tall Tactician", born during the Civil War, managing the Philadelphia A's in the Shibe Park dugout for the last time wearing his three piece suit, necktie, detachable collar, and derby or straw skimmer. The Fifties had seen the NBS in its bumbling adolescence, the stepchild of the college game, virtually unloved and unwatched, with crowds so small (the joke went) the public address announcers introduced the players and the fans. In those early years, it was a rough game played by military veterans and other assorted rogues rebounding with their elbows out, so rough some NBA dressing rooms kept boxes in which players deposited their false teeth before they went out to play (2005: XVIII-XIX).

Buffa attinge a piene mani dalle pagine del cronista americano e conduce gli spettatori del programma nell'atmosfera politica e socio-culturale che circonda la "notte dei 100 punti", fornendo alcune coordinate essenziali. Pur giocando a Philadelphia, Wilt Chamberlain scelse di vivere a New York, divenendo parte attiva della vita culturale di Harlem, incrociando i suoi destini con quelli di Malcom X, divenendo accanito seguace della *stand-up comedy*, partecipando alle serate dedicate al *twist*, usando le sue enormi automobili come segno di distinzione sociale. Crescenti tensioni razziali accompagnavano la lotta per i diritti degli afroamericani.

L'attenzione del narratore si concentra anche sul microcosmo di Hersey, la città che ospita la partita fra i Philadelphia Warriors e i New York Knicks, con il chiaro obiettivo di riportare l'incredibile impresa nei recinti del verosimile, di conferire un margine di realizzabilità a ciò che è teoricamente utopistico. Parte proprio dal campo di gioco, che era solito accogliere "i figli dei minatori e i figli di quelli della fabbrica del cioccolato": questi ultimi non avevano particolari abilità nel tiro e lanciavano verso i canestri delle "sfingardate spettacolari" che ne riducevano la reattività, trasformandoli in "ferri assorbenti"[5].

Anche le squadre in campo, stando al racconto di Buffa, avevano qualcosa di insolito. Phil Jordan, il centro titolare dei Knicks, non fu inserito nel quintetto titolare per infortunio e fu sostituito da una riserva – "tale Imo" – capace di commettere tre falli in dieci minuti e di farsi espellere per proteste. Ricorda quindi il narratore:

> Per il resto della gara Wilt sarà marcato principalmente da gente che gli arriva qui [Buffa indica alla telecamera la parte del suo braccio corrispondente alla scapola]. In più quell'anno Wilt ha deciso che i liberi si battono dal basso. Aggiungete i ferri conniventi. Tira 28 su 32 ai liberi. La partita è per tre quarti una partita di basket.

L'intento storiografico è centrale nella narrazione e si palesa anche nel tentativo di leggere criticamente le fonti primarie. Non esiste infatti un filmato della partita, ma solo una radiocronaca[6]. Come se non bastasse, l'unico fotografo presente nel palasport di Hersey lasciò gli spalti alla fine del primo quarto, ritenendosi soddisfatto del lavoro svolto fino a quel momento. I circa 4000 spettatori presenti erano quindi gli unici a poter raccontare l'accaduto, e raramente in anni più recenti hanno perso l'occasione di sottolineare che nell'ultimo periodo di gioco non osservarono più di una normale gara fra due squadre. Buffa usa le loro memorie e racconta:

> I Knicks fanno fallo su tutti gli altri per non mandare in lunetta lui. Gli mettono tre uomini addosso. Vogliono evitare di entrare nella storia dalla parte sbagliata. […] Lo speaker della partita è il leggendario Zinko, quello che anni dopo inventerà la presentazione "Julius Erving". Inizia un countdown tipo allunaggio: "83… ne mancano 17". Tutti i compagni di squadra giocano per lui. I Knicks non ci stanno, non ci stanno, fanno fallo, fanno fallo… lui segna sempre ai liberi.

Come si raccomanderebbe a un attento storico, Buffa si interroga sull'attendibilità di questi testimoni oculari[7]. A metterla in dubbio era stato lo stesso Wilt Chamberlain, prima della sua morte avvenuta nell'ottobre del 1999: il ricordo dei 100 punti era diventato patrimonio collettivo della cultura americana e mondiale, ma molti di quelli che pretendevano di essere stati presenti all'evento facevano addirittura fatica a collocarlo nel tempo e nello spazio, spostandolo inopinatamente a New York:

> Wilt per tutta la sua vita si sentirà dire da molti: "C'ero quella sera al Madison Square Garden dei 100 punti. Che impresa". E Wilt: "Ah, al Madison per i 100. Grazie. Me lo ricordo". In realtà erano 4000.

Resta anche una foto (Fig. 1) dell'impresa. A scattarla fu Paul Vathis che quella sera aveva promesso a suo figlio Randy, 10 anni, una serata di pallacanestro dal vivo (Bevacqua 2015). Vedendo che Chamberlain era arrivato a quota 69 punti, l'uomo uscì dal palazzetto alla fine del terzo quarto di gioco per recuperare la sua Mamiyaflex lasciata nell'auto parcheggiata.

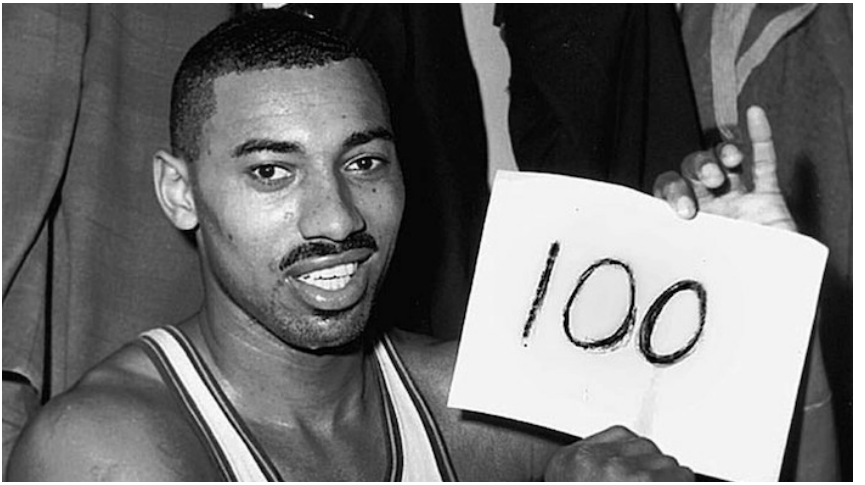


Fig. 1

Il completarsi dell'impresa – 100 punti con 36 canestri dal campo realizzati su 63 tentativi e 28/32 ai tiri liberi – fu accompagnato quindi da una straordinaria coincidenza. Vathis infatti seguì un suggerimento del giornalista Harvey Pollack (che quella sera lavorava per le agenzie United Press e Associated Press, oltre che per il *Philadelphia Inquirer*) e immortalò Wilt che mostrava un foglio di carta con il numero "100". Meno di un anno prima, lo stesso Vathis era stato a Camp David, dove il presidente americano John Fitzgerald Kennedy discuteva col suo predecessore Dwight Eisenhower della crisi cubana e dell'invasione della Baia dei Porci. In quella circostanza era nata *Serious Steps*: la foto che ritraeva di spalle la passeggiata dei due celebri politici e che gli avrebbe procurato il Premio Pulitzer (Fig. 2). Fu lo scatto più importante della sua vita, ma non il più famoso. Molto più nota è infatti l'immagine che ritraeva un giocatore di colore nella notte in cui – per dirla con Federico Buffa – era diventato "il padrone di uno dei principali sport di squadra".

Fig. 2

2. *La finale dei mondiali di calcio del 1950*

Nella primavera del 2014 i responsabili della piattaforma satellitare Sky decisero di riproporre la stessa formula sperimentata con *La NBA dei vostri padri* spostando l'attenzione sul calcio, nei mesi che precedettero la messa in onda della coppa del mondo[8]. Ad affiancare Federico Buffa in questa nuova esperienza nelle vesti di coautore fu Carlo Pizzigoni, già collaboratore della *Gazzetta dello Sport* e del *Guerin Sportivo*, direttore responsabile della testata *MondoFutbol*[9]. La struttura del programma televisivo intitolato *Storie mondiali* rimaneva per molti versi simile, ma molto più consistente era lo sforzo produttivo: la qualità delle immagini era molto più alta, leggermente più massiccio era l'uso di materiali di repertorio, il narratore era accompagnato da musicisti che occupavano la scena accompagnando con le loro note alcuni momenti del racconto. I tratti cruciali del testo recitato erano talvolta sottolineati da sovrimpressioni verbali, che sembrano suggerire la volontà di creare un repertorio di *memorabilia* da mettere a disposizione degli spettatori, chiamati a custodirlo e riusarlo. Risulta al contempo evidente il tentativo di uscire dal circuito dei soli appassionati di sport per arrivare a un pubblico più ampio: fra i canali scelti per la messa in onda ci fu infatti anche "Sky Arte"[10].

L'operazione fu premiata dai recensori delle principali testate nazionali: sulle colonne del *Corriere della Sera*, Aldo Grasso arrivò a definire Buffa "un formidabile storyteller, un narratore di storie che si diramano per mille rivoli" (Grasso 2014). Il consenso fu suggellato qualche mese più tardi dalla pubblicazione di un volume per i tipi di Sperling & Kupfer che riproduceva fedelmente i monologhi recitati in televisione[11]. In tempi più recenti, il famoso giornalista è approdato in teatro raccontando storie sportive con lo stesso metodo e riscuotendo un notevole successo al botteghino[12].

La puntata scelta come oggetto di analisi in questo contributo è la prima, intitolata *Maracanazo*, la più rappresentativa per

molti versi, dedicata alla coppa del mondo del 1950 svoltasi in Brasile e a quella che è stata – nelle parole di Buffa e Pizzigoni – "la più grande sconfitta della storia del calcio"[13]. Il contesto storico è fondamentale per la narrazione. Federico Buffa esordisce ricordando agli spettatori, con un notevole grado di approssimazione, che dal 1930 c'era al potere Getulio Vargas, un proprietario terriero del sud che aveva instaurato una dittatura militare, anche grazie all'appoggio del miliardario Osvaldo Aranha. Gli agenti del governo brasiliano avevano osservato con attenzione i mondiali del 1934 che si erano svolti nell'Italia fascista, vinti proprio dalla squadra della nazione ospitante: "Sono tornati dall'esperienza romana con due sole parole d'ordine: come Mussolini". Poco prima della competizione del 1950, Vargas fu esautorato dai militari che lui stesso aveva messo al potere. Le elezioni furono fissate per l'ottobre dello stesso anno. L'obiettivo era quello di dare al nuovo esecutivo una forma di legittimazione democratica.

La prima parte del racconto si dipana in molteplici direzioni, seguendo le vicende delle diverse squadre partecipanti alla coppa del mondo, dall'Inghilterra all'Italia, e guardando costantemente ai contesti socio-politici e culturali di riferimento. Nella seconda parte invece i fili della narrazione si riuniscono ponendo attenzione all'episodio finale del torneo, lo scontro decisivo fra Brasile e Uruguay che si giocò il 16 luglio del 1950. Non si trattò di una vera finale. I padroni di casa avevano infatti a disposizione due risultati su tre: in virtù dei risultati accumulati in precedenza avrebbero potuto aggiudicarsi la coppa anche con un semplice pareggio[14].

Le testimonianze sulla partita sono molteplici: i filmati, le radiocronache, i resoconti giornalistici, le memorie dei calciatori in campo, quelle dei circa 200.000 spettatori che occupavano gli spalti dello stadio Maracanà di Rio de Janeiro. Ciò nonostante, Federico Buffa e Carlo Pizzigoni si concentrano sul punto di vista di un unico calciatore: Obdulio Varela, capitano dell'Uru-

guay. Le ambizioni storiografiche del racconto vengono messe da parte per privilegiare la dimensione delle emozioni individuali. La fonte non è dichiarata in questo caso, ma è l'analisi testuale a venire in nostro soccorso: un racconto del giornalista e romanziere argentino Osvaldo Soriano – intitolato semplicemente *Obdulio Varela* – presenta infatti significative analogie con la ricostruzione proposta dal nostro programma televisivo[15]. Scrive Soriano:

> Ricordo che un dirigente uruguayano ha chiamato Oscar Omar Miguez, il centravanti della squadra, poco prima che uscissimo sul campo, e gli ha detto che stessimo tranquilli, che i dirigenti si sarebbero accontentati di vederci perdere per quattro goal di scarto. Ha detto che dovevamo già essere soddisfatti di essere arrivati in finale e che adesso si trattava solo di evitare una figuraccia, di non beccare una dose troppo grossa di goal. Io l'ho ascoltato e la cosa mi ha indignato. Gli ho detto: "Se cominciamo rassegnati a perdere, meglio che non giochiamo. Sono sicuro che la vinceremo questa partita" (Soriano 2006: 4).

Quasi gli fanno eco Buffa e Pizzigoni, accentuando la dimensione performativa del testo e facendo un uso più largo del discorso diretto:

> Quel maldestro dirigente prima del match contro il Brasile ha il coraggio di riferire la seguente frase al "Negro Jefe": "Cumplimos (cioè facciamo il nostro dovere) se non ne pigliamo più di tre". Varela si volta, va verso quell'uomo, lo attacca al muro e gli dice: "Cumplimos si somos campeones" (Buffa, Pizzigoni 2014: 14).

Soriano restituisce ai suoi lettori i gesti e le parole di Varela nei momenti che precedono la partita: "Allora, mentre passavamo per il tunnel, ho detto ai ragazzi: Uscite tranquilli. Non guardate

in alto. Non guardate le tribune. La partita si gioca qui sotto" (Soriano 2006: 5). Buffa e Pizzigoni hanno la stessa predilezione per il capitano dell'Uruguay, proponendo una cronaca della partita incentrata esclusivamente sul suo punto di vista: "Sa perfettamente che i suoi non devono alzare lo sguardo, non si può alzare lo sguardo in quello stadio. Quindi dice: *Los de afuera, son de palo*. *Quelli fuori, non esistono*" (Buffa, Pizzigoni 2014: 16).

All'inizio del secondo tempo, il Brasile segna la rete del vantaggio. Varela compie gesti apparentemente inspiegabili: ruba la palla, comincia a perdere tempo. È esattamente quello che non ci si aspetterebbe dal capitano di una squadra che deve recuperare. Soriano si affida alla voce del suo protagonista e scrive:

> E adesso racconto una cosa che la gente non sa. L'hanno visto tutti che io prendevo il pallone e piano piano me ne andavo in mezzo al campo, per raffreddare gli animi. Quello che non sanno è che io andavo a chiedere un off-side, perché il guardalinee aveva alzato la bandiera e poi l'aveva abbassata prima che loro segnassero il goal. Io lo sapevo che l'arbitro non avrebbe accolto la protesta, ma era un'occasione per interrompere la partita, e bisognava approfittarne. Sono andato da lui con calma e per la prima volta ho guardato in alto quella folla di gente che inneggiava al goal. Li ho guardati di brutto, proprio di brutto, e li ho provocati. Ci ho messo molto ad arrivare in mezzo al campo. Quando ci sono arrivato, avevano ormai fatto silenzio. Volevano veder funzionare la loro macchina da goal e io non la lasciavo ripartire. Allora, invece di posare il pallone in mezzo al campo per ricominciare il gioco, ho chiamato l'arbitro e ho chiesto un interprete. Mentre arrivava, gli ho detto che c'era stato off-side e via dicendo, ed era passato almeno un altro minuto. Cosa non mi urlavano i brasiliani! (Soriano 2006: 6)

Buffa e Pizzigoni propongono contenuti molto simili, ma preferiscono parlare di "versione mitologica", quasi a voler

prendere le distanze dalla voce del testimone. Rimane fermo il proposito di voler conferire un senso a gesti, documentati da immagini e numerosi cronisti, che altrimenti parrebbero privi di logica:

> Viene giù lo stadio. Le immagini sono chiare: Gambetta va dentro la porta e butta la palla fuori con le mani. Questa volta invece è sicuro, che Varela la intercetti, se la mette sotto il braccio e si dirige verso il guardalinee perché è certo che per almeno un secondo avesse alzato quella bandiera. Poi però l'ha subito abbassata, e Reader ha convalidato. Va dall'assistente, con cui non ha una lingua in comune e gli dice "orsai", che allora, come oggi, è l'uruguagio per off-side.
>
> La versione mitologica racconta che Varela abbia anche chiesto un interprete, ma non è questo il problema, sa perfettamente che la sua protesta non verrà accolta, ma vuole evitare che il Brasile li sbrani. Il pubblico sta fremendo, anche i giocatori della squadra brasiliana stanno fremendo… Rimetti 'sta palla in mezzo che te ne mettiamo cinque. Sempre più lentamente il capitano della Celeste la rimette al centro (Buffa, Pizzigoni 2014: 18).

Gli sviluppi successivi sono noti. Varela riesce nel suo intento. L'Uruguay completa una clamorosa rimonta e vince la coppa del mondo in casa del Brasile. Soriano descrive anche le ore che seguono la partita e continua a dar voce al capitano:

> Quella sera sono andato con il mio massaggiatore a fare un giro nei locali per berci qualche birra e siamo capitati in quello di un amico. Non avevamo neanche un cruzeiro e ci siamo fatti fare credito. Ci siamo ficcati in un angolo a bere e di lì guardavamo la gente. Tutti stavano piangendo. Sembra una bugia; ma la gente aveva davvero le lacrime agli occhi. […] Il proprietario del bar si è avvicinato a noi insieme a quel tizio grande e grosso che piangeva. Gli ha detto: - Lo

> sai chi è questo qui? È Obdulio -. Io ho pensato che quel tizio mi avrebbe ammazzato. Ma mi ha guardato, mi ha abbracciato e ha continuato a piangere. Subito dopo mi ha detto: - Obdulio, accetta di venire a bere un bicchiere con noi? Vogliamo dimenticare, capisce? - Come potevo dirgli di no! Abbiamo passato tutta la notte a sbevazzare da un bar all'altro. Io ho pensato: "Se devo morire questa notte, così sia. Invece, eccomi qui" (Soriano 2006: 7-8).

Buffa e Pizzigoni abbandonano la dimensione memorialistica per ritornare alla storia: "Le elezioni democratiche brasiliane del 1950 furono vinte da Getulio Vargas. La giunta che gli aveva rubato l'idea perse completamente il supporto popolare per via della sconfitta". Ma sentono comunque l'esigenza di chiudere la parentesi narrativa incentrata sul capitano dell'Uruguay.

> Obdulio Jacinto Varela è morto come è nato, in povertà. La notte successiva al Maracanazo non la passò in albergo con i suoi compagni di squadra a bere whisky dalla Coppa Rimet, ma insieme con il massaggiatore si avventurò in città. Riconosciuto, consolò lui i brasiliani. Sapeva di aver ottenuto quello che voleva, oltre al titolo di campione del mondo. E infatti, di lì a poco, i giocatori rioplatensi sarebbero stati considerati professionisti, e lui e gli altri avrebbero avuto un lavoro vero (Buffa, Pizzigoni 2014: 22).

È lecito interrogarsi sulla natura dello scritto di Osvaldo Soriano. Di cosa si tratta? Di un'intervista? Di un servizio giornalistico? Di un saggio? Di un'opera di pura fantasia costruita intorno a un evento storico? È lo scrittore stesso a chiarirlo in una lettera a Daniel Divinsky del 16 luglio 1972: il racconto era destinato alla serie intitolata *Storia vissuta*, pubblicata sul supplemento culturale del giornale *La Opinión*. Si trattava – per riprendere le sue parole – di "una delle forme più difficili di servizio giornalistico":

> Consisteva nell'ascoltare, davanti a un registratore, per cinque o sei ore – talvolta di più –, un uomo o una donna che ricostruivano i migliori – o i più terribili – momenti della loro esistenza. Bisognava poi comprimere senza ridurre, rendendo al tempo stesso il sapore del racconto, lo stile narrativo dell'intervistato (Soriano 2006: 3).

Cruciale è senza dubbio il rapporto fra reportage narrativo, inchiesta e finzione letteraria. Tuttavia, come è stato sottolineato negli ultimi anni, altrettanto basilare è il "rispetto" del destinatario del testo, visibile anche attraverso la capacità dell'autore di "mostrare la sutura", "*tematizzare* le tecniche utilizzate anziché nasconderle", "*dichiarare le proprie scelte*, esplicitamente oppure inserendo nel testo alcuni *marcatori*, elementi che permettano a chi legge di capire il lavoro fatto, di cogliere e seguire i cambi di passo e di registro" (Wu Ming 2018).

3. *L'evento fra cronaca, letteratura e storiografia*

L'operazione di recupero del passato proposta dalla televisione impone un lavoro che non è lontano da quello dello storico di professione: rievocando un celebre giudizio di Lucien Febvre, il compito è ritrovare gli uomini che hanno vissuto, e quelli che più tardi si sono sovrapposti a loro con tutte le proprie idee, per poterli interpretare. Tutti i testi sono d'aiuto per portare a termine questa missione: non solo i documenti d'archivio, ma anche le poesie, i quadri, i drammi, gli oggetti, gravidi di "sostanza umana" e raramente utili a ricostruire realtà identiche, qualità uguali o equivalenti (Febvre 1934: 106). La concentrazione su un unico evento tuttavia può essere nemica della dimensione analitica, può far prevalere il racconto sulla comprensione del contesto, privilegiando la dimensione drammatica, individuale, di breve respiro[16].

Fin dagli anni Settanta, studiosi come Hayden White proposero analisi delle strutture superficiali del testo storiografico e

delle facoltà poetiche che lo costituivano, facendone emergere le implicazioni estetiche, morali, politiche (White 1973; 2010). Le sue riflessioni influenzarono gli sviluppi successivi della disciplina, fino al punto di ridimensionare la pretesa di veridicità del lavoro storico e di accettare la sua connessione con le "priorità del presente" (Edgerton, Rollins 2001: 4). Ma uno dei nodi da sciogliere rimase comunque la definizione del ruolo della narrazione: se nel 1979 Lawrence Stone constatò e sostenne il "ritorno al racconto" dopo decenni segnati dagli approcci economico-sociali e quantitativi (Stone 1981, ed. 1987: 81), John Tosh abbracciò un decennio più tardi posizioni più severe ritenendo la centralità dello stesso racconto inconciliabile con la comprensione storica: il narratore poteva seguire al massimo "due o tre fili" e aveva un raggio di azione troppo limitato per individuare le cause degli eventi e collocarle in una gerarchia (Tosh 1988, ed. 1994: 131). Sulla veridicità del "discorso storico" pose invece l'accento il semiologo Jorge Lozano sottolineando l'importanza della "persuasione" nella costruzione di senso. Fonti autentiche e fonti false potevano avere un valore simile nel processo comunicativo, essere ugualmente efficaci, ma solo a patto di riuscire a ottenere l'adesione del destinatario, a fargli compiere un'operazione cognitiva fondata su un "atto di credenza" (Lozano 1992: 200).

Il nodo rimane il rapporto fra testo, traccia ed evento[17]. Carlo Ginzburg ha sottolineato quanto la percezione dello storico sia "scomposta dal prisma delle forme del sapere, della lingua e dei generi letterari che la cultura del tempo mette a sua disposizione per rielaborare l'esperienza vissuta". Il problema non è tuttavia "annullare le differenze esistenti tra generi letterari di finzione e non", ma "fornire nuove risposte alla questione, da sollevare caso per caso, del come dall'incontro tra testi tramandati ed eventi irripetibili possa nascere una nuova storia, da raccontare ai contemporanei e ai posteri" (Ginzburg 2000: 19)[18].

La prevalenza della dimensione narrativa sull'ambizione storiografica è cruciale nelle ricostruzioni proposte da Federico Buffa. L'esigenza di far convivere diverse voci e di seguire diverse trame cede il posto, in alcuni passaggi del racconto, a una dimensione drammatica ed evocativa che privilegia la voce dell'individuo: ne deriva una rappresentazione impressionistica tendente a schiacciarsi sul presente e sul consumo di emozioni. La tragedia del passato rivive, ma non è mai realmente superata o pienamente compresa, rimanendo impigliata nelle trame private della memoria. Ascoltando questo tipo di racconti, il pubblico – come ha scritto Miguel Gotor commentando il volume di Francesco Benigno intitolato *Parole nel tempo* – "crede di ricordare un evento storico, ma in realtà lo memorializza", ossia lo piega all'attualità lasciandolo "privo di prospettiva storica". Prima di ricordare, bisogna infatti "saper dimenticare" (Gotor 2013).

4. *La televisione fra attualità e costruzione della memoria*

La comprensione delle basi metodologiche su cui si costruiscono prodotti come *La NBA dei vostri padri* e *Storie mondiali* non può prescindere, inoltre, dall'osservazione delle peculiarità del linguaggio televisivo. La dimensione intima e familiare del piccolo schermo ha favorito nel corso dei decenni – secondo studiosi come Gary Edgerton e Peter Rollins – il proliferare di rievocazioni che stimolano nello spettatore un pronunciato senso di identificazione nelle vicende raccontate. Il fine ultimo è fabbricare messaggi strettamente legati alle priorità culturali, sociali, politiche, religiose ed economiche del tempo presente: del passato vengono selezionati solo gli aspetti giudicati rilevanti per l'agenda dell'attualità (Edgerton, Rollins 2001)[19].

La narrazione televisiva di argomento storico ha quindi un solido legame con la cronaca, poiché propone agli spettatori figure ed eventi utili prevalentemente a "chiarire il presente e a

svelare il futuro" (Edgerton, Rollins 2001: 4). Talvolta può gettare ombre sul passato più che illuminarlo[20]. Le immagini e i materiali di repertorio diventano punti di appoggio per mettere in piedi una memoria condivisa, intesa come fenomeno negoziato sulla base di precise contingenze socio-politiche e culturali. In un contesto comunicativo del genere non sono tanto importanti le fonti o le prove di autenticità, quanto i processi selettivi attraverso i quali la comunità riesce a usare il passato per rappresentare se stessa e i suoi obiettivi, per definire i suoi valori, per celebrare i successi, per giustificare o condannare i fallimenti (Meywrs, Neiger, Zandberg 2011). Lo stesso passato di conseguenza si smembra, e mentre alcuni segmenti vengono salvati, altri sono destinati irrimediabilmente all'oblio.

Anche nell'epoca della moltiplicazione delle piattaforme e della fruizione dei programmi slegata da palinsesti definiti (*on demand*), la televisione mantiene la sua capacità di connettere il privato con il pubblico offrendo punti di riferimento all'impresa del ricordare: le memorie di nascite, matrimoni, riunioni familiari e morti rimangono nella sfera personale, ma si trasferiscono in quella pubblica se sono collegate a eventi ai quali la collettività riconosce un significato. Grazie allo sport, ad esempio, si possono stabilire canali di comunicazione fra diversi contesti che altrimenti rimarrebbero distanti: i ricordi di persone che vivevano esperienze diverse durante una partita della coppa del mondo possono ricongiungersi: la televisione è di fatto "il vascello" sul quale si frantumano le barriere del privato e prendono forma i rituali sociali della rievocazione, capaci di coinvolgere persino le generazioni escluse (Holdsworth 2011: 1)[21].

La memoria costruita dal sistema comunicativo aiuta anche coloro che sono stati assenti in momenti che hanno definito la vita della collettività a vivere l'illusione della presenza: l'importante non è esserci stati, ma sentirsi come se così fosse. Nella

sigla iniziale di *Storie mondiali*, la voce di Buffa ripete che "i mondiali hanno scandito i tempi della nostra vita e scandiranno quelli di chi verrà". Il passato si proietta nel presente e nel futuro. Il racconto televisivo ci aiuta a organizzare i nostri ricordi e a collocarli sulla linea del tempo, a conferire a frammenti di vita individuale una dimensione pubblica, a riconoscerci anche nei ricordi e nei drammi degli altri popoli, che siano brasiliani, uruguaiani, argentini o americani. Eventi come i mondiali di calcio possono diventare punti di connessione fra la memoria individuale e quella condivisa[22].

Questa operazione è tuttavia subordinata alla narrazione del presente, trasforma il passato in un semplice strumento per costruire una diversa intelligibilità del mondo che ci circonda, consente di sviluppare il linguaggio della cronaca facendo leva su immagini e metafore che provengono da un patrimonio comune e consolidato, offre le coordinate per narrare l'inaspettato attraverso riferimenti a ciò che si è già visto o sentito[23]. La televisione può essere considerata in definitiva non come un contenitore o un diffusore, ma come una "pratica di memoria" (Hagedoorn 2017: 75). I committenti e gli autori di testi per il piccolo schermo sono chiamati a combinare e costruire associazioni, stabilire raccordi, evidenziare conflitti, definire appartenenze. Il loro ruolo non è affatto ridimensionato, ma è anzi valorizzato dalla presenza di altri mezzi – come *youtube* ad esempio – che mettono a disposizione dei fruitori materiali di repertorio talvolta privi di filtri narrativi o di interpretazioni coesive.

Il discorso è ancora più valido per i canali tematici – vuoi quelli satellitari appartenenti nel caso italiano alla piattaforma Sky, vuoi quelli digitali – che mantengono vivo il passato attraverso la nostalgia e mirano a offrire un'esperienza unica e intima, senza rinunciare al carattere collettivo della visione legato all'attualità dell'evento e alla diretta. È esattamente quello che accade per i testi analizzati in questo saggio: gli spettatori

sono chiamati a rivivere la NBA dei loro "padri" nell'attesa di una nuova partita dei giorni nostri, sono chiamati a rivivere le *Storie mondiali* nell'attesa del torneo che sta per iniziare. La celebrazione del passato è quindi funzionale alla promozione dell'evento presente e alla sua rappresentabilità: nelle emozioni delle imprese già compiute appaiono le immagini e le metafore che accompagneranno le imprese future, le basi retoriche, linguistiche e letterarie delle nuove cronache[24].

Note

[1] Una decisione definitiva su come preservare il prezioso nastro della "partita dei 100 punti" è stata presa solo il 23 marzo del 2016: "the Library of Congress announced it will be added to the National Recording Registry, meaning it'll be preserved for posterity as one of the most significant recordings in America's oral history" (Ulaby 2016). La rivista *Rolling Stone* precisava: "The Registry's copy actually comes from two sources – one recorded by a college student, the other by a Warriors fan who had recorded each of the team's possessions on a Dictaphone – that were combined and cleaned up by NBA archivist Todd Caso" (Montgomery 2016). Per la fonte cfr.: <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/complete-national-recording-registry-listing/>. La registrazione è accessibile anche al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=anDkZskmQVs>.

[2] Per i volumi pubblicati in libreria, Buffa è stato in rari casi autore unico: Buffa 1999, Buffa 2005. Più spesso è stato affiancato da colleghi meno noti al pubblico televisivo. Cfr. ad esempio Buffa, Frusca 2015, Buffa, Catozzi 2017, e altri testi che saranno citati in questo lavoro.

[3] Mauro Bevacqua è direttore della *Rivista ufficiale NBA*. Ha collaborato anche con *24 Il Magazine* del *Sole 24 Ore*, *Undici*, *Rivista Studio*, *GQ*. Sulla testata *l'Ultimo Uomo* ha pubblicato un ampio articolo dedicato al celebre cestista americano (Bevacqua 2015).

[4] Dal 2011 Sky conta circa 5 milioni di abbonati (Capasso 2011). La cifra ha subito solo piccoli cali in anni recenti (Pezzali 2018). Non tutti gli abbonati tuttavia (circa 12 milioni di italiani in termini individuali, considerato che a ciascun abbonamento hanno accesso più di due persone in media) hanno po-

tuto usufruire delle serie di racconti di Buffa che sono analizzate nel presente saggio: i prodotti erano infatti riservati ai clienti Sky che avevano accesso al pacchetto di canali dedicati allo sport, ovvero circa il 60% del totale.

[5] L'espressione "ferro assorbente" appartiene al gergo cestistico e identifica canestri particolarmente morbidi, tendenti ad accogliere la palla e non a respingerla, come sarebbe prescritto dal regolamento. I ferri assorbenti favoriscono quindi anche tiratori non precisissimi. Stando a quanto scrive Mauro Bevacqua, coautore del testo recitato da Buffa, "i ferri della Hershey Arena" erano stati "resi morbidi e accoglienti dall'abitudine dei clown di restarci appesi a lungo a conclusione di un numero della loro routine", quando il circo faceva "la sua annuale sosta in città" (Bevacqua 2015).

[6] Cfr. nota n. 1.

[7] Sul rapporto fra testimonianza oculare e metodo storico, d'obbligo il riferimento alle cruciali riflessioni di Burke 2002.

[8] A raccontare brevemente la genesi del progetto fu lo stesso Federico Buffa nel corso di una lezione agli allievi della scuola *Holden* (Buffa, Frusca 2015).

[9] Per comprendere i temi preferiti dal giornalista cfr. il recente Pizzigoni 2016.

[10] Accessibile anche agli abbonati del pacchetto di canali dedicato all'intrattenimento e non solo a quelli tematici sullo sport.

[11] Il volume presenta lo stesso titolo del programma televisivo e un sottotitolo: *Un secolo di calcio in 10 avventure* (Buffa, Pizzigoni 2014).

[12] Ad analizzare questo delicato rapporto fra la televisione e il teatro è stato proprio Aldo Grasso (2017). Cfr. anche D'Avascio 2016.

[13] Da qui in avanti, cito da Buffa, Pizzigoni 2014. La frase riportata nel testo è nell'indice iniziale, in una didascalia di presentazione del capitolo intitolato *Maracanazo*.

[14] Buffa specifica che il torneo era articolato in gironi e non seguiva un sistema a eliminazione diretta.

[15] Osvaldo Soriano (1943-1997) ha collaborato anche con il quotidiano italiano *Il manifesto* e ha costruito la sua intera carriera sull'oscillazione fra cronaca e invenzione letteraria. Basti qui ricordare che uno dei suoi romanzi più riusciti è *Triste, solitario y final* del 1973. Il protagonista è lo stesso Soriano che si reca a Los Angeles per indagare sugli ultimi anni di vita di Stan Laurel che, insieme a Oliver Hardy, aveva formato una delle coppie comiche più famose della storia del cinema. In un groviglio di situazioni al limite del grottesco, fra "vere" star del cinema hollywoodiano, si muove il pachidermico giornalista, affiancato da un investigatore di professione: si tratta di Philip Marlowe, il celebre personaggio nato dalla penna di Raymond Chandler.

[16] D'obbligo il riferimento alle riflessioni ancora attualissime di Braudel 1958.

[17] D'obbligo il riferimento a Ginzburg 2006, Burke 2002. Quest'ultimo scrive: "potrebbe essere utile sostituire il concetto di fonti con quello di tracce del passato nel presente. Il termine tracce si riferisce tanto ai manoscritti, ai libri a stampa, agli edifici, agli arredi, al paesaggio (modificato dallo sfruttamento dell'uomo), quanto ai vari tipi di immagine: dipinti, sculture, incisioni, fotografie".

[18] Commentando il testo di Ginzburg sopra citato, Chiara De Caprio scrive: "Designo con il concetto di *esperienza storica* sia la partecipazione diretta ad avvenimenti sociali o politici sia l'acquisizione e l'impiego di strumenti linguistici e forme letterarie che consentono la classificazione e l'analisi degli eventi e la loro rappresentazione storiografica" (De Caprio 2012: 10).

[19] Fondamentali per l'analisi del problema sono anche Kriwaczek 1997, Treacey 2016. Sul ripensamento del carattere effimero della rappresentazione storica in televisione cfr. Holdsworth 2011.

[20] Sulle funzioni della ricostruzione storica in televisione e sul rapporto fra conoscenza e distorsione del passato si sono interrogati in anni recenti Bell, Gray 2013, Gutiérrez Lozano 2013. Sull'uso pubblico della storia cfr. Gallerano 1995, Gallerano 1999, Caffiero, Procaccia 2008. Ricordiamo che la prima conferenza dell'Associazione Italiana di Public History si è svolta nel 2016.

[21] "Television itself is marked by and generates our obsession with commemoration and anniversaries, through its repetition and continual re-narrativisation of grand historical narratives, for example, of world wars and world cups" (Holdsworth 2011: 1). Inoltre la televisione, secondo l'autrice è "understood as part of both a metrical network of memory and a system of everyday memory-making within and in relation to the home and the family" (Holdsworth 2011: 3). Sulla costruzione della memoria collettiva cfr. Halbwachs 1950.

[22] Il rapporto fra la coppa del mondo di calcio e il mezzo televisivo è fra i temi trattati da Brizzi, Sbetti 2018.

[23] Il tema è stato indagato da Berkowitz 2017 e Hoskins 2004.

[24] Cfr. le fondamentali osservazioni di Field 2014.

Bibliografia citata

Berkowitz, Dan (2017), "Telling the Unknown through the Familiar: Collective Memory as Journalistic Device in a Changing Media Environment", *Film and Media Studies*, 14: 201-12.

Bevacqua, Mauro (2015), "Wild, Wild Wilt", <http://www.ultimouomo.com>, 21 agosto [23/04/2018].

Bell, Erin; Gray, Ann (2013), *History on Television*, New York-London, Routledge.

Braudel, Fernand (1958), "Histoire et sciences sociales. La longue durée", *Annales E.S.C.*, XIII: 725-853.

Brizzi, Riccardo; Sbetti, Nicola (2018), *Storia della Coppa del mondo di calcio (1930-2018). Politica, sport, globalizzazione*, Milano, Mondadori Education.

Buffa, Federico (1999), *Black Jesus. Un grande viaggio nel basket americano in 23+1 fermate*, Roma, Castelvecchi.

— (2005), *Black Jesus. The anthology*, Castel Guelfo, Libri di Sport.

Buffa, Federico; Catozzi, Elena (2017), *Muhammad Ali. Un uomo decisivo per uomini decisivi*, Milano, Rizzoli.

Buffa, Federico; Frusca, Paolo (2015), *L'Ultima estate di Berlino*, Milano, Rizzoli.

Buffa, Federico; Pizzigoni, Carlo (2014), *Storie mondiali. Un secolo di calcio in 10 avventure*, Milano Sperling & Kupfer.

Burke, Peter (2002), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci.

Caffiero, Marina; Procaccia, Claudio (2008), *Vero e falso. L'uso politico della storia*, Roma, Donzelli.

Capasso, Gabriele (2011), "Sky raggiunge i 5 milioni di abbonamenti e regala due weekend 'free'", <http://www.tvblog.it>, 7 ottobre [23/04/2018].

D'Avascio, Roberto (2016), "Buffa prova uno spettacolo anti-televisivo, ma quasi teatrale", <http://www.corrierespettacolo.it>, 6 luglio [23/04/2018].

De Caprio, Chiara (2012), *Scrivere la storia a Napoli tra Medioevo e prima età moderna*, Roma, Salerno.

Edgerton, Gary; Rollins, Peter, eds. (2001), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington, The University Press of Kentucky.

Febvre, Lucien (1934), "De 1892 à 1933. Examen de conscience d'une histoire et d'un historien", *Revue de synthèse,* 7: 93-106.

Field, Russel (2014), "The Public Sportscaster: Docudrama, National Memory, and Sport History", *Journal of Sport History*, 41/2: 241-50.

Gallerano, Nicola, ed. (1995), *L'uso pubblico della storia*, Milano, FrancoAngeli.

— (1999), *La verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*, Roma, Manifestolibri.

Ginzburg, Carlo (2000), "Introduzione", *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli: 13-49.

— (2006), *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli.

Gotor, Miguel (2013), "Quando la memoria cancella la storia", <http://www.repubblica.it/> (recensisce il libro di Francesco Benigno, *Parole nel tempo*, Roma, Viella, 2013), 12 luglio [23/04/2018].

Grasso, Aldo (2014), "I mondiali di Buffa narratore formidabile", <http://www.ilcorriere.it/>, 28 aprile [23/04/2018].

— (2017), "Federico Buffa, inventore di una nuova forma di teatro televisivo", <http://www.corriere.it/>, 31 ottobre [23/04/2018].

Gutiérrez Lozano, Juan Francisco (2013), "Television memory after the end of television history?", *After the Break. Television Theory Today*, eds. Marijke de Valck, Jan Teurlings, Amsterdam, Amsterdam University Press: 131-44.

Hagedoorn, Berber (2017), "Collective Cultural Memory as a TV Guide: 'Living' History and Nostalgia on the Digital Television Platform", *Film and Media Studies,* 14: 71–94.

Halbwachs, Maurice (1950), *La memoria collettiva*, eds. Paolo Jedlowsli; Teresa Grande, Milano, Unicopli, 2001.

Holdsworth, Amy (2011), *Television, Memory and Nostalgia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Hoskins, Andrew (2004), "Television and the Collapse of Memory", *Time & Society*, 13: 109-27.

Kriwaczek, Paul (1997), *Documentary for the Small Screen*, New York-London, Routledge, 2016.

Lozano, Jorge (1992), *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio.

Meyers, Oren; Neiger, Motti; Zandberg, Eyal, eds. (2011), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, New York, Palgrave MacMillan.

Montgomery, James (2016), "Wilt Chamberlain's 100-Point Game Added to National Recording Registry", <http://www.rollingstone.com/>, 23 marzo [28/08/2018].

Pezzali, Roberto (2018), "Sky, 4.8 milioni di abbonati a fine marzo. Le novità in arrivo: Spotify e la soundbar", <http://www.dday.it/>, 20 aprile [23/04/2018].

Pizzigoni, Carlo (2016), *Locos por el fútbol. Cent'anni di calcio. Pelé, Messi, Maradona e altri sudamericani*, Milano, Sperling & Kupfer.

Pomerantz, Gary (2005), *Wilt, 1962. The Night of 100 Points and the Dawn of a New Era,* New York, Three Rivers Press.

Soriano, Osvaldo (2006), *Fútbol*, ed. Paolo Collo, Torino, Einaudi.

Stone, Lawrence (1981), *The Past and the Present*, trad. it. a cura di Enrico Basaglia, *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

Treacey, Mia E.M., ed. (2016), *Reframing the Past: History, Film and Television*, New York-London, Routledge.

Tosh, John (1988), *Introduzione alla ricerca storica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.

Ulaby, Neda (2016), "Rare Tipe of Wilt Chamberlain's 100 Point Game to Be Archived", *National Public Radio*, <http://www.npr.org/>, 23 marzo [28/08/2018].

White, Hayden (1973) *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

— (2010), *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Wu Ming (2018), "Dopo la lettura di #108metri di Alberto Prunetti: appunti su fiction e non-fiction, problemi etici e poetici", <http://www.wumingfoundation.com/>, 1 aprile [28/08/2018].

Filmografia

Buffa, Federico; Bevacqua, Mauro, *La NBA dei vostri padri. Wilt Chamberlain*, Sky Italia, 2012.

Buffa, Federico; Pizzigoni, Carlo, *Storie Mondiali. Maracanazo*, Sky Italia, 2014.

Contenuti multimediali

Buffa, Federico (2015), *Storytelling and Performing Arts*, <https://www.youtube.com/watch?v=3_n1pgMLQsw&t=357s> [31/10/2018].

Wilt Chamberlain's 100 Point Game (ENTIRE 4th Quarter Radio Broadcast 69-100), <https://www.youtube.com/watch?v=anDkZsk-mQVs> [31/10/2018].

Gianluigi Rossini

Fattualizzare il finzionale. The Wire *tra cronaca e fiction*

1. *Dalla cronaca alla fiction*

David Simon è probabilmente l'*auteur* di serie TV per eccellenza, almeno negli Stati Uniti. Il suo status deriva, oltre che da un curriculum fatto di molte opere ben riuscite e pochissimi passi falsi, anche dall'impegno civile che caratterizza tutta la sua produzione. Il materiale narrativo per le sue storie è stato spesso tratto da fatti realmente avvenuti, sia nella maniera diretta del *docudrama*, sia in modo più indiretto nella *fiction*.

Simon ha iniziato la sua carriera come giornalista di cronaca nera: da *police reporter* del *Baltimore Sun* ha seguito il crimine, e in particolare gli omicidi, per quindici anni tra il 1982 e il 1995. Baltimora è una delle città con il più alto numero di omicidi di tutto il paese, con numeri che viaggiano tra le duecento e le trecento unità per anno. Le cause di questa piaga sono ovviamente molto complesse ed estese, e Simon ha parlato spesso[1] della sua frustrazione nell'affrontare questi temi da redattore del *Sun*, dove raramente gli veniva permesso di ampliare l'analisi inserendo i singoli eventi all'interno del macrocontesto so-

ISSN 2611-3309

ciale che li generava. Fu proprio per trovare lo spazio e il tempo sufficienti per comporre un quadro più ampio che Simon diede la prima svolta alla sua carriera: decise di prendere un periodo sabbatico dal giornalismo e di seguire per un anno una unità della sezione omicidi, diventando testimone del lavoro quotidiano dei detective e del funzionamento della polizia come istituzione.

Il risultato di questa indagine fu *Homicide. A Year on the Killing Streets* (1991), libro di *nonfiction* scritto nella tradizione del *new journalism* che incontrò un notevole successo su scala nazionale, tanto che nel giro di un paio d'anni la NBC ne trasse una serie TV, dal titolo leggermente rabbonito *Homicide: Life On the Streets* (NBC, 1993-99). Simon fu ingaggiato come sceneggiatore e scrisse alcuni episodi, pur non avendo realmente un ruolo di potere all'interno della produzione. Solo nelle ultime due stagioni, ad esempio, gli fu riconosciuto il ruolo di *producer,* che nella gerarchia degli sceneggiatori implica la salita di un primo gradino. D'altra parte una serie prodotta da una TV generalista come la NBC non avrebbe mai potuto soddisfare il desiderio di autenticità e di analisi sociale che animava Simon, che nel frattempo aveva scritto un secondo libro di *nonfiction* in collaborazione con l'ex detective e ex insegnante Ed Burns: *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (1997). La nuova indagine era stata realizzata con la stessa tecnica osservazionale della precedente, ma il soggetto si situava sul versante opposto della legge: una famiglia con problemi di tossicodipendenza e il suo mondo, cioè i ghetti neri e i *corners*, appunto, gli angoli di strada dove stazionano gli spacciatori, punti vendita al dettaglio e presidi territoriali delle bande criminali. Anche *The Corner* fu trasposto in televisione ma come miniserie, e il network non era una TV generalista, era HBO, il canale a pagamento che stava rivoluzionando la serialità televisiva con il motto "It's Not TV, It's HBO"[2]. Qui Simon ebbe la libertà di fare un adat-

tamento molto crudo e molto fedele all'originale, scegliendo la forma del *docudrama*: le vicende sono le stesse raccontate nel libro, ma le scene sono ricreate drammaticamente e i personaggi sono interpretati da attori. Nell'ultimo episodio, però, i veri componenti della famiglia McCullough vengono finalmente mostrati alla telecamera, come a confermare l'autenticità e la fedeltà del racconto.

Da quel momento in poi il rapporto con HBO non si è più interrotto, e ne sono venute fuori altre due miniserie e tre serie[3]. Pur nell'evoluzione stilistica e nelle differenze, tra queste opere c'è una notevole coerenza tematica e formale. La caratteristica comune più evidente, però, è la ricerca di una rappresentazione del funzionamento dei sistemi sociali, con la convinzione che su di essi "una verità – benché non ultima, ma parziale, provvisoria e sempre da verificare – possa essere detta" (Mongelli 2016: 2). È interessante notare una sorta di bipartizione in questa produzione: le tre miniserie sono tutte adattamenti di libri di *nonfiction* e si attengono, con una certa precisione, alla drammatizzazione di eventi realmente accaduti. Le tre serie, invece, seguono una regola diversa, riassumibile con le parole dello stesso Simon:

> Some of it happened […]. Some of it didn't happen. Some of it might have happened. But all of it could have happened. That's the only rule. All of it could have happened (cit. in Barry 2017).

La rappresentazione di una verità, quindi, per Simon non è necessariamente legata alla narrazione di eventi realmente accaduti, ma riguarda più che altro la capacità di ricreare, dare forma, a un determinato mondo in maniera il più possibile autentica. Simon è un *authenticity freak*, ossessionato dalla ricerca dell'autenticità:

> I'm the kind of person who, when I'm writing, cares above all about whether the people I'm writing about will recognize themselves. I'm not thinking about the general reader. My greatest fear is that the people in the world I'm writing about will read it and say, 'Nah, there's nothing there' (cit. in Talbot 2007).

The Wire è sicuramente l'opera con cui Simon ha ottenuto fama e successo, e resta uno dei capolavori della serialità televisiva statunitense e mondiale. Pur essendo *fiction*, gli elogi che *The Wire* ha ricevuto riguardano soprattutto la particolare attenzione al dettaglio realistico e la rigorosa esattezza nel raccontare la realtà della metropoli statunitense contemporanea. Nel 2015 il presidente Barack Obama, notoriamente un fan, intervistò Simon[4] indicando nella serie non solo uno dei vertici artistici del nuovo millennio, ma anche una fonte di ispirazione per legislatori e statisti impegnati a dare soluzioni ai problemi sociali. Qualche anno prima aveva fatto un certo rumore la dichiarazione di William Julius Wilson, sociologo di Harvard:

> The Wire's exploration of sociological themes is truly exceptional. Indeed I do not hesitate to say that it has done more to enhance our understandings of the challenges of urban life and urban inequality than any other media event or scholarly publication, including studies by social scientists (Wilson 2008).[5]

Si può essere più o meno d'accordo con questa affermazione, ma non c'è dubbio che essa trovi riscontro nel modo in cui la serie è stata concepita, realizzata e distribuita. Pur non rappresentando fatti reali, *The Wire* stabilisce un patto di visione con lo spettatore che richiama più il documentario che la fiction. Offre rigore e competenza ma richiede attenzione costante e un atteggiamento attivo e partecipe. Con le parole dello stesso Simon:

> [W]e are not selling hope, or audience gratification, or cheap victories with this show. *The Wire* is making an argument about what institutions – bureaucracies, criminal enterprises, the cultures of addiction, raw capitalism even – do to individuals. It is not designed purely as an entertainment (cit. in Pnedolf-Mounce, Beer, Burrows 2011: 154).

Si potrebbe dire, quindi, che laddove *The Corner* o *Show me a Hero* finzionalizzano il fattuale, dando una versione drammatizzata di fatti realmente accaduti, *The Wire* compie l'operazione opposta fattualizzando il finzionale: un racconto di invenzione viene utilizzato per imbastire una gigantesca simulazione che ha l'ambizione di rappresentare, attraverso eventi inventati, il reale funzionamento delle strutture sociali che potrebbero generarli. Come ha scritto Fredric Jameson, *The Wire* non è solo una rappresentazione delle istituzioni, ma anche del lavoro e della produttività, della *praxis* (Jameson 2010: 364). Sono dunque dei fatti ipotetici, ma che vanno intesi come ben poco dissimili rispetto a quelli reali. In questo contributo cercherò di definire che cosa intendo per "fattualizzare il finzionale" e in che modo in *The Wire* questa operazione viene attuata a livello testuale.

Prima di procedere, è doverosa un'annotazione sulla questione dell'autorialità nelle serie TV, argomento complesso e dibattuto, anche più che nel cinema[6]. Una serie TV tipicamente coinvolge un gran numero di sceneggiatori, registi, produttori; subisce sempre l'influenza del network che la distribuisce e può anche passare di mano durante il suo svolgimento. In questa discussione si presuppone un'"istanza autoriale" che presiede al testo, sostanzialmente coincidente con quella che Jason Mittell chiama "inferred author function" (Mittell 2015: 107). Nel caso di *The Wire* la vicinanza tra questa istanza autoriale e David Simon è notevole, poiché la struttura produttiva della serie ha visto Simon saldamente al timone come *showrunner*, oltre che ideatore e sceneggiatore più frequente.

2. *Fattuale e finzionale*

La distinzione tra *factual* e *fictional* è enormemente problematica e complessa[7], ma ai fini dell'argomentazione di questo saggio la si inquadrerà nei termini definiti da Margrethe Vaage (2017) all'interno dei "film and media studies", sulla scorta degli studi di Carl Plantinga (1987) e Noël Carroll (1997). In questa cornice teorica la differenza tra *factual* e *fictional* non è localizzabile nel testo, si trova invece nelle pratiche comunicative tramite le quali il testo viene diffuso. Per quanto esistano strategie retoriche tipicamente utilizzate dai documentari e non dalle serie di finzione, ad esempio, nessuna di esse può darci informazioni certe, perché tutte possono facilmente transitare tra le due forme.

> Carl Plantinga (1987) was the first in film theory to argue that the maker of a nonfiction film takes an assertive stance towards the world projected by the film, as compared to a fictive stance in fiction films. Similarly, Noël Carroll (1997) argues that the difference between fiction and nonfiction is anchored in communicative practices. While the director's intention with a fiction film is that the spectator should imagine its content (entertain something in thought or suppose that so and so is the case without actually believing this to be the case), the intention behind a nonfiction film is that the spectator should believe its content (entertain something in thought as asserted). The maker of a nonfiction film can be seen as asserting something about what is presented as true (Vaage 2017: 257).

La distinzione quindi è doppiamente localizzabile sia nell'atteggiamento dell'istanza autoriale, che assume una posizione assertiva o fittiva ("assertive/fictive stance"), sia nella ricezione dello spettatore, che sceglie un approccio basato sulla fede o sull'immaginazione ("believe/imagine").

La comunicazione tra istanza autoriale e pubblico avviene grazie al *contextual indexing*, cioè quel complesso di apparati paratestuali e di discorsi in cui ogni prodotto mediale è immerso: le etichette di genere, il "pacchetto" promozionale complessivo, le recensioni e così via. Una conseguenza importante è che pubblici diversi possono fare scelte di ricezione diverse, potenzialmente anche aberranti rispetto alla volontà dell'istanza autoriale. Non è dunque detto che un testo sarà classificato da tutti allo stesso modo all'interno dello spettro *factual/fictional*, ma ciò non toglie che in sede critica è possibile mettere insieme i singoli tasselli e formulare delle ipotesi che abbiano una certa pretesa di oggettività.

Posto che, secondo questi studiosi, la distinzione tra *factual* e *fictional* esiste solo a livello extratestuale, va osservato anche che essa non è un'opposizione binaria ma un continuum tra due estremi. L'etichetta *docudrama*, ad esempio, molto utilizzata in televisione, comprende al suo interno un ampio ventaglio di modi di strutturare i rapporti tra testo e realtà. Se un *docudrama* è una "fact-based representation of real events" (Paget 2004: 197), possiamo considerare tale sia *American Crime Story* (FX, 2016-), che sarebbe del tutto indistinguibile da una serie di finzione se non fosse per la nostra conoscenza della realtà storica dei fatti narrati[8], sia *The Corner* che mima il documentario ma utilizza degli attori, sia *The Jinx* (HBO, 2015), che mescola scene ricostruite a immagini delle persone reali. In questo continuum Paget (2004) distingue, ad esempio, il "drama-documentary" dal "documentary drama", dalla "faction", in una scala crescente di rielaborazione dei fatti reali.

Se proviamo a collocare *The Wire* nell'opposizione tra *factual* e *fictional* come appena definita, ci troviamo di fronte a un paradosso: da un lato sappiamo che i fatti raccontati, per quanto a volte attinti dalle esperienze e dalle ricerche di Simon e Burns, sono impacchettati in un racconto di finzione. Dall'altro è chia-

ro, sulla base di numerosi elementi testuali ed extratestuali, che l'istanza autoriale intende fare affermazioni di verità, seppure riferite all'autenticità degli ambienti e non degli eventi. Nessuna delle storie che *The Wire* racconta è una diretta trasposizione di fatti reali, ciononostante la serie chiede allo spettatore di credere nell'autenticità degli ambienti e delle strutture sociali rappresentate.

Numerosi elementi testuali, come cercherò di mostrare, hanno il compito di comunicare il rigore che sorregge questo patto comunicativo, ed è all'interno del testo che lo spettatore "impara" a leggere *The Wire* con un approccio diverso da quello richiesto dai polizieschi tradizionali: "It was never a cop show", ha ripetuto ossessivamente Simon. Tuttavia, innanzitutto, vanno valutati i numerosi elementi extratestuali che confermano la particolare posizione assertiva assunta dagli autori e che sono indispensabili al funzionamento del meccanismo.

Non è un caso, ad esempio, che Simon sia un autore molto presente, e che abbia verbalizzato e diffuso la propria poetica in tutti i modi possibili: interviste, interventi mediatici in genere, libri, il proprio sito personale[9]. Più che per costruire la propria immagine di autore, Simon ha utilizzato questi spazi per orientare spudoratamente la fruizione delle sue opere, producendo in tal modo autodescrizioni del testo (cfr. Kelleter 2014). Ma queste dichiarazioni non basterebbero, se non fossero accompagnate da almeno tre elementi che intendono certificare l'autenticità della serie: il percorso professionale e la conoscenza del territorio dei due autori; l'utilizzo dei luoghi reali come location; l'uso di residenti locali nel cast.

In un articolo uscito sul *New Yorker* nel 2007 prima della messa in onda della quinta stagione, ad esempio, si vedono ben dispiegati tutti e tre questi elementi nella collezione di aneddoti e dietro le quinte che la giornalista sceglie di raccontare. Ad esempio, si sottolinea come l'aderenza della lingua parlata

nella serie al "baltimorese" e allo *slang* di spacciatori e tossicodipendenti non sia affidata agli attori, ma sia frutto della competenza di Simon e Burns:

> Gbenga Akinnagbe, the actor who plays a drug dealer's henchman named Chris Partlow, said, "This is David's domain. He gets the streets of Baltimore better than we do". The novelist Dennis Lehane […] whom Simon hired to write several scripts, agrees: "When you hear the really authentic street poetry in the dialogue, that's David, or Ed Burns. Anything that's literally 2006 or 2007 African-American ghetto dialogue – that's them. They are so much further ahead of the curve on that" (Talbot 2007).

Girare *on location* a Baltimora, piuttosto che in una ricostruzione in studio o in una città generica, come spesso si fa per motivi di budget, non serve solo a dotare le riprese di sfondi più autentici, ma fa sì che realtà e rappresentazione interferiscano l'una con l'altra. Baltimora diventa parte integrante di *The Wire*, e viceversa:

> Filming on city streets in marginal neighborhoods carries its peculiar risks and rewards. On one occasion [...] a man got shot yards away, staggered onto the set trailing blood, and was treated by the show's medic. Once, a man pressed a package of heroin into the hands of Andre Royo, the actor who plays the sympathetic junkie and police informant Bubbles, saying, "Man, you need a fix more than I do." Royo refers to that moment as his "street Oscar" (Talbot 2007).

Allo stesso modo la presenza nel cast di persone prese dalla stessa realtà che si racconta ha un ruolo dichiarativo, che garantisce ulteriore autenticità. Nella terza stagione, ad esempio, il vero ex sindaco di Baltimora Kurt Schmoke interpreta un esperto che offre la sua consulenza al sindaco fittizio a propo-

sito della *drug free zone* illegalmente creata dal maggiore della polizia Bunny Colvin. Le posizioni espresse diegeticamente dal personaggio interpretato da Schmoke riflettono le sue reali posizioni politiche: l'ex sindaco è infatti un noto sostenitore della decriminalizzazione della droga. È chiaro, quindi, che in questo modo le parole da lui pronunciate in scena assumono tutt'altro peso all'interno della narrazione. I residenti locali a cui sono affidate parti minori sono numerosissimi: Malvin Williams, il vero re della droga che ha ispirato il personaggio di Avon Barksdale, interpreta un diacono; Jay Landsman, ex poliziotto su cui è in parte basato un personaggio con lo stesso nome, interpreta un altro detective della omicidi; la redazione del *Sun* nella quinta stagione trabocca di comparsate di veri ex giornalisti. Numerosi ex poliziotti, rapper e ex criminali hanno avuto ruoli minori e cameo. Tutte queste partecipazioni aggiungono un elemento di credibilità e di autenticità alla rappresentazione di realtà così specifiche e così spesso stereotipizzate come i distretti di polizia e i ghetti neri.

3. *Affermazioni di verità*

Posto, quindi, che l'istanza autoriale in *The Wire* usi una posizione assertiva e dunque abbia la pretesa di fare delle affermazioni di verità, rispetto a che cosa, esattamente, pretende di farle? William Julius Wilson ha detto:

> Although *The Wire* is fiction, not a documentary, its depiction of [the] systemic urban inequality that constrains the lives of the urban poor is more poignant and compelling [than] that of any published study, including my own (Wilson 2008).

Non si tratta, ovviamente, di nulla di mai visto: il cosiddetto *social realism*, nelle sue numerose incarnazioni, ha una poetica molto simile, esplicitata con chiarezza ad esempio nell'epigrafe

di *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi: "I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce", o nel movimento documentarista e di *mass-observation* inglese degli anni '30 (cfr. Vitale 1993: 14). In televisione il realismo sociale ha avuto la sua stagione d'oro soprattutto in Gran Bretagna, con il *single play* degli anni '60 e '70 (cfr. Rossini 2017). Registi e sceneggiatori come Ken Loach, Mike Leigh, Nell Dunn, Jeremy Sandford, David Mercer, John McGrath hanno lavorato moltissimo in quel periodo sulla forma del racconto televisivo, allo scopo di raccontare i problemi sociali più impellenti del tempo, dai senzatetto al trattamento della malattia mentale, dalla pena di morte allo sfruttamento della forza lavoro. *The Wire*, infatti, è stato spesso accostato al *social realism*. Secondo Jason Mittell:

> The Wire embraces a fairly traditional mode of social realism, with minimal stylization and strict adherence to norms of accuracy that befits Simon's background as a journalist; we are asked to judge the storyworld, its characters, and their actions on a metric of plausibility, with success measured by how much the fiction represents society as we know it (2015: 221).

Questo tipo di *fiction*, osserva Vaage, sembra mettere in crisi la distinzione tra fattuale e finzionale basata sul modello comunicativo, perché intende fare delle precise "affermazioni di verità" sul mondo reale, pur non rappresentando fatti realmente accaduti. Il problema teorico può essere risolto, secondo la studiosa, identificando due caratteristiche fondamentali del *social realism*. La prima è la seguente:

> Nonfiction typically makes claims about particular or token people, locations and events, and we will assess these claims as more or less truthful depending on whether they are, in fact, true about these tokens. By contrast, social realist fic-

> tion asks the spectator to assess what is shown as true as type: this type of person has experienced this type of event in this type of location. […] The content of the truth claims in social realist fiction is different from that in prototypical nonfiction: one is a claim about a type, the other about a token (Vaage 2017: 263).

Utilizzando la distinzione tra *type* e *token*[10], è possibile identificare il tipo di "affermazioni di verità" che *The Wire* intende comunicare, e il modo in cui ciò si concilia con il fatto che le storie narrate non sono realmente accadute. La seconda caratteristica del *social realism* è il suo essere "historically specific": le affermazioni di verità che porta avanti riguardano sì tipi e dunque astrazioni, ma comunque non sono mai verità universali sull'uomo, ma si riferiscono specificamente a un determinato luogo e momento storico.

L'ipotesi di Vaage è convincente e permette di spiegare molti aspetti della serie, tuttavia l'idea del tipo, anche per risonanza con le note teorie di lukácsiana memoria, rischia di creare quello che io credo essere un fraintendimento: la verità che *The Wire* vuole comunicare non riguarda tanto le singole storie individuali, quanto il funzionamento complessivo delle strutture sociali. *The Wire* è molto più simile a un diorama, un modello in scala della realtà, una gigantesca simulazione che permetta di osservare il funzionamento degli agglomerati umani e le loro relazioni in questa epoca, che a una raccolta di storie esemplari. È uno dei punti di forza della serie, questo: i singoli personaggi possono anche permettersi di essere idiosincratici, eccentrici, poco verosimili e quindi interessanti (si pensi a Omar, a Brother Muzone, ma anche all'estrema intelligenza di Lester Freamon, per niente offuscata da tredici anni di confino in un lavoro di bassissimo livello); è la resa del modello in scala nel suo complesso che deve avvicinarsi il più possibile alla realtà.

Simon ha dichiarato insistentemente il suo interesse per la

rappresentazione delle istituzioni, arrivando a tracciare una differenza tra le serie di impostazione "shakespeariana", interessate all'indagine psicologica del personaggio, e *The Wire*, che invece si ispira alla tragedia greca:

> Our model is not quite so Shakespearean as other high-end HBO fare. [...] We're stealing instead from an earlier, less-traveled construct – the Greeks – lifting our thematic stance wholesale from Aeschylus, Sophocles, Euripides to create doomed and fated protagonists who confront a rigged game and their own mortality. The modern mind – particularly those of us in the West – finds such fatalism ancient and discomfiting, I think. We are a pretty self-actualized, self-worshipping crowd of postmoderns and the idea that for all of our wherewithal and discretionary income and leisure, we're still fated by indifferent gods, feels to us antiquated and superstitious (Hornby 2007).

Al di là della visione che Simon ha della tragedia greca, l'intenzione è quella di porre l'accento sul rapporto tra l'individuo e i sistemi e le strutture sociali all'interno delle quali opera. Nel porto di Baltimora non è mai esistito un sindacalista di nome Frank Sobotka che si è reso complice di un'organizzazione criminale allo scopo di accumulare denaro per finanziare il sindacato e cercare di far tornare il porto ai livelli di occupazione degli anni '70; ma la serie non racconta questa storia perché vuole dire che i sindacalisti sono corrotti, ma perché è funzionale alla costruzione di un modello narrativo del funzionamento dei *docks*, quello sì identico alla realtà e che si fa metafora del modo in cui quel sistema opera non solo a Baltimora, ma in qualunque altra città americana contemporanea.

The Wire è infatti una delle pochissime serie televisive prive di un protagonista, con un numero di personaggi talmente elevato che solo considerando tutti quelli che compongono il cast fisso di almeno una stagione si arriva già all'impressionante ci-

fra di trentasei ruoli. In questa folla non c'è spazio per gli eroi, come nota McMillan (2009).

Questa operazione è possibile e riesce così bene soprattutto grazie all'estensione del racconto che il formato serie TV consente. In sei anni, cinque stagioni e 60 episodi, Simon e Burns sono riusciti a disegnare un modello in scala che riproduce in maniera realistica gran parte delle strutture sociali che fanno (non) funzionare una città. Ogni stagione è infatti dedicata in particolare a un segmento: polizia e criminalità organizzata sono al centro della prima e rimangono costanti, ma nelle successive ci si occupa, rispettivamente, del porto e delle conseguenze della deindustrializzazione; della politica municipale e degli enormi ostacoli che fanno naufragare i tentativi di riforma; del disastro della scuola pubblica e delle politiche di standardizzazione dell'apprendimento; della stampa e in generale dei media che dovrebbero dare ai cittadini gli strumenti per comprendere la realtà e invece spesso inseguono il puro intrattenimento. In questa tela gigantesca le individualità dei singoli personaggi scompaiono di fronte alla complessità del sistema all'interno del quale sono, in sostanza, incastrati.

4. *Un metodo per il realismo*

Per analizzare il realismo di *The Wire* intendo prendere a prestito il metodo di analisi proposto da Federico Bertoni in *Realismo e letteratura* (2007), che individua "quattro aspetti, quattro diversi livelli di articolazione attraverso i quali leggere e scomporre qualunque fenomeno di scrittura realistica" (315). Il modello di Bertoni è particolarmente efficace perché, tra le altre cose, allontana l'analisi dall'idea di individuare un *grado* di realismo di un testo, focalizzandosi invece sulla stratificazione e sull'uso (o il non uso) di tecniche realiste nelle varie componenti, e riuscendo così a rendere conto di fenomeni estremamente complessi. Il metodo di Bertoni, tuttavia, è stato pensato per i

testi letterari. Per gli scopi di questo studio sarà quindi necessario adattarlo alla serialità televisiva[11].

Il primo livello è quello del *profilmico*, dunque il realismo della *mise en scène* e di tutto ciò che viene inquadrato dalla macchina da presa, ovvero l'omogeneità del visibile all'"esperienza empirica (sottomissione alle leggi naturali, coerenza logica, storicità, contemporaneità, familiarità, tipicità politico-sociale ecc.)".

Il secondo livello è quello del *filmografico*, ovvero "ogni effetto […] risultante dall'apparecchiatura cinematografica e che, senza influenzare in modo concreto il profilmico durante le riprese, trasforma la percezione che lo spettatore ne avrà durante la proiezione" (Gaudreault 2000, ed. 2007: 127). Nel filmografico rientrano dunque sia la composizione della singola inquadratura che il montaggio[12]. Il realismo, in questo caso, è identificabile come "uno specifico repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce e mantiene la cosiddetta 'illusione realista'" (Bertoni 2007: 315). Il montaggio hollywoodiano classico è un esempio efficace di questo tipo di tecniche che, sia chiaro, non sono universali né sempre valide e possono variare sia storicamente che geograficamente che nei diversi generi.

Il terzo livello è quello *semiotico*, cioè "il realismo del codice, innervato in quella complessa, ramificata trama culturale che regola la decodifica di un testo e che ne stabilisce la conformità rispetto a un insieme di contesti storicamente determinati (opinioni, ideologie, convenzioni, modelli di comportamento, sistemi di verosimiglianza […])" (Bertoni 2007: 316). Nel caso della serialità televisiva il genere riveste un ruolo particolarmente importante perché una serie TV ha *sempre* un genere di appartenenza, per quanto rielaborato e stravolto. La classificazione di genere influenza la percezione dello spettatore: in un poliziesco, ad esempio, un inseguimento in auto è più facilmente accettato come realistico, perché fa parte dei cliché di genere.

Infine, il quarto livello è quello *cognitivo*: "il realismo della relazione estetica, che proietta il mondo del testo nell'orizzonte d'esperienza del lettore" (316). Si tratta del livello più astratto e sfuggente, che non a caso può rimanere pressoché invariato nel passaggio da un medium all'altro, e che tuttavia nel caso di molta narrativa televisiva ha un aspetto abbastanza semplice, perché in questo livello rientrano anche i messaggi, le "morali della storia", che spesso in televisione non sono poi così complesse.

5. *Realismi in* The Wire

La metafora del modello in scala, più volte utilizzata nel corso di questo saggio, cattura in maniera abbastanza precisa il modo in cui *The Wire* gestisce le informazioni narrative. Da un lato non viene visualizzato nulla che non potrebbe essere catturato dalla telecamera di un documentarista: percezioni alterate, ricordi, sogni, fantasie, nulla di tutto ciò trova mai espressione visibile. Dall'altro lato, però, allo spettatore è offerto uno sguardo ubiquo, onnipresente, al quale nessun evento rilevante sfugge. Nella prima stagione Avon Barksdale, il capo della gang criminale oggetto dell'indagine, per i poliziotti è una specie di fantasma: non se ne conosce né il volto, né la data di nascita, né la residenza. Qualsiasi poliziesco tradizionale avrebbe creato un alone di mistero intorno alla sua figura, per poi svelarla con effetto drammatico. *The Wire* invece ci fa conoscere Avon e tutta la gang ai suoi comandi sin dal primo episodio, e drammatizza invece la progressiva scoperta del mondo criminale da parte degli agenti, mettendo lo spettatore nella posizione di giudicare i progressi e gli errori.

Di contro a questa abbondanza di informazione, però, ci sono i pochissimi sforzi che la serie compie per rendere facilmente digeribile la specificità dei mondi narrativi. Laddove la serialità televisiva tradizionale utilizza tecniche piuttosto sofisticate per

catturare anche lo spettatore più distratto e discontinuo, contestualizzando, anticipando e riepilogando costantemente gli avvenimenti (cfr. Newman 2006), *The Wire* invece ci mette di fronte alla vita quotidiana e al gergo specialistico della polizia, degli spacciatori, degli amministratori o degli insegnanti senza preoccuparsi di dare troppe spiegazioni. Allo stesso modo, raramente vengono impiegati i vari metodi di *diegetic retelling* (Mittell 2015: 182) che aiutano lo spettatore a ricordare fatti avvenuti molti episodi prima, ma necessari alla comprensione della storia.

Il senso di questa operazione è chiaro: la serie vuole trasformare lo spettatore in testimone, trasmettendogli l'impressione di essere di fronte agli eventi nel momento stesso del loro svolgersi e nascondendo le operazioni di mediazione e ricostruzione operate dall'istanza narrante. Più che mimare il documentario, quindi, che non ha mai la possibilità di essere così ubiquo, la *mise en scène* di *The Wire* ambisce a mimare direttamente la realtà, concedendo allo spettatore uno sguardo totalizzante che somiglia a quello dello scienziato in un esperimento di laboratorio: è possibile osservare il fenomeno da tutti gli angoli, ma il suo significato resta da stabilire.

È opinione comune che lo stile visuale non sia uno degli elementi più interessanti di *The Wire*. David Bordwell, da questo punto di vista, ha emesso un giudizio piuttosto severo:

> I got through four seasons of The Wire on DVD […] but I found it over-hyped. It seemed to me a sturdy policeman's-lot procedural, but rather fragmented and uninspiringly shot (Bordwell 2010).

Questo stile poco esuberante serve, però, lo scopo generale della serie: è funzionale all'effetto di fattualizzazione della finzione. L'idea di base è imitare il documentario: Simon ha più volte indicato come riferimento Frederick Wiseman, leader

dell'"observational documentary movement" e pioniere del cosiddetto *direct cinema*. A volte viene richiamato anche il *look* del *cinéma vérité*, con la macchina da presa che si muove da una parte all'altra nell'apparente tentativo di seguire gli eventi in diretta, come se non fossero sceneggiati. Nei dialoghi, per esempio, al campo/controcampo si preferisce spesso lo spostamento dell'inquadratura da un personaggio all'altro, e lo spostamento avviene dopo l'inizio della battuta, a mimare il comportamento di un cameraman che riprende un dialogo reale, che non ha turni di parola prefissati.

Si potrebbero notare molte altre costanti stilistiche, come ad esempio l'uso degli specchi o delle cornici interne; gli elementi più notevoli dello stile filmografico di *The Wire*, però, sono tutti in negativo, riguardano ciò che *non* c'è: i primi piani sono piuttosto rari; non ci sono né musica extradiegetica né effetti sonori innaturali; non ci sono riprese in soggettiva, né soluzioni espressive che rendano la percezione di un personaggio; non ci sono *slow motion*, *fast forward*, montaggi riassuntivi; non c'è manipolazione del tempo narrativo, il racconto avanza in maniera costante e lineare[13].

Questo stile "unselfconscious and unobtrusive"[14] non va confuso con una forma di conservatorismo: al tempo era, anzi, una scelta anticonformista e coraggiosa. Proprio in quegli anni si andava affermando *C.S.I.* (CBS, 2000-15), che ha diffuso uno stile visuale basato su colori forti e immagini generate al computer, su bruschi cambi di inquadratura e sulla composizione della storia come elemento di *suspense* (cfr. Turnbull 2007). Ma anche se si considerano i polizieschi coevi più vicini al *social realism*, come la stessa *Homicide* o *NYPD Blue* (NBC, 1993-2005), che pure mimavano il documentario, lo stile dominante era fatto di riprese traballanti con la camera a mano, angoli di ripresa innaturali, effetti sonori ad alto volume, ritmo elevatissimo.

L'eccesso di sobrietà di *The Wire*, quindi, per il genere e l'epoca era molto visibile, forse perfino innaturale. Doveva esserlo, d'altra parte, perché un punto programmatico della serie era proprio differenziarsi dai polizieschi dei network, non solo nel contenuto, ma anche nella forma. Dunque, dove le altre serie mettevano in campo soluzioni espressive il cui scopo era dare l'impressione di essere dentro gli eventi, *The Wire* invece rallenta il ritmo e abbassa il volume per dare allo spettatore il ruolo di testimone esterno, distaccato e oggettivo.

Le infrazioni più evidenti alle convenzioni del poliziesco si collocano, però, al terzo livello. Se *The Wire* nega sistematicamente i cliché di genere, però, non lo fa né per innovare, né per sorprendere lo spettatore, né come segno di autocoscienza testuale: le convenzioni del poliziesco vengono sovvertite invece per affrancarsi dal genere stesso, presentandosi invece come resoconto veritiero del lavoro della polizia. Questa strategia è particolarmente evidente nella prima stagione: nei primi episodi, ad esempio, viene continuamente sottolineata la scarsità dei mezzi a disposizione in dipartimento e la vetustà della tecnologia a disposizione. Kima Greggs, detective della narcotici brillante e votata all'azione, viene introdotta china su un'obsoleta macchina da scrivere, intenta a riempire uno dei mille moduli che fanno parte della vita di un agente tanto quanto gli inseguimenti e le sparatorie.

Il principio di realtà che *The Wire* insegue tende a normalizzare il lavoro dei detective, avvicinandolo all'esperienza di qualsiasi lavoratore di un'organizzazione complessa. La regola fondamentale di questa normalizzazione è che la maggior parte delle persone agisce principalmente all'interno di binari ben delineati dal sistema sociale e seguendo la propria convenienza personale. I poliziotti sono interessati a sapere chi firmerà le autorizzazioni per gli straordinari, più che a fare giustizia. Come ha osservato Jameson, è solo all'interno di questa regola realista

che possono esistere (ma solo per essere sconfitte) le utopie di Frank Sobotka o di Bunny Colvin (Jameson 2010).

Sollevando lo sguardo un po' di più si arriva all'ultimo livello, quello *cognitivo*, dove *The Wire* formula esplicitamente le sue affermazioni di verità. Se da un lato, infatti, siamo messi di fronte a un esperimento scientifico, dall'altro i risultati dell'esperimento sono piuttosto preconfezionati. Le tesi politiche fondamentali di *The Wire* sono, per lo più, molto chiare ed evidenti: la guerra alla droga non funziona; la terziarizzazione dell'economia sta distruggendo il lavoro; la riforma delle istituzioni non può basarsi sugli slogan elettorali; le scuole pubbliche vanno riformate; la stampa quotidiana dovrebbe analizzare la realtà e non confezionare storie appetibili.

Nella sua componente più astratta, che riguarda la strutturazione complessiva della trama e la tessitura delle scene, *The Wire* abbandona la propria pretesa di oggettività e impone un forte filtro autoriale. Nella prima stagione, ad esempio, l'opposizione tra il metodo di indagine basato sulle intercettazioni, utilizzato dalla squadra interdipartimentale in cui lavorano i protagonisti, è evidentemente opposto ai metodi preferiti dalle alte gerarchie, cioè infiltrati, *buy bust*[15], porte sfondate, conferenze stampa con i sacchi di droga sul tavolo. Il primo metodo è più lungo, lento e costoso, ma permette di capire realmente il funzionamento dell'organizzazione criminale e di identificarne i capi; i secondi sono rapidi e spettacolari, ma ottengono come unico risultato quello di vessare gli anelli più deboli della compagine criminale, ragazzi cresciuti nei quartieri ghetto per i quali lo spaccio è l'unica forma di lavoro possibile. L'opposizione tra i due metodi riflette abbastanza scopertamente quella tra *The Wire* e il poliziesco classico. Se molte delle tesi politiche della serie sono piuttosto chiare e dirette, tuttavia, è anche vero che l'enorme estensione del testo comporta un notevole scarto qualitativo. Il modello in scala creato da *The Wire* è talmente va-

sto da diventare ingovernabile, prende vita propria e non parla a tutti gli spettatori con la stessa voce, diventando, stavolta perfino contro la volontà dei suoi stessi autori, simile alla realtà.

Note

[1] Cfr. l'indispensabile Alvarez 2009 e il primo capitolo di Williams 2014.

[2] Per una introduzione a HBO cfr., tra i tanti, Leverette, Ott, Buckley 2007.

[3] Le tre serie sono: *The Wire* (2002-8); *Treme* (2010-13); *The Deuce* (2017-). Le miniserie, invece: *The Corner* (2000); *Generation Kill* (2008), *Show Me a Hero* (2015).

[4] Proprio così: Barack Obama ha intervistato David Simon, non l'inverso. *A Conversation with President Obama and The Wire Creator David Simon* (<https://www.youtube.com/watch?v=xWY79JCfhjw>).

[5] Wilson pronunciò queste parole all'interno di un incontro interamente dedicato alla serie, ad Harvard, al quale Simon fu invitato, cfr. Wilson 2008.

[6] Mi sono occupato in maniera specifica dell'argomento in Rossini 2015, a cui rimando per una discussione teorica più ampia.

[7] Per una sintetica panoramica sull'argomento cfr. Shaeffer 2014.

[8] Le prime due stagioni di *American Crime Story* hanno ricostruito, rispettivamente, il processo a O.J. Simpson e l'assassinio di Gianni Versace.

[9] Dal pretenzioso titolo di *The Audacity of despair. Collected prose, links and occasional venting from David Simon* (<https://davidsimon.com>).

[10] Introdotta da C. S. Peirce in ambito linguistico e poi diffusasi enormemente nel gergo filosofico.

[11] Nella formulazione originale di Bertoni i quattro livelli sono: "tematico-referenziale", "stilistico-formale", "semiotico", "cognitivo" (2007: 315-316).

[12] È chiaro che le tecniche di post produzione digitale, ormai molto comuni, rendono problematica la scomposizione dell'audiovisivo in profilmico e filmografico. Nel caso di *The Wire*, tuttavia, la questione non si pone perché la serie non ha mai fatto uso di queste tecniche.

[13] Queste regole sono rigide ma non ferree, nel senso che nei 60 episodi si trovano delle eccezioni. La più notevole è il montaggio che chiude ogni stagione, in cui la stessa musica extradiegetica accompagna alcune brevi scene che riguardano i protagonisti, a mo' di conclusione e commiato.

[14] Lo definisce così un interessante *visual essay* realizzato da Erlend Lavik, *Style in The Wire* (<https://vimeo.com/39768998>).

[15] Arresti ottenuti tramite finti acquisti di droga organizzati dalla polizia stessa.

Bibliografia citata

Alvarez, Rafael (2009), *The Wire: Truth to Be Told*, Edimburgh, Canongate Books.

Barry, Dan (2017), "The Deuce Recalls Sex and Sleaze in 1970s Times Square", *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2017/08/24/arts/television/the-deuce-hbo-david-simon.html> [1/10/2018].

Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi.

Bordwell, David (2010), "Take it from a boomer: TV will break your heart", *David Bordwell's Website on Cinema*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/09/09/take-it-from-a-boomer-tv-will-break-your-heart/> [1/10/2018].

Carroll, Noël (1997), "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", *Film Theory and Philosophy*, eds. Richard Allen e Murray Smith, New York, Oxford University Press: 173-202.

Gaudreault, André (2000), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, trad. it. a cura di Dario Buzzolan, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2007.

Hornby, Nick (2007), "An Interview with David Simon. Creator-Writer-Producer of HBO's The Wire", *Believer*, 46/2007 (August 1st, 2007), <https://believermag.com/an-interview-with-david-simon> [1/10/2018].

Jameson, Fredric (2010), "Realism and Utopia in The Wire", *Criticism*, 52/3-4: 359-72.

Kelleter, Frank (2014), *Serial Agencies: The Wire and Its Readers*, Alresford, Zero Books.

Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara Louise (2009), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York and London, Routledge.

McMillan, Alasdair (2009), "Heroism, Institutions, and the Police Procedural", *The Wire: Urban Decay and American Television*, eds. Tiffany Potter, C.W. Marshall, New York, Continuum: 50-63.

Mittell, Jason (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press.

Mongelli, Marco (2016), "Drammatizzare la verità: la poetica di David Simon in tre miniserie HBO", *Between*, VI/11: 1-24.

Newman, Michael Z. (2006), "From beats to arcs: toward a poetics of television narrative", *The Velvet Light Trap*, 58: 16-28.

Paget, Derek (2004), "Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama", *The Television Studies Reader*, eds. Annette Hill, Robert C. Allen, London, Routledge, 2004: 196-208.

Plantinga, Carl (1987), "Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds", *Persistence of Vision*, 5: 44-54.

Pnedolf-Mounce, Ruth; Beer, David; Burrows, Roger (2011), "The Wire as Social Science Fiction", *Sociology*, 45/1: 152-67.

Rossini, Gianluigi (2015), "Scrittori di televisione. L'autorialità nella serie episodica", *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione*, ed. Stefania Rimini, Lentini, Duetredue edizioni: 95-119.

— (2017), "Teatro da salotto. Il single play britannico dalle origini alla scomparsa", *Cinergie*, 12: 281-93.

Shaeffer, Jean-Marie (2014), "Fictional vs. Factual narration", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, Berlin-Boston, De Gruyter: 179-96.

Simon, David (1991), *Homicide: A Year on the Killing Streets*, Boston, MA, Houghton Mifflin.

Simon, David (1997), *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Danvers, MA, Broadway.

Talbot, Margaret (2007), "Stealing Life. The Crusaders Behind The Wire", *New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life> [2/10/2018].

Turnbull, Sue (2007), "The Hook and the Look. CSI and the Aesthetics of the Television Crime Series", *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*, ed. Michael Allen, London, I.B. Tauris: 15-32.

Vaage, Margrethe B. (2017), "From The Corner to The Wire: On Nonfiction, Fiction, and Truth", *Journal of Literary Theory*, 11/2: 255-71.

Vitale, Marina (1993), *L'altra Inghilterra. Luoghi e stili della scrittura proletaria inglese degli anni Trenta*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Williams, Linda (2010), *On The Wire*, Durham and London, Duke University Press.

Wilson, William J. et al. (2008), *The HBO Series The Wire - A Compelling Portrayal of an American City*, <http://www.iop.harvard.edu/forum/hbo-series-wire-compelling-portrayal-american-city> [1/10/2018].

Filmografia / Serie tv

Le mani sulla città, Dir. Francesco Rosi, 1963.

Homicide: Life On the Streets, created by Paul Attanasio, NBC Productions, NBC, 1993-99.

NYPD Blue, created by Steven Bochco and David Milch, Steven Bochco Productions - 20th Century Fox Television, ABC, 1993 – 2005.

CSI: Crime Scene Investigation, created by Anthony E. Zuiker, Jerry Bruckheimer Television - CBS Productions, CBS, 2000 - 2015.

The Corner, created by David Simon and David Mills, Blown Deadline Productions - HBO Films, HBO, 2000.

The Wire, created by David Simon, Blown Deadline Productions - HBO, HBO, 2002 – 2008.

Treme, created by David Simon and Eric Overmyer, Blown Deadline Productions - HBO, HBO, 2010 – 2013.

Show Me a Hero, created by David Simon and William F. Zorzi, Blown Deadline Productions – HBO Miniseries, HBO, 2015.

The Deuce, created by David Simon and George Pelecanos, Blown Deadline Productions - HBO Entertainment, 2017 – 2018.

Giulia Sarno

Il racconto della violenza nella popular music *di lingua inglese: le* murder ballad *oggi*

La *popular music* contemporanea (quella che consolida i suoi caratteri alla metà degli anni Sessanta del Novecento[1]) è una forma artistica che ha spesso e volentieri raccolto gli stimoli della cronaca coeva fin dalle sue prime espressioni, riformulandoli in chiave poetica e, non raramente, militante. Questa attitudine "sismografica", questo ruolo di cassa di risonanza, commento e diffusione di notizie e idee legate alla realtà sociale e politica non è un fenomeno inedito né strettamente contemporaneo: nelle forme poetico-musicali cosiddette "popolari" dell'Occidente di epoca moderna, in particolare in quelle che si configurano come espressione dei ceti urbani ancor più che rurali, è spesso possibile rilevare, con i dovuti distinguo, un'attitudine analoga. Il caso specifico analizzato in questa sede, quello delle *murder ballad* di area anglofona, rappresenta un'occasione per vagliare proprio questi dovuti distinguo: un'occasione particolarmente preziosa, perché si tratta di un caso di straordinaria continuità attraverso almeno cinque secoli di storia delle arti. Come vedre-

ISSN 2611-3309

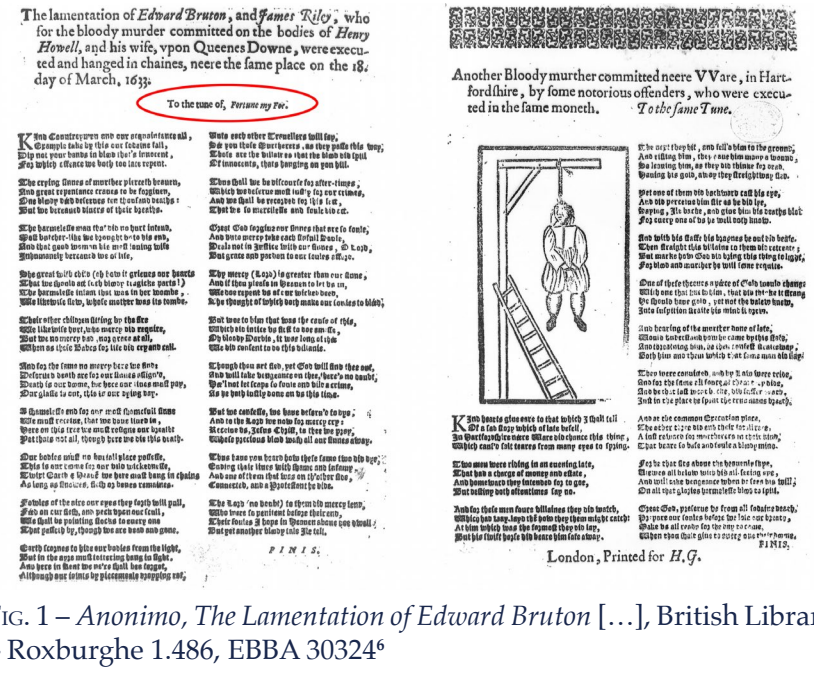
mo, infatti, la *murder ballad* è un genere di grande longevità, le cui origini si perdono nelle pratiche poetiche di tradizione orale del Medioevo europeo, che prospera nell'epoca d'oro della stampa popolare britannica, si innesta nelle colonie del Nuovo Mondo, dove si rimodulerà poi nelle forme del *folk revival*, per incarnarsi infine nella canzone *popular* di oggi. Una continuità che è in prima istanza tematica – si tratta di opere che narrano casi di omicidio realmente accaduti – ma anche in parte stilistica ed estetica: ed è principalmente in questo secondo campo che l'emergere di tratti di discontinuità, di caratteri inediti, rappresenta il dato di maggiore interesse per questa analisi. A fronte del permanere di un modello di base, che rielaborando la vicenda originaria ne evidenzia alcuni snodi narrativi, si registrano infatti, in epoca contemporanea, alcune trasformazioni cruciali nel modo di trattare la materia cronachistica: da strumento di espressione di un *ethos* collettivo e convenzionale, la *murder ballad* diventa un dispositivo attraverso cui l'autore manifesta una visione del mondo individuale[2]. Questa mutazione innesca una serie di possibilità stilistiche nuove, che allontanano gli esempi contemporanei dalla relativa prevedibilità delle *ballad* di epoca moderna.

Dopo una breve introduzione storica, l'indagine si concentrerà sull'individuazione del paradigma narrativo che informa la *murder ballad* nel contesto della sua fioritura (il Seicento inglese), per poi prendere in esame alcuni casi contemporanei: dal *folk revival* di Bob Dylan all'*indie folk* di Sufjan Stevens e la *new wave* dei Boomtown Rats di Bob Geldof, sarà messo in evidenza il processo di trasformazione del modello tradizionale della *murder ballad* sotto la spinta dell'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale[3], che si esprime compiutamente nella *popular music* a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento[4].

1. *La* murder ballad *come sottogenere della* broadside ballad

La tipologia documentaria attraverso cui è possibile tracciare la storia della *murder ballad* prende vita nell'Inghilterra del Sedicesimo secolo. Con l'invenzione della stampa, la tradizione della *ballad* narrativa trova un nuovo, potentissimo mezzo di diffusione, modernamente commerciale, che contribuisce a modificarne i caratteri, portando alla configurazione di un nuovo genere poetico-musicale definito proprio dal suo formato editoriale: la *broadside ballad*[5]. Con questa terminologia si identificano ballate che venivano stampate su un lato di un foglio di carta, ed erano cantate e vendute per un penny nelle strade di Londra da figure specializzate note come *peddler* o *hawker* (ambulanti che "urlavano" – *to hawk* – i propri prodotti nei luoghi pubblici urbani), o portate fuori dai confini cittadini dai *chapmen* (venditori itineranti di prodotti editoriali economici). Gli autori delle ballate, i cui nomi non sono riportati sul foglio, vendevano la propria opera a un editore o stampatore, che deteneva a quel punto ogni diritto commerciale sul testo. Gli acquirenti potevano servirsi da un *bookseller*, oppure – più spesso – comprare i *broadside* dai venditori ambulanti, che li acquisivano "all'ingrosso" e che attiravano la propria clientela per mezzo della performance musicale, una pratica spettacolare-commerciale analoga a quella dei *cantambanchi* e *ciarlatani* che affollavano le piazze italiane nello stesso periodo.

Gli estremi cronologici della produzione del formato *broadside* coprono tre secoli abbondanti, dalla metà del Cinquecento fino a tutto l'Ottocento, ma il periodo di maggiore diffusione è certamente il Seicento, quando si consolidano due caratteristiche distintive del genere: la presenza di incisioni figurative ad accompagnare il testo e l'indicazione del *tune* su cui la ballata va intonata, con il semplice titolo (Fig. 1) o, raramente, con la notazione della linea melodica.



The lamentation of *Edward Bruton*, and *James Riley*, who for the bloody murder committed on the bodies of *Henry Howell*, and his wife, vpon Queenes Downe, were executed and hanged in chaines, neere the same place on the 18. day of March, 1633.

To the tune of, *Fortune my Foe.*

Another Bloody murther committed neere VVare, in Hartfordshire, by some notorious offenders, who were executed in the same moneth. *To the same Tune.*

London, Printed for *H.G.*

Fig. 1 – *Anonimo, The Lamentation of Edward Bruton* […], British Library – Roxburghe 1.486, EBBA 30324[6]

Se le incisioni sono spesso illustrazioni di repertorio, e non opere originali create in relazione al testo specifico, allo stesso modo i *tune* sono canzoni popolari, ben note al pubblico, e ognuno si presta all'intonazione di *ballad* diverse, sulla base dell'analogia metrica tra i testi. Se l'invenzione è dunque riservata alla parte testuale, e le immagini servono ad adornare e rendere più appetibile il *broadside*, la musica porta in vita la *ballad* nel suo contesto di elezione, quello performativo, oltre a servire da ausilio alla memorizzazione e a facilitare la diffusione. Immagini e musica allo stesso tempo amplificano la risonanza emotiva del testo, veicolando con la loro forza icastica il senso di attrazione e repulsione suscitato dalle vicende criminose.

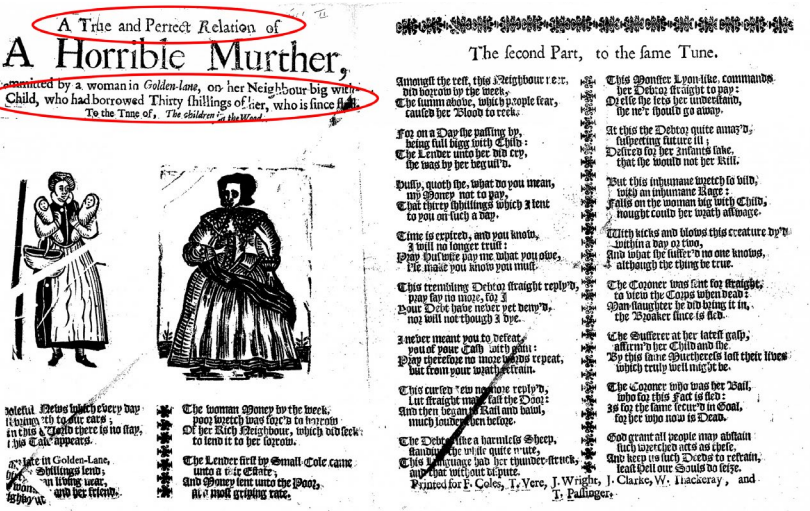
All'altezza degli anni Venti del Seicento si giunge dunque a una standardizzazione editoriale che mette in evidenza il ca-

rattere multimediale del *broadside*: un'opera che, coniugando musica, testo e immagine, presuppone una ricezione differenziata – ascolto, lettura, osservazione. La popolarità di questo prodotto, particolarmente nella capitale inglese, è enorme. Di una *ballad* si può acquistare una copia cartacea, o leggerla/osservarla come poster sulla parete di una *alehouse*, ma la stessa si può anche recepire "passivamente" ascoltando i venditori che le intonano o performer occasionali che le cantano nelle osterie, nei mercati, nelle strade.

Se la ballata, nel senso di una composizione poetico-musicale a vocazione narrativa, non nasce certo con la stampa, ma piuttosto si incardina nelle tradizioni orali di pressoché ogni cultura, è però con la stampa che emergono caratteri nuovi. I temi delle *traditional ballad* di area anglosassone, trasmesse oralmente o per via manoscritta, erano "antiche battaglie, cavalieri e dame, fantasmi […], matrimoni forzati, amori respinti, e Robin Hood" (Nebeker 2007). Nelle *broadside ballad* questi temi permangono, ma ad essi se ne affiancano di nuovi, caratterizzati da uno stretto legame con l'attualità. In questo modo il nostro genere si pone al confine fra intrattenimento, commento e "cronaca", andando a coprire funzioni estetico-comunicative differenziate e moltiplicando i propri mezzi retorici. Tra i temi ricorrenti, l'omicidio in tutte le sue declinazioni trova larghissima risonanza.

Le ballate che narrano la "vera" storia di un crimine violento sono spesso legate a un'occasione produttiva specifica, l'esecuzione in pubblica piazza di un assassino, e i pressi del patibolo sono il luogo deputato, ma non esclusivo, per la vendita e la performance. Legata in particolar modo alla gogna è la tipologia della *good-night ballad*[7], in cui si finge che il condannato lamenti in prima persona dalla forca le conseguenze del proprio misfatto: i versi mettono in scena dunque un monologo immaginario del criminale, e lo fanno sulla base di formule stilistiche

e schemi emotivi prestabiliti, per cui il protagonista, pentito dei propri peccati e con un tono dolente, racconta di come abbia abbandonato la retta via e indugia sui dettagli dei propri crimini; riferisce poi della giusta condanna ricevuta dal giudice e del dolore dei genitori, per concludere sull'immancabile appello alla folla e il monito a non seguire il cattivo esempio. D'altronde è assodato che "spesso le ballate che descrivono eventi importanti (come processioni reali o esecuzioni) venivano composte prima che l'evento stesso avesse luogo, e venivano vendute alle folle radunate ad osservare lo spettacolo" (McAbee, Murphy 2007): una pratica comune anche in altri generi editoriali dell'epoca, come ad esempio le descrizioni ufficiali dei grandi eventi spettacolari delle corti europee (la rinascimentale e barocca *editoria della festa*, per cui cfr. Testaverde 2015: 539-52). Ma in nessuno di questi casi si tratta di pura e semplice invenzione: nelle *good-night ballad* come in altre tipologie di *murder ballad*, il rapporto tra il contenuto lirico e i fatti di cronaca è ben presente, e si configura in modo complesso, innestando semi di realtà in una costruzione narrativa ampiamente prestabilita, con piccole variazioni tra sottogenere e sottogenere: le *good-night ballad* si differenziano in questo senso dalle *murdered-sweetheart ballad* (Pettitt 2010), come da quelle il cui protagonista è un *petty traitor* (Dolan 2010), e così via. Le *murder ballad* di fatto ostentano i propri legami con la realtà dei crimini che raccontano: questi legami si esplicitano spesso nei lunghi titoli, o in apposite sezioni in prosa che riassumono la vicenda (Figg. 2-3). Se le dichiarazioni di attendibilità che spesso campeggiano nei *broadside* possono essere viste come mere strategie di vendita, non è raro che dettagli reali dei crimini narrati, estrapolati da fonti giornalistiche e *pamphlet*, entrino nel tessuto lirico, subendo un processo di selezione e trasformazione. Un processo che peraltro è già ampiamente presente nelle fonti giornalistiche da cui gli autori delle *ballad* traggono il proprio materiale (cfr. Pettitt 2010: 76-77).



A True and Perfect Relation of
A Horrible Murther,
committed by a woman in *Golden-Lane*, on her Neighbour big with Child, who had borrowed Thirty shillings of her, who is since fled.
To the Tune of, *The children in the Wood*.

The second Part, to the same Tune.

Amongst the rest, this Neighbour Poor,
did borrow by the week,
The sum above, which people fear,
caused her Blood to reek.

For on a Day the passing by,
being full bigg with Child:
The Lender unto her did cry,
she was by her beguil'd.

Pussy, quoth she, what do you mean,
my Money not to pay,
That thirty shillings which I lent
to you on such a day.

Time is expired, and you know,
I will no longer trust:
Pay ye, or else pay me what you owe,
I'le make you know you must.

This trembling Debtor straight reply'd,
pray say no more, for I
Your Debt have never yet deny'd,
nor will not though I dye.

I never meant you to defeat,
you of your Cash with gain:
Pray therefore no more words repeat,
but from your wrath refrain.

This cursed Pew no more reply'd,
but straight made fast the Door:
And then began a Rant and Bawl,
much louder than before.

The Debtor like a harmless Sheep,
standing the while quite mute,
This language had her thunder-struck,
and that without repute.

This Monster Lion-like commands
her Debtor straight to pay:
Or else he sets her understand,
he ne'r should go away.

At this the Debtor quite amaz'd,
suspecting future ill;
Desired for her Infants sake,
that he would not her Kill.

But this inhumane wretch so bild,
into an inhumane Rage:
Falls on the woman big with Child,
nought could her wrath assuage.

Thirty kicks and blows this creature dy'd
within a day or two,
And what the matter no one knows,
although the thing be true.

The Coroner was sent for straight,
to view the Corps when dead:
Man-slaughter he did bring it in,
the Broaker since is fled.

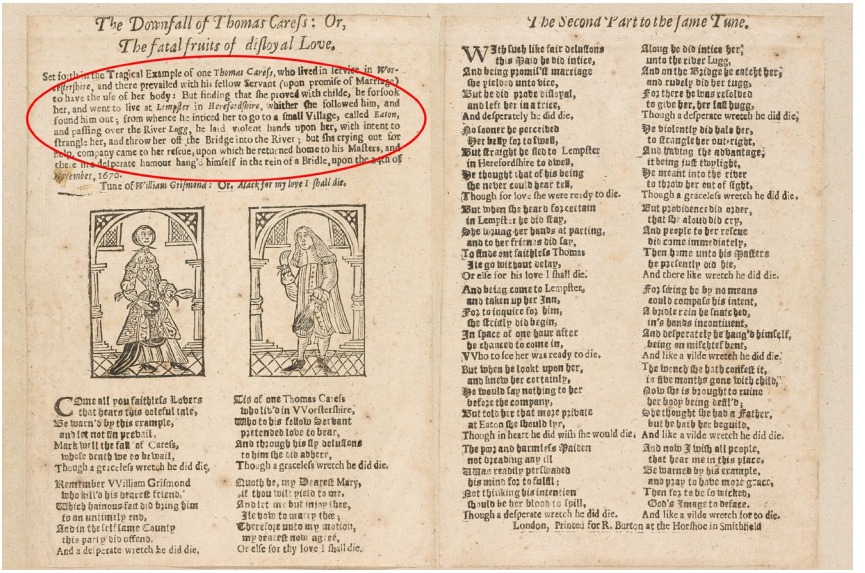
The Sufferer at her latest gasp,
affirm'd her Child and she
By this same Murtherers lost their lives
which truly well might be.

The Coroner who was her Bail,
who for this Fact is fled:
As for the same secur'd in Goal,
for her who now is Dead.

God grant all people may abstain
such wretched acts as these,
And keep us such Deeds to restrain,
least Hell our Souls do seize.

Printed for F. Coles, T. Vere, J. Wright, J. Clarke, W. Thackeray, and T. Passinger.

FIG. 2 – Anonimo, *A True and Perfect Relation of A Horrible Murther* […], Magdalene College – Pepys 2.119, EBBA 20741.



The Downfall of Thomas Caress: Or, The fatal fruits of disloyal Love.

Set forth in the Tragical Example of one *Thomas Caress*, who lived in service in *Worcestershire*, and there prevailed with his fellow Servant (upon promise of Marriage) to have the use of her body: But finding that she proved with childe, he forsook her, and went to live at *Lempster* in *Herefordshire*, whither she followed him, and found him out; from whence he intend her to go to a small Village, called *Eaton*, and passing over the River *Legg*, he laid violent hands upon her, with intent to strangle her, and throw her off the Bridge into the River; but she crying out for help, company came to her rescue, upon which he returned home to his Masters, and there in desperate humour hang'd himself in the rein of a Bridle, upon the 14th of *November*, 1670.

Tune of *William Grismond*: Or, *Alack for my love I shall die.*

COme all you faithless Lovers
that hears this ostefull tale,
Be warn'd by this example,
and let not sin prevail.
Mark well the fall of Caress,
whose death we to bewail,
Though a graceless wretch he did die,
Remember VVilliam Grismond
who bill'd his dearest friend,
Which heinous fact did bring him
to an untimely end,
And in the self same County
this party did offend.
And a desperate wretch he did die.

MIs of one Thomas Caress
who liv'd in VVorcestershire,
Who to his fellow Servant
pretended love to bear,
And through his sly delusions
to him he did adhere,
Though a graceless wretch he did die.
Quoth he, my Dearest Mary,
if thou wilt yield to me,
And let me but injoy thee,
I'le vow to marry thee;
Therefore unto my motion,
my dearest now agree,
Or else for thy love I shall die.

The Second Part to the same Tune.

WIth such like fair delusions
this Man he did intice,
And being promis'd marriage
she yielded unto vice,
But he did prove disloyal,
and left her in a trice,
And desperately he did die,
No sooner he perceived
Her belly for to swell,
But straight he fled to Lempster
in Herefordshire to dwell,
He thought that of his being
she never could hear tell,
Though for love she were ready to die.
But when the heard for certain
in Lempster he did stay,
She leaving her hands at parting,
and to her friends did say,
To find out faithless Thomas
I'le go without delay,
Or else for his love I shall die.
And being come to Lempster,
and taken up her Inn,
For to inquire for him,
she strictly did begin,
In space of one hour after
he chanced to come in,
VVho to see her was ready to die.
But when he lookt upon her,
and knew her certainly,
He would say nothing to her
before the company,
But told her that more private
at Eaton she should lye,
Though in heart he did wish the would die.
The poy and harmless Pattern
not dreading any ill
at one reddy persuaded
his mind for to fulfill;
Not thinking his intention
should be her blood to spill,
Though a desperate wretch he did die.
Along he did intice her,
unto the river Legg,
And on the Bridge he catcht her,
and rudely did her tugg,
For there he was resolved
to give her, her last hugg,
Though a desperate wretch he did die,
He violently did hale her,
to strangle her out-right,
And having the advantage,
it being such twylight,
He meant into the river
to throw her out of sight,
Though a graceless wretch he did die.
But providence did order,
that she aloud do cry,
And people to her rescue
did come immediately,
Then home unto his Masters
he patiently did hie,
And there like wretch he did die.
For fearing he by no means
could compass his intent,
A bridle rein he fastened,
in's hands incontinent,
And desperately he hang'd himself,
being on mischief bent,
And like a vilde wretch he did die.
The trewth the hath confest it,
in five months gone with child,
How she is brought to mine
her body being defil'd,
She thought she had a Father,
but he hath her beguile,
And like a vilde wretch he did die.
And now I wish all people,
that hear me in this place,
Be warned by his example,
and pray to have more grace,
Then for to be so wicked,
God's Image to deface.
And like a vilde wretch for to die.

London, Printed for R. Burton at the Horshoe in Smithfield

FIG. 3 – Anonimo, *The Downfall of Thomas Caress* […], Bodleian Library – Douce 1(67b).

Il consolidarsi di un paradigma di genere che orienta la composizione delle *murder ballad*, determinando come la narrazione debba costruirsi e snodarsi, avviene a uno stadio molto alto della tradizione: gli avvenimenti specifici vengono filtrati attraverso la stilizzazione nel modello poetico-musicale, e il racconto della violenza perde in individualità per diventare parte di una macro-narrazione morale, sociale, in cui il male viene spiegato, compreso ed esorcizzato, pur mantenendo la sua carica eversiva. L'attrazione verso comportamenti estremi e contrari all'ordine prestabilito, più che l'orizzonte moralizzante in cui quasi immancabilmente questi sono compresi, è senza dubbio la chiave del successo popolare del genere. La sostanza di questo paradigma di genere si configura come segue.

Il contesto performativo mette in risalto il racconto in prima persona e il dialogo, che possono essere incardinati o meno in una narrazione in terza persona: spesso, e con grande efficacia retorica, sono i protagonisti – gli assassini, soprattutto, e le loro vittime, secondariamente – a dar conto del contesto e dei fatti. La narrazione privilegia alcuni snodi fondamentali. Rispetto alle fonti giornalistiche, i dettagli dell'investigazione e della cattura sono spesso omessi, per lasciar spazio al racconto, sensazionalistico e morboso, del delitto. Lo schema prevede la descrizione degli antefatti, dei personaggi e degli atti criminali seguita dall'inevitabile punizione, che genera il riconoscimento del peccato o, più secolarmente, la presa di coscienza di non avere possibilità di scampare al destino del castigo. E se i fatti vengono modellati sulla base di *topoi* consolidati (l'incontro in un luogo appartato con la vittima, attratta con l'inganno, la richiesta di pietà non ascoltata, la fossa scavata in anticipo come segno di premeditazione…), altrettanto prestabilito è il copione emotivo della vita interiore dell'assassino, dal *furor* omicida al pentimento. Le motivazioni sono per lo più ascritte, esplicitamente o implicitamente, all'influenza del demonio

nelle varie declinazioni dei vizi capitali (in special modo lussuria, ira e avidità), e prevedono dunque una forma di passività, quasi di irresponsabilità: "l'impalcatura emotiva disinnesca i moventi criminali dipingendoli come manie temporanee, che alla fine vengono superate dal riconoscimento viscerale della verità" (Wiltenburg 2010: 184). Pure, la grande intensità con cui sono messe in scena le passioni delittuose, anche se retrospettivamente condannate, le rende il centro risonante della *ballad*: sono le dinamiche emotive del crimine, oltre e ancor più che i lamenti del penitente, a stimolare ambiguamente la partecipazione immaginativa dell'ascoltatore, permettendogli di godere per via indiretta della devianza. In questo quadro, i sentimenti delle vittime hanno generalmente poco spazio (cfr. Wiltenburg 2010: 185).

2. *La* murder ballad *nel contesto del* folk revival

Tra il Sedicesimo e il Diciannovesimo secolo, le *broadside ballad* vivono sulle due sponde dell'oceano nel complesso e fluido rapporto fra trasmissione scritta e trasmissione orale. Ad arricchire il quadro interviene, alla fine dell'Ottocento, la messa a punto delle tecnologie di registrazione sonora. Bisogna però arrivare fino agli anni Cinquanta del Novecento perché il genere balladistico trovi una nuova incarnazione commerciale, migrando dalla stampa alla musica registrata, nel contesto del *country* e del *folk revival* americano. L'evento cruciale per l'esplosione del *revival* è comunemente identificato nella pubblicazione della *Anthology of American Folk Music*, con cui nel 1952 l'etichetta Folkways Records riproponeva sul mercato ottantaquattro registrazioni effettuate negli anni Venti e Trenta del Novecento sotto lo stimolo della nascente etnomusicologia.

Il primo dei tre volumi che compongono la raccolta è dedicato alle *ballad*, e comprende registrazioni i cui materiali di origine possono essere fatti risalire, in alcuni casi, anche fino al

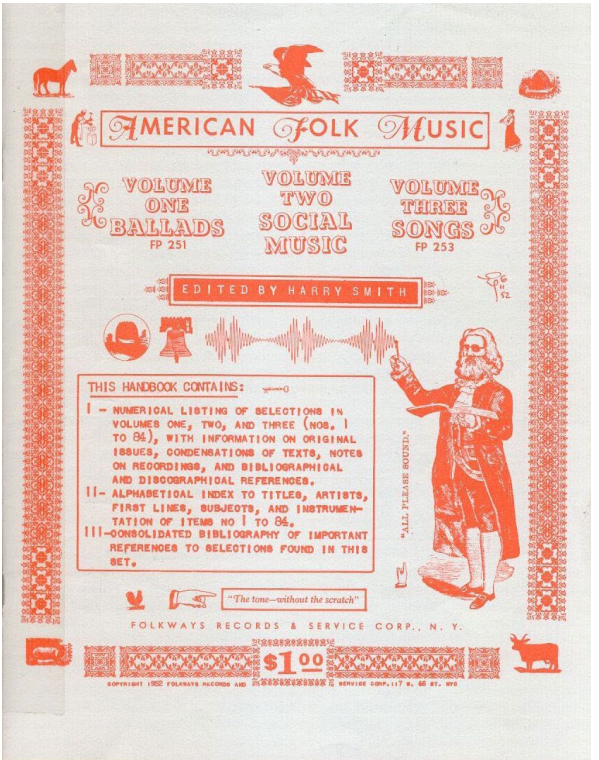
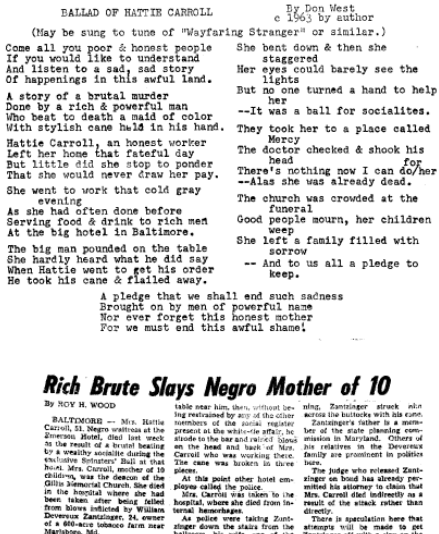


FIG. 4 – AA. VV., *Anthology of American Folk Music*, Folkways Records, 1952.

Cinquecento, e che circolavano nella tradizione scritta e orale americana. Ma non sono solo i materiali anglosassoni a comporre il repertorio balladistico tradizionale degli Stati Uniti: sul modello antico, in America erano state ideate nuove *ballad* per rispondere agli stimoli della cronaca coeva, e tra queste le opere dedicate agli assassini non fanno difetto. Così, il racconto degli omicidi perpetrati nella Londra elisabettiana e vittoriana si accosta e sovrappone alla narrazione delle gesta di "Stag" Lee Shelton, condannato in Missouri nel 1897 per l'assassinio dell'amico William "Billy" Lyons, e protagonista del-



BALLAD OF HATTIE CARROLL

By Don West
c 1963 by author

(May be sung to tune of "Wayfaring Stranger" or similar.)

Come all you poor & honest people
If you would like to understand
And listen to a sad, sad story
Of happenings in this awful land.

A story of a brutal murder
Done by a rich & powerful man
Who beat to death a maid of color
With stylish cane held in his hand.

Hattie Carroll, an honest worker
Left her home that fateful day
But little did she stop to ponder
That she would never draw her pay.

She went to work that cold gray evening
As she had often done before
Serving food & drink to rich men
At the big hotel in Baltimore.

The big man pounded on the table
She hardly heard what he did say
When Hattie went to get his order
He took his cane & flailed away.

She bent down & then she staggered
Her eyes could barely see the lights
But no one turned a hand to help her
--It was a ball for socialites.

They took her to a place called Mercy
The doctor checked & shook his head for
There's nothing now I can do/her
--Alas she was already dead.

The church was crowded at the funeral
Good people mourn, her children weep
She left a family filled with sorrow
-- And to us all a pledge to keep.

A pledge that we shall end such sadness
Brought on by men of powerful name
Nor ever forget this honest mother
For we must end this awful shame!

Rich Brute Slays Negro Mother of 10

By ROY H. WOOD

BALTIMORE — Mrs. Hattie Carroll, 51, Negro waitress at the Emerson Hotel, died last week as the result of a brutal beating by a wealthy socialite during the exclusive Swinters' Ball at that hotel. Mrs. Carroll, mother of 10 children, was the deacon of the Gillis Memorial Church. She died in the hospital where she had been taken after being felled from blows inflicted by William Devereux Zantzinger, 24, owner of a 600-acre tobacco farm near Marlsboro, Md.

Mrs. Carroll was one of two waitresses whom Zantzinger struck with a wooden cane at the society affair. He first struck at Mrs. Ethel Hill, 50, Negro waitress who was clearing a table near him, then, without being restrained by any of the other members of the social register present at the white-tie affair, he strode to the bar and raised blows on the head and back of Mrs. Carroll who was working there. The cane was broken in three pieces.

At this point other hotel employes called the police.

Mrs. Carroll was taken to the hospital, where she died from internal hemorrhages.

As police were taking Zantzinger down the stairs from the ballroom, his wife, one of the socially prominent Duvall family, leaped from the awaiting and struck a policeman, who had o be hospitalized with a leg injury.

A Negro bellman at the hotel reported that earlier in the evening, Zantzinger struck she across the buttocks with his cane.

Zantzinger's father is a member of the state planning commission in Maryland. Others of his relatives in the Devereux family are prominent in politics here.

The judge who released Zantzinger on bond has already permitted his attorney to claim that Mrs. Carroll died indirectly as a result of the attack rather than directly.

There is speculation here that attempts will be made to get Zantzinger off with a slap on the wrist.

Recently a "car burglar" caught in the wealthiest section here, Guilford, received a 99-year sentence. He never once committed violence.

FIG. 5 – D. West, *"Ballad of Hattie Carroll"*; R. H. Wood, *"Rich Brute Slays Negro Mother of 10"* (copia da *The Baltimore Sun*, febbraio 1963), Broadside Magazine, 23, marzo 1963.

la *ballad* nota come "Stagger Lee"; o a quelle di "John Hardy", impiccato in West Virginia nel 1894 per aver ucciso un uomo in una rissa; o, risalendo indietro nel tempo, alla storia di "Omie Wise", assassinata nel 1808 in North Carolina dal suo amante, come nella migliore tradizione delle *murdered sweetheart ballad*. I protagonisti del *folk revival* riprenderanno questo repertorio misto, dandovi il proprio contributo con ancora nuove *murder ballad*.

"The Lonesome Death of Hattie Carroll" è contenuta nell'album di Bob Dylan del 1964 *The Times They Are A-Changin'*. È tra le prime *murder ballad* del cantautore[8], e narra di un caso avvenuto appena un anno prima: la morte di una cameriera afroamericana a seguito di un'aggressione da parte di un giovane proprietario terriero. Le fonti da cui Dylan viene a conoscenza

del fatto sono due articoli di giornale: il primo (Fig. 5) scritto da un attivista del Partito Comunista, pubblicato una settimana dopo la morte della donna, e ristampato sul numero di marzo della rivista *Broadside Magazine*[9] a corredare una *murder ballad* scritta per l'occasione dal poeta e attivista Don West (da qui Dylan lo legge); il secondo (Fig. 6) pubblicato sul *New York Times* il giorno della sentenza, nell'agosto dello stesso anno.

È dal primo articolo che Dylan trae sostanzialmente la propria storia: William Zantzinger ha ucciso Hattie Carroll a colpi di bastone a un ballo in un hotel di Baltimora, dopo una

FARMER SENTENCED IN BARMAID'S DEATH

FARMER SENTENCED IN BARMAID'S DEATH

HAGERSTOWN, Md., Aug. 28 (UPI)—William Zantzinger, 24-year-old tobacco farmer, was sentenced today to six months in prison for fatally caning a Negro barmaid.

The sentence will not begin until Sept. 15 to allow Zantzinger to finish gathering his tobacco crop. He was sentenced by Judge D. Kennedy McLaughlin.

Zantzinger also received a total of $625 in fines. He was convicted of manslaughter late in June by a three-judge panel here.

The incident occurred at a charity ball attended by Zantzinger and his wife in Baltimore Feb. 9. According to testimony, Zantzinger on his arrival struck a bellboy with a toy cane.

Then, after the Zantzingers sat down, he struck a waitress, Ethel Hill, with the cane and said, "Hey, black girl, bring me a drink."

Next, he demanded a drink from Mrs. Hattie Carroll, 51 years old, also a barmaid. She replied, "Just a minute, sir."

He then said, "When I order a drink, I want it now," and swore at her. Mrs. Carroll replied, "I'm hurrying as fast as I can."

Zantzinger then said, "I don't have to take that kind of stuff off a nigger," and struck Mrs. Carroll with the toy cane. The woman had a history of heart trouble and died eight hours later.

The case was heard here on a change of venue from Baltimore. The state originally sought a murder conviction, but the charge was later reduced to manslaughter.

Fig. 6 – *"Farmer Sentenced in Barmaid's Death"*, The New York Times, agosto 1963.

serie di aggressioni analoghe ai danni di altri impiegati afroamericani dell'hotel. Come risulta dal secondo articolo, il processo stabilisce invece che non sono stati i colpi, peraltro inferti con un bastone giocattolo, a uccidere la cameriera, ma un problema cardiaco congenito. L'uomo, originariamente incriminato per omicidio di secondo grado, viene condannato a scontare sei mesi di reclusione per omicidio preterintenzionale. La fonte principale di Dylan, ricca di dettagli smentiti dalle investigazioni, si rivela dunque quantomeno parziale, ma il cantautore rimane fedele a quella versione della storia, leggendo il risultato del processo come una beffa del potere. Al di là della accuratezza cronachistica o giudiziaria, per Dylan la storia è piuttosto l'occasione per esprimere un moto di sdegno davanti a una violenza a sfondo razziale, perpetrata da un esponente di una classe privilegiata nei confronti di una povera lavoratrice nera, e davanti a una sentenza emblematica di un problema più vasto. È la prospettiva di protesta politico-sociale a modellare il racconto, e a trasformare la *murder ballad* in un dispositivo di denuncia. Di questo l'autore si mostra perfettamente cosciente, come dimostra presentando la canzone allo *Steve Allen Show*.

Fig. 7 – Bob Dylan presenta ed esegue "The Lonesome Death of Hattie Carroll" allo Steve Allen Show, 25 febbraio 1964.

STEVE ALLEN: "The Lonesome Death of Hattie Carroll", what's the story of this song?
BOB DYLAN: The story… I took out of a newspaper, and I only changed the words.
STEVE ALLEN: Changed the words?
BOB DYLAN: Yeah, I changed the words.
STEVE ALLEN: I don't understand, you took the story out of a newspaper…
BOB DYLAN: It's a true story.
STEVE ALLEN: Oh, I see.
BOB DYLAN: It happened in Maryland.
STEVE ALLEN: What words did you change? I still don't know what you mean by that.
BOB DYLAN: Well, I changed the… the reporter's view… into a… I used it. I used it for something that I wanted to say. […] I used a true story, that's all. *I could have used a made-up story* [corsivo mio].

Il fatto di cronaca è un pretesto per trasmettere le idee dell'autore, la sua visione del mondo. Una visione saldamente ancorata alle coordinate politiche del tempo, e militante: l'io dell'autore si fa voce della protesta, parte di un coro sociale che si proclama portatore del cambiamento (non dimentichiamo il titolo dell'album in cui la canzone è contenuta). Hattie Carroll è "un dispositivo della trama anziché un personaggio centrale: sono le ramificazioni sociali più ampie della sua morte che contano davvero" (Thomson 2009: 89). La cornice socio-politica si sostituisce così a quella morale che inquadrava le *murder ballad* di epoca moderna, innescando una trasformazione del modello narrativo. Gli elementi già presenti nel modello ci sono tutti (la narrazione degli antefatti e del contesto, le motivazioni, la descrizione dell'assassinio, la cattura del colpevole, la condanna), ma la sostituzione della cornice produce una diversa proporzione tra le parti, e un cambiamento radicale di prospettiva.

Non a caso il racconto è condotto esclusivamente in terza persona: Dylan rifiuta l'identificazione con l'assassino, e adopera dunque un meccanismo narrativo distanziante. Abbandonata ogni fascinazione per il carattere eversivo della violenza, la descrizione del delitto perde centralità: è compressa nel giro dei primi tre versi, che allo stesso tempo ne forniscono le coordinate interpretative nell'opposizione tra l'aggettivo "poor" attribuito alla vittima e il dettaglio dell'anello di diamanti attorno a cui rotea il bastone dell'assassino. Seguono i dettagli della cattura e dell'incriminazione, che Dylan fornisce con una imprecisione significativa: l'accusa nei confronti di Zantzinger non è infatti, come nel verso, di omicidio di primo grado (che nel sistema giuridico italiano corrisponde alla specifica di premeditazione), ma di secondo grado (omicidio doloso). Il resto della ballata è dedicato prima alla descrizione dei personaggi (*Strofe 2 e 3*), costruita retoricamente accostando dati reali, immagini paradigmatiche e commenti per stimolare piena empatia con la vittima e totale disprezzo nei confronti dell'assassino, e poi (*Strofa 4*) alla denuncia dell'ingiustizia processuale, portata avanti con un procedimento antifrastico.

> *Strofa 1*
> William Zanzinger [*sic*] *killed* poor Hattie Carroll [corsivo mio]
> *With a cane* that he twirled around his diamond ring finger
> At a Baltimore hotel society gathering
> And the cops were called in and his weapon took from him
> As they rode him in custody down to the station
> And booked William Zanzinger for first-degree murder
> […]
>
> *Strofa 2*
> *William Zanzinger*, who at twenty-four years
> Owns a tobacco farm of six hundred acres
> With rich wealthy parents who provide and protect him
> And high office relations in the politics of Maryland

Reacted to his deed with a shrug of his shoulders
And swear words and sneering, and his tongue it was
    snarling
In a matter of minutes, on bail was out walking
[…]
Strofa 3
Hattie Carroll was a maid in the kitchen
She was fifty-one years old and gave birth to ten children
Who carried the dishes and took out the garbage
And never sat once at the head of the table
And didn't even talk to the people at the table
Who just cleaned up all the food from the table
And emptied the ashtrays on a whole other level
Got killed by a blow, lay slain by a cane
That sailed through the air and came down through
    the room
Doomed and determined to destroy all the gentle
And she never done nothing to William Zanzinger
[…]

Strofa 4
In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel
To show that all's equal and that the courts are on the level
And that the strings in the books ain't pulled and persuaded
And that even the nobles get properly handled
Once that the cops have chased after and caught 'em
And that the ladder of law has no top and no bottom
Stared at the person who killed for no reason
Who just happened to be feelin' that way without warnin'
And he spoke through his cloak, most deep
    and distinguished
And handed out strongly, for penalty and repentance
William Zanzinger with a six-month sentence
[…]

Nel ritornello c'è spazio per l'identificazione di un ulteriore bersaglio polemico: dietro coloro i quali "filosofeggiano" sulle

disgrazie si possono riconoscere gli esponenti della politica istituzionale che, incapaci di agire per la giustizia sociale, piangono le loro lacrime di coccodrillo:

> *Ritornello*
> But you who philosophize disgrace and criticize all fears
> Take the rag away from your face
> Now ain't the time for your tears

Pure con tutte le differenze rispetto al modello *broadside*, "The Lonesome Death of Hattie Carroll" rimane una *murder ballad* a tutti gli effetti. Anzitutto per un legame genetico con la tradizione balladistica anglosassone, e poi americana, ripresa in chiave revivalistica da Dylan e dagli altri cantautori *folk*. Della ballata narrativa mantiene alcuni elementi di base quali la scansione strofica, una marcata ripetitività musicale, la preminenza della parte vocale sull'accompagnamento strumentale, che in sostanza si limita a fornire un appoggio per le parole cantate. Pur non trattandosi di un *tune* preesistente e fungibile come per le *broadside ballad*, l'arrangiamento musicale della canzone di Dylan rientra in una convenzione stilistica, condivisa con gli altri "revivalisti", che si rifà esplicitamente ai modelli tradizionali. Non stupisce allora che nel 2006 la canzone sia stata ripresa dal cantautore Billy Bragg, il quale ne cambiò il testo e la trasformò in "The Lonesome Death of Rachel Corrie"[10], in memoria della giovane attivista uccisa nella striscia di Gaza nel 2003 da un bulldozer israeliano. La continuità con il modello *broadside* si gioca però anche su altri piani. "The Lonesome Death of Hattie Carroll" non è certo un'opera anonima, e la presenza dell'io autoriale, criptata dietro una narrazione "oggettiva" in terza persona, si esplicita attraverso scelte poetico-musicali precise e caratterizzanti all'interno della tradizione stilistica *folk*. E però, nel contesto estetico del *folk revival*, l'individualità dell'autore sceglie coscientemente di ritrarsi in una funzione

"neo-collettiva", accorpando su di sé istanze extra-individuali, sociali, politiche. In stretta connessione a questo aspetto si aggiunga, come ultimo livello di continuità, la presenza di una cornice ideologica che "predetermina" i contenuti e i significati dell'opera, e ne orienta la ricezione. "The Lonesome Death of Hattie Carroll" si colloca in sostanza all'intersezione tra la *murder ballad* e la "canzone di protesta", e di queste incorpora, sovrappone e reinterpreta stilemi e funzioni.

3. *In piena autorialità:* murder ballad *contemporanee*

I prossimi esempi di *murder ballad* si distanziano in modo cruciale dai tratti di continuità individuati tra il modello di epoca moderna e la sua trasformazione nel contesto del *folk revival*. Si tratta di opere in cui vengono a cadere gli elementi collettivi – l'autorialità *folk*, la cornice ideologica e la convenzione stilistica – per lasciar spazio a un'esplorazione pienamente individuale e individuata di veri fatti di cronaca criminale.

3.1 *Sufjan Stevens, "John Wayne Gacy Jr."*

Al *serial killer* responsabile di almeno trentatré omicidi, perpetrati ai danni di adolescenti e ragazzi tra il 1972 e il 1978, è dedicata "John Wayne Gacy Jr." di Sufjan Stevens, contenuta nell'album del 2005 *Illinois*. Il processo di Gacy si concluse nel 1980 con una condanna a morte, eseguita nel 1994. Non si tratta dunque in questo caso di una risposta "a caldo" agli eventi di cronaca, ma del risultato di una ricerca sullo stato dell'Illinois, sui fatti, luoghi e personaggi che ne caratterizzano la storia, su cui si gioca l'intero album.

Ma la vicenda di Gacy, nella sua inedita efferatezza, trascende i limiti della cronaca locale, e certamente dovette risuonare nell'infanzia di tutti i coetanei di Stevens, che all'epoca del processo aveva appena cinque anni. Se non si conosce il titolo della

canzone, o se l'ascoltatore non ricollega il nome al *serial killer*, il primo impatto con "John Wayne Gacy Jr." porta a credere di trovarsi davanti al racconto malinconico di una storia comune di sofferenza individuale.

His father was a drinker
And his mother cried in bed
Folding John Wayne's T-shirts
When the swingset hit his head
The neighbors they adored him
For his humor and his conversation

Il contenuto lirico, il tono dimesso e fragile del cantato, la costruzione melodico-armonica giocata sul modo minore, l'arrangiamento strumentale delicato: tutto punta verso l'identificazione con il povero protagonista. Siamo il più possibile lontani dagli incipit delle *broadside ballad* o dalla immediatezza dei primi versi della ballata dylaniana, che inquadrano immediatamente le vicende in senso cronachistico identificando in modo inequivocabile vittime e carnefici. I primi accenni, ellittici, alla morte si trovano a partire dalla metà della seconda strofa.

Look underneath the house there
Find the few living things
Rotting fast in their sleep of the dead
Twenty-seven people, even more
They were boys with their cars, summer jobs
Oh my God
Are you one of them?

Mentre gradualmente il senso narrativo della canzone si esplicita, l'ascoltatore si trova in una situazione emotiva ambigua, perché se le parole gli rivelano che John Wayne Gacy è uno spietato assassino, allo stesso tempo il livello musicale continua a indurre un moto di empatia verso il protagonista.

He dressed up like a clown for them
With his face paint white and red
And on his best behavior
In a dark room on the bed he kissed them all
He'd kill ten thousand people
With a sleight of his hand
Running far, running fast to the dead
He took off all their clothes for them
He put a cloth on their lips
Quiet hands, quiet kiss
On the mouth

Il finale conferma questa prospettiva, svelandola con un tocco di atroce schiettezza.

And in my best behavior
I am really just like him
Look beneath the floorboards
For the secrets I have hid

Il racconto contiene molti degli snodi classici della *murder ballad*, sostanziandosi di elementi tratti dalla vera storia di Gacy, che Stevens può aver ricavato da fonti giornalistiche, dalla messe di pubblicazioni dedicate all'assassino, diffuse fin dal 1980, o anche più semplicemente da internet: i dettagli di un'infanzia difficile – il legame con la madre, un incidente alla testa, gli abusi subiti dal padre, che svolgono un ruolo potenziale di motivazione per i crimini, nel senso contemporaneo di un'indagine psicologica sul profilo sociopatico del *serial killer*; la descrizione del personaggio, amato dai vicini, e la sua attività di intrattenitore nei panni di "Pogo the Clown"; le indagini, con il ritrovamento dei cadaveri sepolti nelle fondamenta della casa; la narrazione del crimine, a sfondo sessuale, con particolari del *modus operandi* di Gacy, e il riferimento ai giochi di prestigio ("a sleight of his hand"), che riecheggiano la terminologia usa-

ta dall'assassino durante la confessione. Nessuna traccia della condanna e del pentimento, che nel modello *broadside* assicurava la possibilità della compassione: nell'opera di Stevens la compassione slitta nel riconoscimento di una vicinanza umana quanto mai disarmante. La tenerezza con cui Stevens rende conto dei terribili crimini di Gacy è un tratto assolutamente inedito, imprevedibile, e impossibile da ricondurre a qualsiasi convenzione: la *murder ballad* si fa veicolo della visione del mondo di un'individualità poetico-musicale pienamente contemporanea, lontana tanto dall'autorialità collettiva popolare quanto da quella "neo-collettiva" del *folk revival*.

Se la ripetizione dello stesso giro armonico lungo tutto il brano la avvicina al modello balladistico, la melodia cangiante e imprevedibile di "John Wayne Gacy Jr." è un elemento che proietta la canzone fuori dalla convenzione, così come l'assenza di uno schema rimico regolare. La produzione timbrico-strumentale è poi decisamente contemporanea nel raffinato dialogo tra chitarra e pianoforte e tra le voci, che si dirada e intensifica in ondate emotive. Pure, siamo sempre nell'ambito di una scrittura che mantiene un legame con il *folk* americano "chitarra e voce", e infatti *indie folk* viene spesso etichettata almeno una parte della produzione di Stevens.

3.2 *The Boomtown Rats, "I Don't Like Mondays"*

L'ultimo esempio di questa breve disamina si distanzia irrimediabilmente da questa linea genetica. Con "I Don't Like Mondays" dei Boomtown Rats, band irlandese capitanata da Bob Geldof, siamo infatti in ambito *punk rock/new wave*: prevedibilmente, il modello balladistico ne risulta trasfigurato.

Geldof iniziò a immaginare il brano immediatamente dopo aver appreso la notizia di quello che sarà il primo di una lunga serie di *school shootings* nella storia degli Stati Uniti.

> Stavo facendo un'intervista ad Atlanta con Johnnie Fingers e avevo un Telex accanto. L'ho letto proprio mentre veniva pubblicato. Ci pensavo mentre tornavo in albergo e semplicemente mi sono detto: "Il chip di silicio che ha in testa è andato in sovraccarico". Me lo sono appuntato (Clarke 1979: 6).

È il 29 gennaio del 1979. La protagonista della vicenda è la sedicenne Brenda Ann Spencer, che un lunedì mattina qualunque nella periferia di San Diego decide di imbracciare un fucile e sparare trenta colpi dalla propria finestra in direzione del cortile di una scuola elementare, uccidendo due adulti e ferendo otto bambini e un poliziotto. Mentre si trova ancora nella casa circondata dalla polizia, la ragazzina viene raggiunta dalla telefonata di un giornalista che le chiede il motivo di quell'atto. La risposta è: "Non mi piacciono i lunedì. Questo vivacizza la giornata" (Fig. 8).

Riportate dai notiziari, le parole dell'assassina colpiscono l'immaginazione di Geldof, che ne ricava un ritornello "botta e risposta" che sembra uscito, come il resto della canzone, da

Fig. 8 – *"School Sniper Suspect Bragged Of 'Something Big To Get On TV'"*, The Evening Independent, 30 gennaio 1979.

School Sniper Suspect Bragged Of 'Something Big To Get On TV'

SAN DIEGO (AP) — Brenda Spencer bragged to high school classmates last week that she was going to "do something big to get on TV."

Today the 16-year-old is in police custody, held after a 15-minute burst of gunfire left two persons dead and nine others, including eight children, wounded.

Police said Miss Spencer aimed a semi-automatic .22-caliber rifle she got for Christmas at the Cleveland Elementary School Monday morning, firing 30 rounds of ammunition.

School principal Burton Wragg, 53, was fatally wounded while trying to aid the injured children and custodian Michael Suchar, 56, died attempting to pull Wragg to safety.

Among the wounded was policeman Robert Robb, 28, shot through the neck. He was listed in stable condition.

Three of the children were released after being treated for minor wounds.

Authorities said the children still hospitalized included Monica Selvig, 9, and Christy Buell, 9, in critical condition; Mary Clark, 8, serious condition; Cam Miller, 9, in fair condition; and Craig Verner, 8, good condition.

After firing the 30 rounds, police said the high school junior barricaded herself inside the family home across from the school for almost seven hours, warning police she was going to "come out shooting."

As members of the SWAT (Special Weapons and Tactics) force waited out the tense vigil, the girl finally agreed to surrender after hanging up her telephone on negotiators several times.

Earlier, she told the San Diego *Tribune* in a telephone conversation: "I don't like Mondays. This livens up the day." She added, "I have to go now. I shot a pig (policeman), I think, and I want to shoot more."

Wearing a black Navy watch cap, brown corduroy pants and a blue sweatshirt, the freckle-faced, red-haired girl was whisked to police headquarters for questioning after she surrendered.

She was being held at the San Diego City jail. Police said no charges have been filed in connection with the shootings.

Police said the girl had a history of petty theft and drug abuse.

SWAT Officer Mike Hendrikson said negotiators were told by family members that Miss Spencer "fantasized in the past about being a sniper."

"She knew a lot about our operation from watching *SWAT* on TV," said Hendrickson, who helped pin the girl to the ground after she dropped her weapons on a driveway.

High school friends described the bespectacled Miss Spencer as an honor student, "really quiet . . . and unhappy that her mother wasn't around."

Miss Spencer lived with her father, Wally D. Spencer, and was an avid hunter, her classmates said. They described her a shy tomboy who had few friends.

The girl had attended the elementary school, and was involved in a window breaking incident there a year ago, police said.

She excelled in photography and recently won an award for her work, a school official said.

The girl had about 500 rounds of ammunition along with an air pellet gun, officials said, adding that the .22 caliber rifle was fitted with a telescope.

"She used to tell us how she went rabbit hunting in the mountains with a BB gun," said a friend.

AP Photo

Brenda Spencer after arrest.

un musical di Broadway degli anni Settanta, come *Chicago* o *Grease*. La cifra stilistica dell'intero brano è infatti l'ironia, giocata nella frizione straniante tra vicende narrate e trattamento poetico-musicale[11].

> Non amare i lunedì è una motivazione un po' strana per uccidere qualcuno. E i giornalisti che la intervistavano le hanno chiesto "Spiegaci il perché". Era un atto così insensato. Era l'atto insensato perfetto e questo era il motivo insensato perfetto per commetterlo. Quindi forse ho scritto la canzone insensata perfetta per illustrarlo. Non era un tentativo di sfruttare una tragedia (Clarke 1979: 6).

La precisazione in coda si rende necessaria nel momento in cui la canzone, già parte del repertorio *live* della band a poche settimane dai fatti, viene pubblicata come singolo nel mese di luglio e si piazza per diverse settimane al vertice delle classifiche britanniche. La famiglia di Brenda ne richiederà il ritiro, senza ottenerlo. Respingendo l'accusa di sciacallaggio, le parole di Geldof chiariscono la prospettiva artistica che sta dietro l'esplorazione della vicenda. La veste poetico-musicale della narrazione, nella sua forzata spensieratezza, è il correlativo della leggerezza con cui la giovane assassina ha commesso il gesto. Illustrarne la mancanza di senso vuol dire rinunciare a inserire il crimine in una cornice di significati che possano stimolare una reazione morale. L'impossibilità di trovare spiegazioni plausibili, su cui la chiusa di ogni strofa insiste, si riflette anche nella struttura del testo, in cui gli snodi narrativi sono svolti in modo inedito e assolutamente non lineare.

> *Strofa 1*
> The silicon chip inside her head
> Gets switched to overload
> And nobody's gonna go to school today
> She's going to make them stay at home
> And daddy doesn't understand it
> He always said she was as good as gold
> And he can see no reason, 'cause there are no reasons
> What reason do you need to be sure, oh, oh, oh

Ritornello
Tell me why – I don't like Mondays [repeat 3 times]
I want to shoot
The whole day down

Strofa 2
The Telex machine is kept so clean
As it types to a waiting world
And mother feels so shocked, father's world is rocked
And their thoughts turn to their own little girl
Sweet sixteen ain't that peachy keen
Now, it ain't so neat to admit defeat
They can see no reasons, 'cause there are no reasons
What reason do you need oh, woah

Ritornello

Strofa 3
All the playing's stopped in the playground now
She wants to play with her toys a while
And school's out early and soon we'll be learning
And the lesson today is how to die
And then the bullhorn crackles and the captain tackles
With the problems and the how's and why's
And he can see no reasons, 'cause there are no reasons
What reason do you need to die, die, oh, oh, oh.

Ritornello e Outro

Il fatto non viene mai realmente raccontato, ma vi si allude costantemente attraverso immagini cariche di cinica ironia: la ragazzina che gioca con i suoi giocattoli, ovvero con il fucile, la lezione di oggi che è "imparare a morire" (*Strofa 3*), e via dicendo. La prospettiva dominante è quella *ex post*, con la registrazione delle conseguenze immediate – i giochi dei bambini che si fermano, l'uscita anticipata da scuola, il Telex pronto a dif-

fondere la notizia, il capitano della polizia che si trova a dover affrontare la situazione nella sua assurdità, lo shock dei genitori. Gli unici dettagli autenticamente cronachistici sono le parole dell'assassina (che formano il ritornello) e l'ambientazione della scena del crimine, ovvero il parco giochi della scuola. Per il resto, la canzone elabora ironicamente immagini che riecheggiano la trattazione giornalistica di questo genere di vicende.

5. *Conclusioni*

L'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale, fa sì che in epoca contemporanea il modello della *murder ballad* perda i suoi caratteri collettivi/convenzionali, per aprirsi all'esplorazione artistica di casi di cronaca nera scelti per motivazioni del tutto personali, e trattati con uno stile del tutto peculiare. Il racconto della violenza è portato avanti con mezzi retorici nuovi, da prospettive inedite, e mira a creare risonanze emotive e morali imprevedibili nell'ascoltatore. Pure, il modello narrativo con gli snodi fondamentali che abbiamo evidenziato permane come sottotraccia anche quando la personalità individuata dell'autore ne stravolge la disposizione: è questo l'elemento che permette di individuare una continuità di genere nell'arco di cinque secoli. A ben guardare, nel corso dell'evoluzione della *murder ballad*, il tratto di continuità più forte si rivela dunque il legame con la cronaca: è appunto la realtà della cronaca – il fatto che il crimine si componga di antefatti contestuali, azioni violente, conseguenze giudiziarie – a dettare la sostanza del modello. Un legame che si configura in modo specifico come uso strumentale e parziale delle fonti, inteso a selezionare dal calderone dei fatti quelli che meglio si accordano alla visione del mondo, sia essa collettiva o individuale, che l'opera intende trasmettere.

Note

[1] Per una definizione di *popular music* si rimanda al sito della sezione italiana della IASPM (International Association for the Study of Popular Music), in cui si legge: "La popular music non è uno stile musicale, ma una galassia di musiche comprendente un vasto insieme di stili e generi circolanti attraverso i media e fruiti da un pubblico di massa. Ciò vuol dire ad esempio rock, pop, punk, rap e canzone d'autore, ma anche world music, musica per cinema e televisione, e persino musiche 'classiche' ed 'etniche' riciclate dal sistema dei media", (<http://www.iaspmitalia.net/cose-la-iaspm/>). Gli studi storici che hanno consolidato i *popular music studies* negli ultimi quarant'anni si devono in particolare a Philip Tagg, Allan Moore, Simon Frith, Will Straw e Richard Middleton. Una bibliografia di base si trova sul sito della American Musicological Society: <http://www.ams-net.org/study-groups/pmsg/bibliography.html>.

[2] Sul tema dell'identità moderna cfr. Mazzoni 2005 e Taylor 1989.

[3] Le considerazioni che emergeranno riguardo le canzoni di Stevens e Geldof valgono anche per altre *murder ballad* quali "Suffer Little Children" degli Smiths (1984), "Jenny Was a Friend of Mine" dei Killers (2004), "Death Valley '69" dei Sonic Youth (1985), o "Nebraska" (1982) di Bruce Springsteen. Un discorso a parte meriterebbe invece l'album *Murder Ballads* di Nick Cave (1996), che si presenta come una riflessione sul genere e attiva una serie di procedure parodiche che differenziano le canzoni che lo compongono dal resto della produzione coeva.

[4] Su questo passaggio cfr. Sarno 2015: 99-101.

[5] Sulla *broadside ballad* esiste una vasta letteratura critica: si veda la Bibliografia per gli studi più recenti (C.L. Preston, M. Preston 1995; Atkinson 2002; McShane-Jones 2008; Fumerton, Guerrini 2010; Fumerton 2012). Inoltre, una lista di riferimenti critici si trova sul sito dell'*English Broadside Ballad Archive*: <https://ebba.english.ucsb.edu/page/criticism-bibliography>.

[6] Sul sito dell'*English Broadside Ballad Archive* sono fornite registrazioni moderne delle ballate. Si veda la bibliografia.

[7] Un *topos* che con ogni probabilità deriva dalla pratica tipicamente anglosassone del *gallows speech* (discorso dal patibolo). Cfr. Wiltenburg 2010: 175.

[8] Nello stesso disco del 1964 ne compaiono altre due. "The Ballad of Hollis Brown" non tratta di un caso di cronaca vera, ma compone il racconto verosimile di una tragedia familiare e sociale: il protagonista eponimo è un contadino del South Dakota in miseria, che uccide moglie e figli per disperazione, per poi suicidarsi. "Only a Pawn in Their Game" racconta invece dell'omicidio di Medgar Evers, attivista afroamericano del *Civil Rights Movement* assassinato nel 1963 da un suprematista bianco, e insiste sulle respon-

sabilità del sistema istituzionale e culturale americano. Il primo tentativo sul genere nella produzione di Dylan risale al 1962, con "The Death of Emmett Till", che narra dell'assassinio di un adolescente afroamericano avvenuto nel 1955 in un contesto di violenza razziale analogo a quello di Hattie Carroll. Nella discografia del cantautore troveranno posto altre *murder ballad*, tra cui ci limitiamo a citare "George Jackson" (1971), "Joey" (1975) e "Hurricane" (1975).

[9] La rivista, che prende ispirazione proprio dal formato editoriale omonimo, fu fondata nel 1962 da Agnes "Sis" Cunningham e dal marito Gordon Friesen come piccola pubblicazione in ciclostile con l'obiettivo di diffondere "una manciata di canzoni sui nostri tempi", come recita il sottotitolo del primo numero. Ebbe un ruolo cruciale nel *folk revival* americano, promuovendo i più importanti e impegnati *singer-songwriter* dell'epoca. L'intero archivio della rivista è stato digitalizzato ed è disponibile sul sito: <https://singout.org/broadside/>.

[10] Originariamente distribuita in download gratuito, a partire dal 28 marzo 2006, sul sito del quotidiano *The Guardian*, la canzone fu poi inserita nell'album del 2011 *Fight Songs*.

[11] Un precedente per questo tipo di operazione è senza dubbio da identificarsi nella produzione di Kurt Weill e Bertolt Brecht: un esempio noto è "Die Moritat von Mackie Messer" da *Die Dreigroschenoper* (1928). Ringrazio Marco Castellari per questa integrazione.

Bibliografia citata

Atkinson, David (2002), *The English Traditional Ballad: Theory, Method and Practice*, Aldershot, Ashgate.

Clarke, Steve (1979), "The Fastest Lip on Vinyl", *Smash Hits*, 1/23: 6-7.

Dolan, Frances E. (2010), "Tracking the petty traitor across genres", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 150-71.

Fumerton, Patricia; Guerrini, Anita, eds. (2010), *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, Farnham, Ashgate.

Fumerton, Patricia (2012), *Broadside Ballads from the Pepys Collection: A Selection of Texts, Approaches, and Recordings*, ACMRS Publications, Temple, AZ.

Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.

McAbee, Kris; Murphy, Jessica (2007), "Ballad Creation and Circulation: Congers and Mongers", *English Broadside Ballad Archive*, <https://ebba.english.ucsb.edu/page/ballad-creation--circulation> [07/04/2018].

McShane-Jones, Angela (2008), "Broadsides and Ballads", *The Oxford History of Popular Print. Volume One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, ed. Joad Raymond, Oxford, Oxford University Press.

Nebeker, Eric (2007), "The Heyday of the Broadside Ballad", *English Broadside Ballad Archive*, <https://ebba.english.ucsb.edu/page/heyday-of-the-broadside-ballad> [07/04/2018].

Pettitt, Thomas (2010), "Journalism vs. Tradition in the English Ballads of the Murdered Sweetheart", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 75-89.

Preston, Cathy Lynn; Preston, Michael J., eds. (1995), *The Other Print Tradition: Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera*, New York, Garland.

Sarno, Giulia (2015), "Lou Reed: American 'poet'", *Appunti di rock 2. Dai Beatles ai Radiohead*, ed. Andrea Gozzi, Piombino, Edizioni Il Foglio: 95-115.

Taylor, Charles (1989), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Testaverde, Anna Maria (2015), "L'editoria fiorentina della festa e la memoria storica preventiva", *La vérité. Vérité et crédibilité: la construction de la vérité dans le système de communication de la société occidentale (XIIIe-XVIIe siècle)*, ed. Jean Philippe Genet, Paris-Roma, Éditions de la Sorbonne-École française de Rome: 539-52.

Thomson, Graeme (2008), *I Shot a Man in Reno. Storia della morte nella popular song: di omicidio, suicidio, incendio, alluvione, droga, malattia, e altre sventure*, Roma, Arcana, 2009.

Wiltenburg, Joy (2010), "Ballads and the Emotional Life of Crime", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 173-87.

Discografia

Anonimo, *The Lamentation of Edward Bruton*, British Library – Roxburghe 1.486, EBBA 30324[6] (<https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/30324/recording>.

Anonimo, *A True and Perfect Relation of A Horrible Murther […]*, Magdalene College – Pepys 2.119, EBBA 20741 (<https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/20741/recording>.

AA. VV., *Anthology of American Folk Music,* Folkways Records, 1952 <https://folkways.si.edu/anthology-of-american-folk-music/african-american-music-blues-old-time/music/album/smithsonian>.

Bragg, Billy, "The Lonesome Death of Rachel Corrie", *Fight Songs*, Bragg Central Ltd, 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=WME495PWWJE>.

Cave, Nick, *Murder Ballads*, Mute, 1996 <https://www.youtube.com/watch?v=et6zXUM5tO4&list=PLLUU_YUPvPDR_xdpCcv7x34kq1248SjGJ>.

Dylan, Bob, "The Death of Emmett Till", unreleased <https://www.youtube.com/watch?v=RVKTx9YlKls>.

—, "The Lonesome Death of Hattie Carroll", live, Steve Allen Show, 25 febbraio 1964 <https://www.youtube.com/watch?v=1ix9IgoRkG4>.

—, "The Lonesome Death of Hattie Carroll", *The Times They Are A-Changin'*, CBS, 1964 <https://www.youtube.com/watch?v=8YN-9O9eCrU>.

—, "The Ballad of Hollis Brown", *The Times They Are A-Changin'*, CBS, 1964 <https://www.youtube.com/watch?v=uRO-jQ383PQ>.

—, "Only a Pawn in Their Game", *The Times They Are A-Changin'*, CBS, 1964 <https://www.youtube.com/watch?v=ZIKrGg15eds>.

—, "George Jackson", *George Jackson*, Columbia, 1971 <https://www.youtube.com/watch?v=y2WfzlskjYc>.

—, "Joey", *Desire*, Columbia, 1976 <https://www.youtube.com/watch?v=EEFG5E6DWTI>.

—, "Hurricane", *Desire*, Columbia, 1976 <https://www.youtube.com/watch?v=piEl-dHGuRk>.

Sonic Youth, "Death Valley '69", *Bad Moon Rising*, Blast First / Homestead, 1985 <https://www.youtube.com/watch?v=0VV4go4U-Jzg>.

Springsteen, Bruce, "Nebraska", *Nebraska*, Columbia, 1982 <https://www.youtube.com/watch?v=iir_xAbt-ak>.

Stevens, Sufjan, "John Wayne Gacy Jr", *Illinois*, Asthmatic Kitty, 2005 <https://www.youtube.com/watch?v=otx49Ko3fxw>.

The Boomtown Rats, "I Don't Like Mondays", *The Fine Art of Surfacing*, Columbia, 1979 <https://www.youtube.com/watch?v=-Kobdb-37Cwc>.

The Killers, "Jenny Was a Friend of Mine", *Hot Fuss*, Island, 2004 <https://www.youtube.com/watch?v=om_18WhUddY>.

The Smiths, "Suffer Little Children", *The Smiths*, Rough Trade, 1984 <https://www.youtube.com/watch?v=ao1OcOxM0g4>.

Weill, Kurt; Harsh, Edward; Hinton, Stephen (Hrsg.); Brecht, Bertolt (Bearb.), *Die Dreigroschenoper* (Serie: The Kurt Weill Edition), Partitur und Kritischer Bericht Gesamtausgabe, European American Music Corporation, 2000 <https://www.youtube.com/watch?-v=X7eO7MKEZAY>.

Contenuti multimediali

Bob Dylan presenta ed esegue "The Lonesome Death of Hattie Carroll" allo Steve Allen Show, 25 febbraio 1964 <https://www.youtube.com/watch?v=1ix9IgoRkG4>.

Leyla Vahedi

Storie urgenti. Cronaca e società nella letteratura illustrata per l'infanzia

1. *Il nodo tra letteratura per l'infanzia e realtà sociale*

Prendiamo le mosse da una tesi volutamente contraddittoria, che verificheremo ed eventualmente attenueremo: la tesi per cui non esiste cronaca nella letteratura per ragazzi. Il tempo attuale è solitamente lontano ed estraneo nel discorso che si rivolge all'infanzia, in cui si parla di un tempo universale, che sia un lontano passato indefinito – quello del *c'era una volta* fiabesco – o un presente poco connotato, anche questo indefinito e talvolta presentato come immutabile. Eppure, attraverso queste astrazioni, la letteratura per l'infanzia è uno di quei luoghi eminenti in cui la società si specchia e dove è molto facile decifrare intenti e ideologie presenti che si vogliono trasmettere al futuro, per il mantenimento della società o per la sua trasformazione[1].

La letteratura per l'infanzia, in particolare la letteratura illustrata, si affida a più codici, di cui quello ottico-visuale è forse il più pregnante per i lettori che non sanno leggere ma sono in grado, più degli adulti, di leggere le figure. La scansione ritmica del voltapagina, la tattilità dell'oggetto libro, la capacità

ISSN 2611-3309

del formato codice di racchiudere un'esperienza individuale o condivisa ma soprattutto la potenza narrativa e iconica delle illustrazioni rendono la lettura infantile un luogo importante di trasmissione di una cultura da sempre verbovisuale.

La lettura di albi illustrati è per l'infanzia uno dei più importanti attivatori d'immaginario, capaci sia di rispecchiare la realtà sociale[2] che di partecipare attivamente alla creazione di un orizzonte mito-poetico condiviso.

Si sceglie come punto di osservazione quello della rappresentazione illustrata, con particolare attenzione all'immagine fotografica, utilizzata in maniera oggettiva o artistica, assemblata e montata, decostruita o pura, per verificare come la realtà fattuale e oggettiva entri nei discorsi che la società rivolge alle future generazioni.

Come arco temporale, si sceglie di focalizzare lo sguardo su un'esperienza degli anni Settanta in confronto con alcune proposte editoriali contemporanee. Non è qui possibile proporre un itinerario esaustivo, ma la scelta necessariamente sintetica punta a problematizzare e mettere in evidenza un possibile scarto.

La fotografia come veicolo di rappresentazione della realtà circostante compare nell'editoria per ragazzi a inizio Novecento nei libri catalogo per piccolissimi (Castagnoli 2018; Vahedi 2017): la sua funzione è rappresentare oggettivamente, per far imparare a enumerare e nominare il mondo circostante (Steichen, Steichen Calderone 1930).

Quando l'editoria per ragazzi si arricchisce di istanze di rinnovamento, provenienti dal mondo della scuola e della società in generale, ritroviamo la fotografia nuovamente in funzione oggettiva, ma con una carica sociale maggiore rispetto ai primi esperimenti di rappresentazione della realtà per piccolissimi. È negli anni Settanta, quando la pedagogia alternativa portava "il quotidiano in classe", che la cronaca e l'analisi sociale irrompono in maniera diretta nella letteratura per l'infanzia rivolta ai

bambini delle scuole elementari ma anche alla fascia prescolare, anche se i discorsi che la società rivolge ai piccoli sono da sempre connotati da una forte istanza etica, morale e ovviamente disciplinante (Hollindale 1988; Hunt 2011).

Punto luminoso di partenza, esemplare per il nostro discorso, è la pubblicazione rivolta alle scuole medie di un'opera di Bertolt Brecht: *L'Abicì della guerra*, scritto quasi contemporaneamente ai fatti esposti, pubblicato dieci anni dopo nel 1955, e nel 1975 ripensato da Einaudi come materiale didattico per proiezioni e dibattiti in classe. Si tratta di un montaggio di epigrammi fotografici, in cui le immagini oscene della cronaca di guerra vengono radiografate e rilette dalla parola poetica, rielaborata quasi in filastrocca per questa edizione. Le immagini provengono dai quotidiani del tempo e vengono qui rimontate in una successione cronologica che, grazie alla poesia, va oltre il mero valore testimoniale: è una vera e propria proposta di pedagogia dello sguardo, che invita il lettore a osservare le macchine produttrici di morte, abitare i luoghi desolati dalla guerra, prendere posizione.

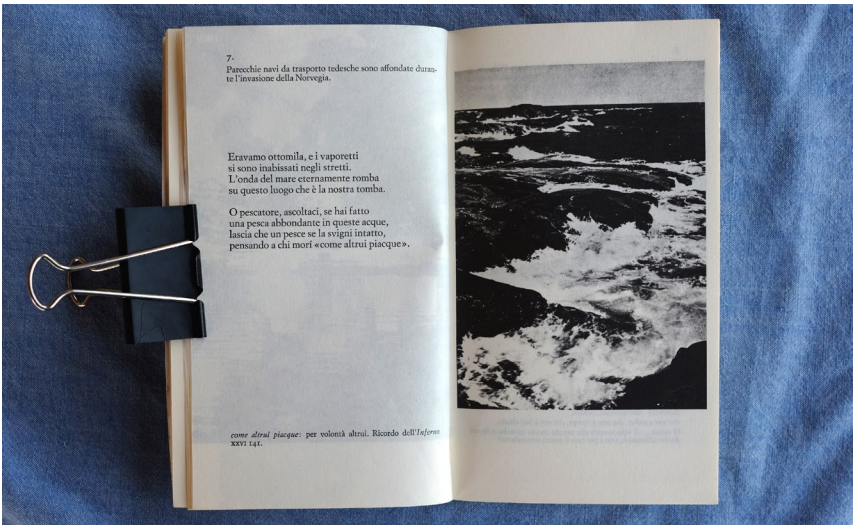


Fig. 1 – Doppia pagina tratta da Brecht (1955).

2. *La biblioteca di lavoro: il quotidiano in classe*

Un'esperienza editoriale che possiamo vedere in continuità con l'operazione de *L'Abicì della guerra* è quella di una collana pedagogica che attinge dai quotidiani fotografie e notizie, puntando a costruire narrazioni collaborative che tengano conto della cronaca quotidiana della vita dei bambini: "La Biblioteca di lavoro" (Tarantello 2014). Pubblicata da Manzuoli, editore di Firenze, dal 1971 al 1980, frutto di un gruppo di lavoro coordinato dal maestro Mario Lodi, è una collana composta da 127 libretti quadrati (19x17 cm), spillati a punto metallico, in bianco e nero, molto economici (600 lire, con possibilità di abbonamento), da utilizzare nel lavoro quotidiano in classe e di questo lavoro frutto e restituzione. I fascicoli sono classificati in "letture", "guide", "documenti". Come nella collana "Tantibambini", anche questa quadrata e a punto metallico, il testo comincia già nella copertina, senza preamboli, senza frontespizio e spesso termina nella quarta di copertina.

La collana, cui parteciparono diversi autori e illustratori quali Maria Luisa Bigiaretti, Grazia Nidasio, Ivo Sedazzari, Francesco Tonucci, rispecchiava la visione pedagogica, figlia delle idee di Célestin Freinet, che si stava faticosamente affermando in Italia dopo la Seconda Guerra mondiale. Il centro della collana era dunque la valorizzazione delle parole, dei racconti e della vita quotidiana dei bambini stessi, che imparavano attraverso il confronto, secondo i metodi del Movimento di Cooperazione educativa. Scriveva Gianni Rodari:

> Prima ancora della comparsa di nuovi mezzi di comunicazione che hanno inserito i ragazzi nel mondo adulto, è stata la spinta ideale della lotta democratica in Italia a mutare il rapporto tra gli scrittori per ragazzi e il loro pubblico, a portare nel loro dialogo temi che una volta dai libri per ragazzi erano esclusi: il tema della pace e della guerra, quello della libertà, le cose e i problemi del

> mondo d'oggi […] parlo dello spirito nuovo, degli ideali nuovi che circolano in romanzi, racconti, avventure, qualche volta anche nelle forme più tradizionali della fiaba (1969, ed. 2014: 98).

In molte delle storie che troviamo in questa collana si respira l'aria del lavoro e della vita in classe. Ci sono storie di fantasia, di cui un esempio è *Come nasce una storia*, dove Luigi fa un disegno e dà il via a una storia che gli altri bambini, che vediamo in immagine fotografica nella seconda e terza pagina, collaborano a rendere libro (Sedazzari 197-)[3].

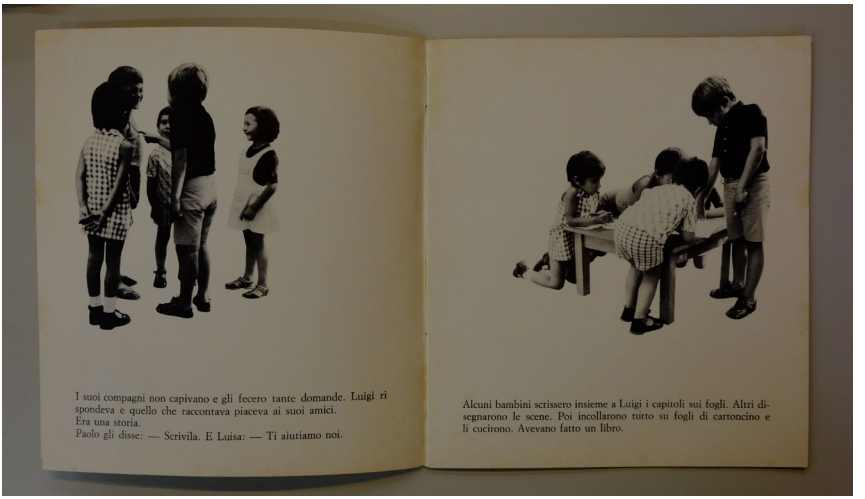


Fig. 2 – Doppia pagina con silhouette fotografiche tratta da Sedazzari (197-).

Oltre alle storie di fantasia, troviamo le "storie vere", come *Giancarlo operaio* (1974), *Il lavoro di Roberto* (1974) o ancora *La storia di Emilia* (1974), bambina che va a scuola in bicicletta, anche quando piove e fa freddo. Queste storie vere non sono favole educative, genere che solitamente si rivolge ai piccoli. Così *Giovannino senza paura* (Foschi Pini 1977) è una storia collettiva

nata in classe dopo la prima fuga di Giovannino, come spiega la maestra raccontando un'altra fuga, la sesta, dell'11 marzo 1977, giorno dello sciopero generale. Il racconto è una cronaca, illustrata con disegni e alcuni elementi fotografici: il bambino protagonista, elementi reali della città come il Duomo, la vetrina di un negozio di giocattoli, il semaforo. *Giovannino senza paura* si chiude con un messaggio nella quarta di copertina:

> A TUTTI I GIOVANNINI - Questo libretto non è una favola e neppure un rimprovero, è una storia vera di un bambino che "fugge" perché "sta stretto", perché vuol vedere il mondo, vuol provare a se stesso e agli altri che è capace di fare da solo. È quindi un invito a tutti i bambini a riflettere sui loro grandi problemi: perché i bambini "stanno stretti"?, forse non stanno stretti solo quelli che hanno la casa piccola, forse anche quelli che non hanno un posto per giocare o non hanno un adulto con cui parlare o…

Fig. 3 – Copertina di Foschi Pini (1977).

C'è senza dubbio ideologia, di quella che Rodari chiamava "educazione alla passione" (Rodari 1966, ed. 2014: 5-11) o, seguendo Gramsci, "ottimismo della specie", eppure non c'è morale né moralismi, non c'è volontà di raddrizzare ma solo di fornire strumenti per guardare, ragionare, criticare e agire nella realtà contemporanea.

Il racconto personale dei bambini, guidati dalla mediazione del maestro, si allarga alla società circostante, con vere e proprie ricerche, indagini, raccolte fotografiche, diari di esperienze. È il caso delle indagini *Uno come noi* (sulla disabilità, Gianola 1976), della *Storia di un ergastolano (intervista ad Alfredo Bonazzi)* (sul carcere a vita, 1976) e di *Vecchi a Cervara* (sugli anziani, Tonucci 1977). Un fascicolo dedicato alle morti sul lavoro, *Muori operaio* (Gianola 1974), raccoglie, oltre a testimonianze e indagini statistiche, numerosi articoli di giornale, alcuni trascritti, altri ritagliati e rimontati. Alla nocività della fabbrica è dedicato un fascicolo che documenta l'esperienza dei lavoratori della Breda Fucine di Sesto San Giovanni (Sedazzari 1974), smascherando la retorica che vorrebbe che i molti assenti per salute siano dovuti alla poca voglia di lavorare degli operai. Ecco che la scrittura, come le fotografie rubate all'esterno della fabbrica e quelle schiette delle facce dei lavoratori, interpellati in prima persona, diventano strumenti per fare cronaca, contrastare le bugie, far conoscere le condizioni degli operai ai bambini ma non solo.

In questa visione pedagogica non c'è nulla che non riguardi il bambino, la realtà non lo lascia indifferente. La semplicità di realizzazione di questi opuscoli a punto metallico e la vivacità del dibattito quotidiano tra bambini fanno sì che la cronaca come l'esplorazione di ciò che si trova sotto un sasso (Antoniani 1979) facciano parte in maniera naturale degli argomenti a cui dedicare un libro. Tutta la realtà circostante, fatta di natura, rapporti sociali, rivolte nelle carceri, vita quotidiana, è d'interesse per il lavoro della classe e la formazione dei lettori, partecipi

sia alla creazione che alla fruizione attiva di questi interessanti documenti.

In molte di queste pubblicazioni la cronaca entra in maniera diretta al punto da funzionare come testimonianza e strumento informativo per conoscere realtà territoriali, sociali e culturali altre. È il caso di *Consiglio di fabbrica dalla parte dei bambini*, che racconta nei suoi aspetti minuti la decisione del consiglio di fabbrica di dedicare una giornata ai bambini (Bonavita, de Simone, Mancini 1977). Il volume sul quartiere fiorentino Isolotto è una storia contemporanea la cui scrittura viene sollecitata dallo stesso Lodi (Gori 1974). Si nota che la riscrittura della cronaca assume il valore di una vera e propria "scrittura della storia", una presa di parola che riguarda i fatti, grandi o minuti che siano, ma anche un'azione: raccontare, indagare e documentare per fare attivamente conoscere agli altri ragazzi.

Colpisce il volume sulla strage di Brescia (Federazione del P.C.I. di Brescia, Sedazzari 1975) per la vicinanza ai fatti: la strage è del maggio 1974, il volume del gennaio successivo. I materiali, provenienti da una mostra per documentare nell'immediato i fatti, sono montati e impaginati da Ivo Sedazzari combinando ritagli di giornali, fotografie, testi d'impatto a grandi caratteri, offrendo indicazioni di metodo per il lavoro in classe a partire dal quotidiano.

La fotografia viene usata per documentare (come in questo caso), o insieme al disegno per indicare la realtà (come abbiamo visto in *Come nasce una storia*), o ancora a scopo oggettivo, esemplificativo, eventualmente accompagnata da schemi (come in *Giochi tradizionali dei bambini italiani* (197-) o ne *Il pane* del 1975). In altri casi, la fotografia viene utilizzata nei testi di fantasia come elemento del collage, modalità oggi molto diffusa[4], come fa Ivo Sedazzari in *C'era una volta il cielo* (Bigiaretti, Sedazzari 1973), storia in cui troviamo eco delle lotte contro l'industrializzazione delle campagne. È la storia di una fabbrica che ha reso il cielo grigio e malati i bambini di un paese i cui abitanti, di

FIG. 4 – Copertina di Federazione del P.C.I. di Brescia, Sedazzari (1975).

fronte all'ottusità patronale, prendono l'iniziativa di smontare pezzo per pezzo. Il libro termina nella quarta di copertina con delle domande aperte che mettono in moto la fantasia e rendono più complessa quella che solo apparentemente è una storia semplice: "E la fabbrica? E il padrone? E gli operai?". Non c'è dunque un insegnamento univoco ma i bambini - già molto presenti nella storia - vengono interpellati e resi partecipi degli accadimenti contemporanei e delle contraddizioni che ne scaturiscono. Rocambolesco, divertente e anch'esso denso di cronaca l'albo *La strabomba*, sempre del 1973, sempre illustrato da Sedazzari in bianco, nero e arancione acceso.

Non ci soffermeremo sulla drammatica fine della collana (cfr. Lodi 1980 e "Tre domande a Mario Lodi" 1980), né sulle spinte di rinnovamento soffocate, e con un salto passiamo ad analizzare il tempo presente, così come viene presentato oggi nei libri illustrati per l'infanzia.

FIG. 5 – Prima e quarta di copertina di Bigiaretti, Sedazzari (1973).

FIG. 6 – Prima e quarta di copertina di Lodi, Sedazzari (s.d., probabilmente 1973).

3. *Gli anni Duemila: emergenze e tendenze*

Ai nostri giorni il mercato editoriale per l'infanzia è, come lo era negli anni Settanta, un settore di sperimentazione e innovazione grafica, visuale e propriamente editoriale in cui la società trova uno specchio e uno stimolo in avanti. Vogliamo qui verificare se è evidente e solido il legame col tempo presente o se invece questo legame appare inconsistente o indiretto. Perché in ogni caso, fosse anche meno evidente, un legame c'è: la letteratura per l'infanzia è sempre espressione del discorso che la società ha urgenza di rivolgere all'infanzia, come ricorda Peter Hunt (2011). Le immagini poi, indispensabili nell'editoria rivolta alla fascia prescolare, sono protagoniste di questo processo di trasmissione e costruzione dell'immaginario.

Proviamo dunque a indagare come viene rappresentato il presente nei libri per ragazzi, quali le istanze principali di chi scrive e illustra rivolgendosi all'infanzia, quali le tematiche maggiormente presenti. Viene in aiuto il decennale lavoro del gruppo di bibliotecari ed esperti della Biblioteca Gianni Rodari di Campi Bisenzio che ruota intorno alla rivista *LiBeR*. Sin dalla nascita della rivista, nel 1987, il gruppo si preoccupò di colmare la mancanza di una bibliografia nazionale corrente per ragazzi, attraverso la pubblicazione dei fascicoli delle "Schede novità"[5]. Ogni anno viene pubblicato un rapporto in cui, tra le tante cose, si rendono noti i temi maggiormente presenti e messi in rapporto con la qualità. Negli ultimi anni (fino al 2015) prevalgono tematiche quali l'emozione, l'identità, il sentimento doloroso e alcuni argomenti che esprimono e rispecchiano le emergenze del momento, probabilmente dipendenti più dai bisogni educativi degli adulti che dei lettori.

L'impressione è che oggi quanto più veloce e immediato sia il rapporto tra esigenze didattiche e pubblicazione, tanto più si perda in qualità. Tanto più un argomento è diffuso e battuto, tanto più si corre il rischio di moltiplicare le pubblicazioni pen-

sate a tavolino. Tra i temi di attualità più martellanti troviamo: il dramma delle migrazioni, la parità sessuale, le nuove famiglie, la mafia, la legalità, lo sfruttamento della natura. Esiste invece una buona e vasta letteratura capace di parlare del presente e di temi forti e attuali anche in maniera indiretta, nel rispetto degli interessi dei bambini di oggi.

L'emergenza migratoria degli ultimi anni ha portato con sé un gran numero di pubblicazioni, cosicché la sovrabbondanza fa sì che si oscilli tra qualità e didatticismo. Su questo tema nel 2017 *LiBeR* ha operato una selezione bibliografica che comprende oltre 400 titoli editi dagli anni Novanta al 2016. Escludendo i libri dal tono edificante, incontriamo una letteratura con alto valore di testimonianza. Sono testi che parlano al presente e che sono un doloroso documento: anche quando non riportano direttamente fatti accaduti, a quei fatti si mettono di fronte, prendono posizione[6].

Troviamo, tra le tante pubblicazioni che trattano l'argomento della migrazione, l'albo bifronte *Migrando* (Chiesa Mateos 2010) che collega il dramma contemporaneo ad altri viaggi e si legge in due direzioni: da una parte la storia di chi ha attraversato l'oceano in passato, dall'altra il Mediterraneo odierno. È un libro senza parole, ma prima di lasciare spazio alle immagini, nei due sensi di lettura, da entrambi i lati troviamo alcune parole dell'autrice. Da una parte:

> I miei parenti arrivarono in Argentina su navi enormi lasciando in Europa guerra e fame. Il bisnonno non è mai tornato. Il nonno Feliciano ha rivisto sua madre dopo quarant'anni. Io invece ricordo i lunghi abbracci con mia nonna a ogni arrivo e a ogni partenza.
>
> Una volta quando America era la terra delle opportunità, da noi migrante era una bella parola. Era come dire coraggio, speranza, futuro.

Da questo verso, le immagini parlano di abbracci e grandi piroscafi.

Dall'altra parte vediamo una spiaggia. Un bagnante avvista degli uomini neri, su una piccola imbarcazione. Prima che l'imbarcazione arrivi, giunge a riva un corpo, quindi la polizia, un'ambulanza. È una storia che parla di filo spinato, reti, uomini e donne imprigionati, immagini che ritroviamo fotografate nei nostri quotidiani. Da questo verso di lettura si legge:

> Il mondo si è capovolto. Dall'Europa non si parte, ci si arriva. Su piccole barche, fragili gusci di noce. Lasciando in altre terre guerra e fame. E il mare è diventata una parola amara.

Fig. 7 – Doppia pagina del *silent book* Chiesa Mateos, Mariana (2010).

Mediterraneo è infatti diventata una parola amara, come nel libro di Armin Greder (2017), in cui l'immagine macabra per eccellenza che in questi anni ci sforziamo di allontanare dallo sguardo viene mostrata in tutta la sua violenza: un corpo scivola lentamente verso il fondo del mare, dove è atteso da pesci che iniziano a mangiarlo. La "catena alimentare" viene esplicitata, quei pesci saranno mangiati da chi, alzatosi da tavola, commercia armi, e che quindi è responsabile, come del resto chi legge.

Alla base di questo libro c'è un fatto reale, non isolato, che l'autore vuole raccontare perché oggetto di colpevole rimozione, come esplicita Alessandro Leogrande nella postfazione:

> Era l'inverno di vent'anni fa, quando al largo delle coste siciliane affondò una piccola imbarcazione con a bordo circa trecento migranti indiani, pakistani e cingalesi. Nelle settimane successive i pescatori di Portopalo iniziarono a recuperare i cadaveri non ancora decomposti. Se li ritrovavano nelle reti issate sui propri pescherecci, ma anziché avvisare le autorità, preferivano ributtarli in mare. In tal modo non avrebbero avuto rogne con la Capitaneria di porto: non ci sarebbe stato nessun fermo delle loro attività.
> […] Corpi pescati e rigettati in mare, corpi mangiati dai pesci, corpi che fluttuano tra le correnti fino a consumarsi, corpi dispersi che rimangono ufficialmente tali anche ad anni di distanza…
>
> Nel gran silenzio che avvolge la quasi totalità dei naufragi avvenuti nel Mediterraneo negli ultimi vent'anni, nella quiete che avvolge una mattanza che ha causato oltre dodicimila morti solo negli ultimi tre anni, questo enorme cumulo di corpi privi di vita viene costantemente allontanato dal nostro sguardo, dai nostri pensieri.

In particolare, due sono le più gravi rimozioni alla base dell'incomprensione verso i morti in mare, secondo Leogrande. Da una parte la rimozione e negazione dell'individualità di chi viaggia, dall'altra quella delle cause che portano al viaggio. Ecco perché Greder ha necessità di raccontare immagini reali in forma di albo illustrato, per ricordare che dietro a storie vere, stragi o infine approdi[7] ci sono persone in carne e ossa, cause ed effetti.

Sono molti gli albi che trattano questo sconvolgente argomento, in alcuni si percepisce il peso delle finalità edificanti, in altri si parla al bambino con rispetto, senza edulcorare la realtà ma anzi nutrendosi di essa.

Fig. 8 – Doppia pagina di Greder, Armin (2017).

Migrando è illustrato in maniera sintetica e con toni quasi giocosi, *Mediterraneo* presenta invece disegni capaci di scuotere, al limite del raccapricciante. Sono immagini che rispondono alle fotografie che abitano i giornali, a cui rischiamo di assuefarci e che l'illustrazione restituisce in maniera più vicina, umana, emotiva.

Ma, come è emerso nei lavori del Laboratorio Malatestiano, la cronaca non è esattamente sovrapponibile all'attualità, le tematiche calde non sono necessariamente indizio di un racconto che espone i fatti. La cronaca può essere invece più propriamente intesa come un modo di raccontare.

Un settore che utilizza la narrazione di cronaca è la divulgazione illustrata, di cui un esempio felice è la dettagliata descrizione de *L'incredibile viaggio di Shackleton* di William Grill del 2014. Si offrono qui doppie pagine piene di informazioni: chi

sono i partecipanti alla spedizione (tra cui il fotografo), com'è la struttura dell'*Endurance*, quali i nomi dei cani. Il racconto, documentato e aderente ai fatti di cronaca, è arricchito da un tratto e da un'attenzione capaci di attrarre lettori bambini e non solo.

Fig. 9 – Doppia pagina di Grill, William (2014).

Nel campo della narrazione, troviamo un interessante esempio di uso a più livelli della narrazione di cronaca ne *L'isola di fuoco* di Salgari riletto, o meglio, ridisegnato da Luca Caimmi nel 2012. Il cronista Salgari si era infatti lasciato affascinare da un evento del 1831: l'emersione, a causa di fenomeni vulcanici, di un'isola tra Sciacca e Pantelleria, subito poi inabissata. Mentre il testo recita fedelmente la cronaca salgariana, l'immagine rappresenta altri bagliori: una petroliera che esplode rilasciando il nero e mortifero contenuto in mare, come è avvenuto al largo delle coste del Messico nel 2010, di cui è rappresentata la carta.

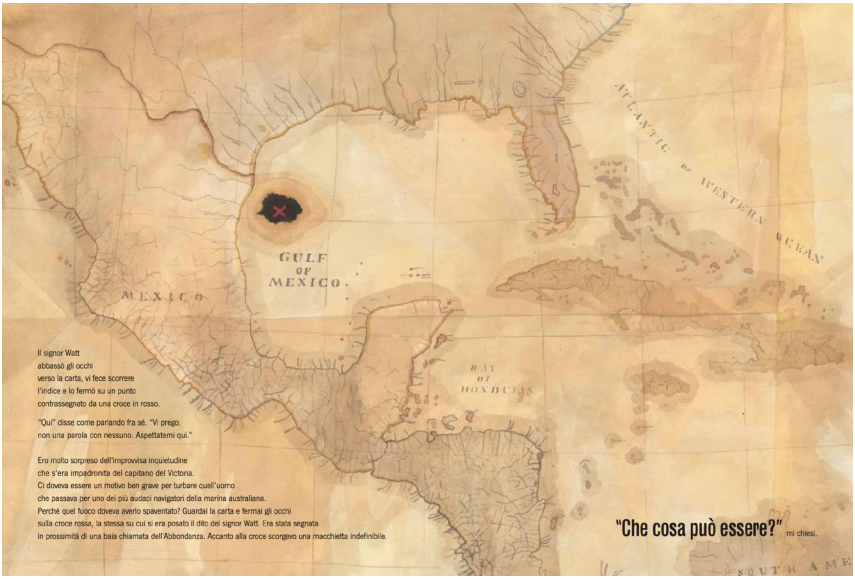


FIG. 10 – Doppia pagina di Salgari, Caimmi (2011).

4. *Eccezioni: libri sulle differenze sociali*

Oltre ai temi presenti nell'editoria per ragazzi, è per noi interessante notare le assenze, per verificare se, rispetto all'immediatezza con cui negli anni Settanta il dibattito e la cronaca entravano in questo ambito, oggi si assista a un'edulcorazione e rarefazione di tali contenuti di realtà. Rispetto all'analisi di *LiBeR* basata su bibliografie correnti, qui si selezionano alcuni momenti che non vanno ritenuti esemplari, ma indizi positivi di urgenza di realtà nei libri per ragazzi.

La politica è forse il tema che più di altri rappresenta un vero e proprio tabù: dopo la forte spinta degli anni Settanta, sembra che si sia voluto cancellare e bollare come ingenuamente didattico il discorso diretto sulla società. Il motivo di questa distanza è stato forse la difesa del piacere di leggere e la predilezione verso il fantastico rispetto al racconto della realtà? Abbiamo vi-

sto nella collana diretta da Mario Lodi quanto il racconto della realtà non escluda il ricorso alla fantasia. Più probabilmente l'omissione è frutto del mutamento sociale che ha prodotto un allontanamento dell'infanzia e della sua letteratura da determinati argomenti. Ci sono però alcuni isolati casi che è doveroso segnalare, come la recente pubblicazione di *Dio denaro* di Karl Marx (Marx, Maguma 2017), introdotto da Luciano Canfora e tradotto da Norberto Bobbio. Il testo è tratto dagli importantissimi *Manoscritti economico-filosofici del 1844* ed è illustrato con toni apocalittici, quasi raccapriccianti ed espressionistici da Maguma. Tratta dell'ottusità del possesso, del dominio del denaro, della violenza del capitalismo: discorso che raramente viene esplicitato[8], ancor meno messo in discussione e per questo ci sembra significativo che venga proposto in una pubblicazione illustrata, per ragazzi ma non solo.

Un altro caso significativo è, a nostro parere, la riedizione, attualizzata e nuovamente illustrata, di alcuni titoli di una collana spagnola della fine degli anni Settanta. Ad apertura del volume, l'editore di Media Vaca illustra l'iniziativa:

> Questo libro fa parte di una serie, composta da quattro titoli e pensata per i lettori più giovani, che venne originariamente pubblicata tra il 1977 e il 1978 dalla casa editrice di Barcellona La Gaya Ciencia. In quel momento il dittatore Francisco Franco era morto solamente da un paio d'anni e la Spagna stava attraversando un periodo, chiamato Transizione, che avrebbe portato con sé i primi cambiamenti democratici.
>
> Sono passati quarant'anni e riteniamo che lo spirito e, in buona parte, anche la scrittura di questi libri siano ancora completamente validi; di conseguenza, abbiamo deciso di ripubblicarli con nuove illustrazioni.
>
> […] La collana originale si chiamava Libri per Domani. Se siamo in grado di leggere questo libro senza essere colti da un forte senso di meraviglia è perché, a quanto pare, quel *domani* non è ancora arrivato. Speriamo che non tardi molto.

Fig. 11 – Doppia pagina di Equipo Plantel, Pina (1977).

I quattro volumi editi nel 1977 da La Gaya Ciencia e riproposti oggi in Italia da Becco Giallo sono: *Come può essere la democrazia*, *Così è la dittatura*, *Le classi sociali* e *Le donne e gli uomini*.

Nel primo, illustrato da Marta Pina, l'uso della fotografia non ha funzione realistica e la combinazione del collage rende le pagine giocose e affollate perché questa è innanzi tutto l'immagine della democrazia che si vuole trasmettere, come infatti recita il testo, "la democrazia è come una ricreazione in cui tutti possono giocare a tutto". Si parla delle regole del gioco, delle elezioni, della formazione dei partiti in maniera molto semplice e lineare ma le immagini al contempo rendono il discorso più complesso e quasi esotico, estraniante. Alla fine del libro, come nell'edizione originale, c'è un test sulla democrazia. Fortunatamente però non si tratta di una verifica didattica, ma di un modo per interpellare i bambini, invitarli a scrivere alla casa editrice in maniera che si possa sapere quale sia la loro opinione e eventualmente raccogliere tali testimonianze in un nuovo libro.

In queste pubblicazioni sembra emergere un intento divulgativo e quasi filosofico, nel senso che i lettori sono invitati alla riflessione e al ragionamento.

Ma nel campo nell'editoria per ragazzi non mancano proposte narrative che ugualmente mettono a conoscenza i lettori del mondo circostante, invitando a osservare e ad avere uno sguardo critico. Così ne *L'altracittà*, un albo rilegato alla tedesca, che mostra i tanti aspetti della città contemporanea: la solitudine degli anziani, l'emarginazione dei poveri, la condizione degli immigrati[9].

Il legame tra invito all'analisi del mondo circostante e narrazione si riscontra in *Bottoni d'argento* (Graham 2014). L'albo racconta un grande avvenimento di vita familiare: mentre Giulia sta per mettere l'ultimo bottone sugli stivali dell'anatra che sta disegnando, suo fratello compie il primo passo. Con fedeltà cronachistica, lo sguardo esce dall'intimità familiare per abbracciare i piccoli avvenimenti che accadono per strada e oltre. Nella città c'è qualcuno che passeggia, una bambina che gioca al parco col nonno, un soldato in partenza che saluta la mamma, una barbona col suo carrello, un bambino nuovo che nasce, una nave container che parte. Forse agli occhi di un piccolo lettore questa narrazione suscita più meraviglia, per la varietà di condizioni e ruoli sociali espressi, di un racconto dalla morale diretta. Questo modo gentile e discreto di accompagnare il bambino verso il ragionamento e l'analisi della società è efficace e ricco.

Una scrittrice con un forte legame affettivo per quei libri degli anni Settanta[10] e che non rinuncia a raccontare ai bambini la realtà quotidiana è Susanna Mattiangeli. Accade così che in un libro che apparentemente parla di matematica (Mattiangeli, Corona 2017) ci sia un personaggio misterioso, emarginato, eppure necessario alla narrazione. Sguardo ironico e curiosità verso gli altri nel suo *Gli altri*, illustrato da Cristina Sitja Rubio

attraverso acquerelli veloci, istantanei, presi sul posto mettendosi a osservare la gente. Come l'illustratrice, che si è messa per strada a schizzare i passanti, l'autrice sembra osservare il mondo da un punto fermo ma immerso nelle cose, in maniera da poter notare i particolari di un'umanità con "sciarpa, cappelli, molti vestiti o nessuno". Una palestra di relativismo, ma anche un invito alla considerazione dell'altro e alla scoperta, senza lasciare indietro l'ironia e i particolari divertenti. Questo libro assume respiro universale e offre spunti di indagine per la realtà contemporanea più di tanti libri sui temi dell'accettazione degli altri, sulla diversità, sull'intercultura.

Fig. 12 – Lettura collettiva di Mattiangeli, Sitja Rubio (2014).

5. *Conclusioni: i due binari della letteratura illustrata per l'infanzia*

Ricordando con Gianni Rodari che la fantasia non è opposta alla realtà ma è uno strumento con cui conoscere la realtà (Rodari 1981, ed. 2014: 39-40), si nota che queste tematiche sono affrontate talvolta in via indiretta e allusiva, come ne *I musicanti di Brema*, fiaba tradizionale ridisegnata da Claudia Palmarucci (Grimm, Palmarucci 2012) o ne *Il fazzoletto bianco* di Antonella Toffolo (Boldis, Toffolo 2010).

L'editoria contemporanea per l'infanzia non esclude dunque la realtà fattuale, ma anzi di essa si nutre e nelle migliori espressioni risulta capace di riportare i fatti a un orizzonte più vasto dei meri limiti cronologici. Le immagini del presente nutrono la letteratura illustrata, come abbiamo visto in *Mediterraneo* dove l'immagine della cronaca dei morti in mare per eccellenza, quella dei corpi che affondano, è mostrata senza veli. Così l'immaginario televisivo e dei quotidiani sportivi è ripreso in *Campioni del mondo* di Fabian Negrin (2008).

Siamo partiti dalla tesi secondo cui questa letteratura, espressione del presente, non conosca un vero e proprio tempo presente. Confrontando, in maniera necessariamente rapida e schematica, l'editoria degli anni Settanta con quella contemporanea si ha in effetti un'impressione di rarefazione, eppure della cronaca possiamo rintracciare delle sopravvivenze, in maniera più o meno diretta.

Risulta ancora significativo lo scarto tra l'idea di infanzia che gli autori e gli editori difendono e propongono. Alison Lurie distingueva all'interno del panorama della letteratura per l'infanzia da una parte i libri che vogliono disciplinare il bambino e mantenere lo status quo, dall'altra quelli che "testimoniano che esistono altre visioni dell'esistenza umana accanto a quella dei centri acquisti e delle grandi aziende" (Lurie 1989, ed. 1993: 8-9), libri insomma che parlano al bambino nella sua interezza,

al bambino che non è separato dalla società ma che ne è motore di cambiamento.

Note

[1] Cfr. Corsaro 1997 e Zipes 2002.

[2] È la posizione, tra le altre, di un'indagine condotta dal 1972 al 1974 in Francia intorno agli albi illustrati: Chamboredon, Fabiani 1977.

[3] In questo volume si combinano illustrazione e fotografia, una modalità comune nelle pubblicazioni di questi anni (cfr. i volumi della collana "Tantibambini" diretta da Bruno Munari, come *Dove andiamo?* di E. Poi, pseudonimo di Munari stesso, o come *I viaggi di Giovannino Perdigiorno* di Gianni Rodari, e Florenzio Corona). Oggi tale modalità di combinazione tra linguaggi è prevalente: nella maggior parte dei libri in cui viene utilizzata, la fotografia è accompagnata dal disegno.

[4] Cfr. tutti i libri dell'illustratrice e autrice Beatrice Alemagna o, in maniera differente, di Serge Bloch.

[5] Dal 2006 al 2014 la casa editrice di *LiBeR*, Idest, svolse questo servizio proprio per la Bibliografia Nazionale Italiana (BNI) adeguandosi quindi agli standard di catalogazione di questa, finché l'esperienza non finì e *LiBeR* continuò a offrire questo importante servizio su abbonamento. Cfr. Galeotti 2005; Crocetti 1992; ICWA 2013. Dal punto di vista metodologico, oltre a fare una ricerca per temi in questo database, si sono utilizzate le sale ragazzi del circuito Biblioteche di Roma, in particolare la Biblioteca Europea, selezionando materiali inerenti al nostro interesse con l'aiuto della bibliotecaria responsabile.

[6] Cfr., a proposito delle rotte di migrazione, tra i tanti: Carlotto, Sanna 2014; Mateo, Pedro 2013; Meunier, Choux 2005; Sanna 2016; Shaun Tan 2008.

[7] A un viaggio andato a buon fine, ovvero a uno straniero che riesce ad arrivare sano e salvo ma che comunque trova ad accoglierlo una forte diffidenza, cfr. *L'Isola. Una storia di tutti i giorni* (2007).

[8] Un'altra significativa eccezione si trova nell'albo *Il Denaro* (Desplechin, Houdart 2013).

[9] Lecomte, Rivola 2010. Un altro libro che tematizza l'alterità e la percezione della città da parte dei bambini è il pieghevole con finestre *Colore terra* (Hornain 2003).

[10] Cfr. l'esperienza con l'*Enciclopedia Io e gli altri* raccontata sul blog *Topipittori* (Mattiangeli 2016a) e con il famigerato *Libro di storia* pubblicato in Italia da Savelli (Mattiangeli 2016b).

Bibliografia citata

Antoniani, Alessandro (1979), *Sotto un sasso*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Guide, 97.

Bigiaretti, Marialuisa; Sedazzari, Ivo (1973), *C'era una volta il cielo*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Guide, 6/7.

Boldis, Viorel; Toffolo, Antonella (2010), *Il fazzoletto bianco*, Milano, Topipittori.

Bonavita, Teodoro; de Simone, Carlo; Mancini, Laura (1977), *Consiglio di fabbrica dalla parte dei bambini. Diario di un'esperienza*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 73.

Brecht, Bertolt (1955), *L'Abicì della guerra*, Torino, Einaudi, Letture per la scuola media, 1975.

Carlotto, Massimo; Sanna, Alessandro (2014), *La via del pepe. Finta fiaba africana per europei benpensanti*, Roma, Edizioni e/o.

Castagnoli, Anna (2018), "La fotografia nei libri per bambini", *Le figure dei libri*, <http://www.lefiguredeilibri.com/2018/01/30/fotografia-per-bambini-castagnoli/> [27/09/2018].

Chamboredon, Jean-Claude; Fabiani, Jean-Louis (1977), "Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 13: 60-79.

— (1977), "Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance, II", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 14: 55-74.

Chiesa Mateos, Mariana (2010), *Migrando*, Roma, Orecchio Acerbo.

Corsaro, William A. (1997), *Le culture dei bambini*, Bologna, il Mulino, 2003.

Crocetti, Luigi (1992), "Perché una bibliografia del libro per ragazzi", *Bibliografia del libro per ragazzi, 1988-1992*, ed. Antonella Agnoli, Palermo, Editrice Bibliografica, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, 3-4.

Desplechin, Marie; Houdart, Emmanuelle (2013), *Il denaro*, Modena, Logos.

E. Poi [pseudonimo di Munari, Bruno], Diaz, M. C. (1973), *Dove andiamo?*, Torino, Einaudi, Tantibambini, 26.

Federazione del P.C.I. di Brescia; Sedazzari, Ivo (1975), *La strage di Brescia*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 32.

Foschi Pini, Caterina (1977), *Giovannino senza paura*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 69.

Galeotti, Antonella (2005), *BNI/Serie Ragazzi: esigenze, caratteristiche, prospettive*, intervento pronunciato in occasione della Giornata di studio "Chi cerca…Trova? Libri per bambini e ragazzi. Metodi catalografici a confronto", Bolzano, 29 Novembre 2005.

Giancarlo operaio (1974), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schedario A, 29.

Gianola, Alberto (1974), *Muori operaio*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 21.

Gianola, Angelica e la sua classe (1976), *Uno come noi*, Firenze, L. Manzuoli, 1976, Biblioteca di lavoro, Documenti, 48/49.

Gori, Luciano e i suoi alunni (1974), *Isolotto. Storia di una comunità 1*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 26.

Graham, Bob (2014), *Bottoni d'argento*, Torino, Giralangolo.

Greder, Armin (2017), *Mediterraneo*, Roma, Orecchio Acerbo.

— (2007), *L'isola. Una storia di tutti i giorni*, Roma, Orecchio Acerbo.

Grill, William (2014), *L'incredibile viaggio di Shackleton*, Milano, Isbn edizioni.

Grimm, Jakob Ludwig; Grimm, Wilhem Karl; Palmarucci, Claudia (2012), *I musicanti di Brema*, Roma, Orecchio Acerbo.

Hollindale, Peter (1988), "Ideology and the children's book", *Signal*, 55: 3-22.

Hornain, Pierre (2003), *Colore terra*, Venezia, Editions du Dromadaire.

Hunt, Peter (2011), "Perché studiare la letteratura per l'infanzia?", *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, ed. Laura Tosi; Alessandra Petrina, Bologna, Bonomia University Press: 13-30.

Il lavoro di Roberto (1974), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schedario A, 31.

ICWA associazione degli scrittori italiani per ragazzi (2013), "La cessazione della Bibliografia nazionale dei libri per ragazzi"; *LiBeRweb*, <http://www.liberweb.it/CMpro-v-p-1015.html> [18/04/2018].

La storia di Emilia (1974), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schedario A, 28.

Lecomte, Mia; Rivola, Andrea (2010), *L'altracittà*, Roma, Sinnos.

Liberovici, Sergio (s.d.) [scelti da Sergio Liberovici, foto-riprodotti da Rodolfo Suppo, impaginati da Enrico Zaccheo per conto del "Teatro con i ragazzi" del Teatro Stabile di Torino e del Servizio Scuola Integrata del Comune di Torino], *Giochi tradizionali dei bambini italiani*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, senza numero.

Lodi, Mario (1980), "Muore la biblioteca di lavoro", *LG Argomenti*, 4: 11-14.

Lodi, Mario; Sedazzari, Ivo (s.d., probabilmente 1973), *La strabomba*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Letture, 8.

Lurie, Alison (1989), *Non ditelo ai grandi*, Milano, Mondadori, 1993.

Marx, Karl (1949), *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 2004.

Marx, Karl; Maguma (2017), *Dio denaro*, Roma, Gallucci.

Mateo, José Manuel; Pedro, Javier Martínez (2013), *Migranti*, Roma, Gallucci.

Mattiangeli, Susanna (2016a) "Dobiamo lotare: libri da un angolino degli anni settanta", *Topipittori*, <https://www.topipittori.it/en/topipittori/dobiamo-lotare-libri-da-un-angolino-degli-anni-settanta-prima-parte> [18/04/2018].

— (2016b) "Dobiamo lotare: libri da un angolino degli anni settanta, Seconda parte", *Topipittori*, <http://www.topipittori.it/en/topipittori/dobiamo-lotare-libri-da-un-angolino-degli-anni-settanta-seconda-parte> [18/04/2018].

Mattiangeli, Susanna; Corona, Marco (2017), *I numeri felici*, Roma, Vanvere.

Mattiangeli, Susanna; Sitja Rubio, Cristina (2014), *Gli altri*, Milano, Topipittori.

Meunier, Henry; Choux, Nathalie (2005), *Via di qua!*, Milano, Jaca Book.

Negrin, Fabian (2008), *Campioni del mondo*, Roma, Gallucci.

Il pane (1975), a cura di Gioacchino Maviglia, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Guide, 34.

Equipo Plantel; Pina, Marta (1977), *Come può essere la democrazia*, Roma, Beccogiallo, 2017.

Riot, Elen; Zaü (2008), *100 chiffres pour rêver le monde autrement*, Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde.

Rodari, Gianni (1966), "Educazione e passione", *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi, 2014: 5-11.

— (1969), "La letteratura infantile oggi", *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi, 2014: 92-106.

— (1981), "Scuola di fantasia", *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi, 2014: 39-40.

Rodari, Gianni; Corona, Florenzio (1973), *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, Torino, Einaudi, Tantibambini, 16.

Salgari, Emilio; Caimmi, Luca (2011), *L'isola di fuoco* (riduzione e adattamento a cura di Orecchio Acerbo; postfazione di Paola Pallottino), Roma, Orecchio Acerbo.

Sanna, Francesca (2016), *Il viaggio*, San Dorligo della Valle, Emme Edizioni.

Sedazzari, Ivo (testo collettivo, illustrazioni dei bambini di Vho e di Ivo Sedazzari) (197-), *Come nasce una storia*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schede, 6.

— (1974), *L'indagine operaia* (testo collettivo, impaginazione a cura di Ivo Sedezzari [*sic*]), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 21 [*sic*].

Shaun Tan (2008), *L'approdo*, Roma, Elliot.

Steichen, Edward; Steichen Calderone, Mary (1930), *The First Picture Book. Everyday Things for Babies,* New York, Brace and Company.

— (1930), *The Second Picture Book,* New York, Brace and Company.

Storia di un ergastolano (intervista ad Alfredo Bonazzi) (1976), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 55.

Tarantello, Letizia (2014), "La biblioteca di lavoro", *I nostri anni 70. Libri per ragazzi in Italia*, a cura di Silvana Sola, Paola Vassalli, Mantova, Corraini: 120-23.

"Tre domande a Mario Lodi" (1980), *LG Argomenti*, 4: 12-13.

Vahedi, Leyla (2017), "Libri fotografici per ragazzi: una ricognizione", *Topipittori*, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/libri-fotografici-ragazzi-una-ricognizione> [27/09/2018].

Vecchi a Cervara (1977), a cura di Francesco Tonucci, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 70/71.

Zipes, Jack (2002), *Oltre il giardino: l'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori.

Federico Zecca

Trasferimento e riautenticazione. Appunti sul rapporto tra cinema contemporaneo e cronaca

1. *Introduzione*

Questo articolo intende cominciare a esplorare le modalità con cui il cinema contemporaneo – con particolare, anche se non esclusiva, attenzione per quello hollywoodiano – rappresenta e ripresenta al suo interno gli eventi di cronaca, genericamente intesi come quegli "episod[i] che rientra[no] tra le notizie più salienti trattate da un giornale" (Facchinetti 2015: 77). Nello specifico, ci soffermeremo su due dimensioni centrali della relazione cinema/cronaca. Da un lato, tenteremo di analizzare le principali pratiche transtestuali attraverso cui il linguaggio cinematografico traspone e riadatta al suo interno i fatti (e le forme) della cronaca. Dall'altro, cercheremo di individuare le principali strategie estetiche con cui il dispositivo cinematografico riattesta e riautentica la "realtà" degli eventi di cronaca. Considerata l'ampiezza e la complessità delle questioni in campo, i nostri saranno poco più che degli appunti "strutturati", che ci prefiggiamo di approfondire ulteriormente in futuro.

ISSN 2611-3309

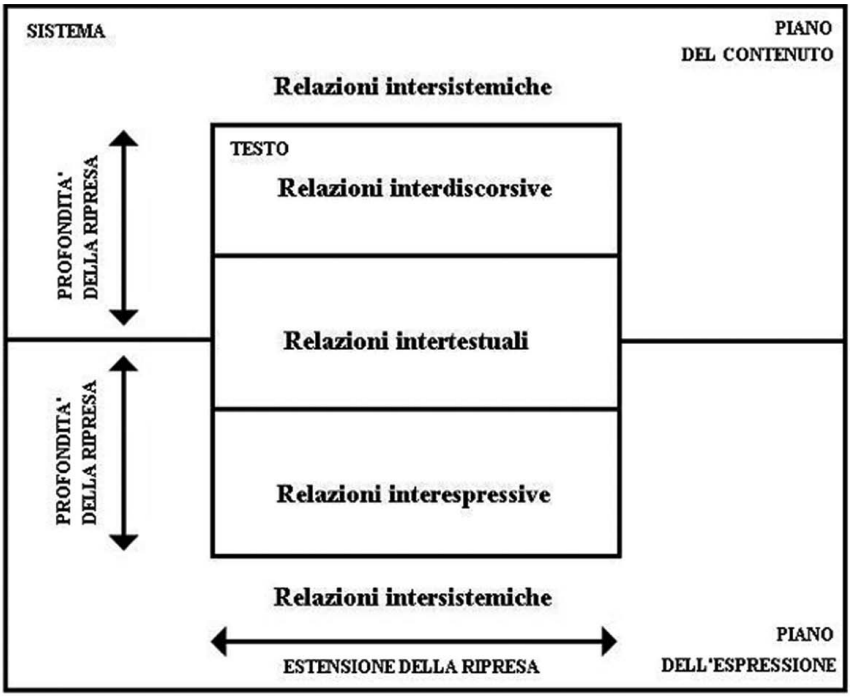
2. *La cronaca al "secondo grado"*

La sociologia della comunicazione ha da tempo dimostrato che le notizie di cronaca sono il prodotto di alcune complesse "decisioni di natura semiotica" (Lorusso, Violi 2004: XI) compiute dai mezzi di informazione per segmentare lo sconfinato "materiale del mondo" (Wolf 1985: 185). La funzione primaria della cronaca giornalistica, infatti, è quella di selezionare questo materiale (Barbano 2012: 156), individuando al suo interno i fatti naturali o umani che esprimano dei valori di "notiziabilità" – ossia che appaiano adeguati a essere trasformati, appunto, in fatti *di* cronaca (Wolf 1985: 190). In altri termini, i fatti di cronaca sono edificati dal (e *nel*) discorso giornalistico, in accordo ad alcune precise finalità pragmatiche e ad alcune specifiche regole di composizione interna. Già nei primi anni Sessanta, Roland Barthes (1964) rilevava come ogni notizia di cronaca manifesti una struttura discorsiva invariante, fondata sull'opposizione tra un evento e il contesto in cui è inserito (Marrone 1998: 39-40). Per Barthes, nelle notizie di cronaca l'evento è sempre rappresentato come una "trasgressione della norma razionale, fattuale, statistica, sociale, culturale ed etica" che caratterizza il contesto (Salles 2012). Questa norma, però, è a sua volta il prodotto di una costruzione interna alla stessa notizia. La cronaca mette in scena cioè un mondo "regolare", che viene "sconvolto" dall'irruzione di un evento. In questo senso, la cronaca non si limita a registrare un fatto "bruto" che avviene nella realtà, ma lo ridefinisce e lo "confeziona" secondo le sue convenzioni.

Queste brevi considerazioni introduttive sono utili a inquadrare subito uno dei principali aspetti della relazione cinema/cronaca. Per le ragioni appena esposte, la rappresentazione cinematografica degli eventi di cronaca sembra giocoforza declinarsi al "secondo grado", poiché è sempre mediata da un altro discorso (quello giornalistico, appunto) che ha precedentemente selezionato e (ri)costruito l'evento, trasformandolo in notizia.

In altri termini, per rappresentare un evento di cronaca il cinema deve rapportarsi a uno o più testi giornalistici, stabilendo con questi ultimi una serie di relazioni di carattere meta-discorsivo e "transtestuale". Secondo Gérard Genette, la nozione di "transtestualità" designa "tutto ciò che […] mette [un testo] in relazione, manifesta o segreta, con altri testi" (1982, ed. 1997: 33). Su questa scorta, il primo obiettivo di questo intervento è cominciare a rintracciare gli elementi che mettono un film in relazione, più o meno esplicita, con una o più notizie di cronaca. Anzitutto, vediamo però di comprendere meglio il meccanismo generale della transtestualità cinematografica.

Rifacendoci alle riflessioni che su questo tema abbiamo compiuto in altre sedi (Zecca 2009; 2011; 2013; 2015), a loro volta ispirate agli *adaptation* e *translation studies* di ultima generazione (Dusi 2003; Sanders 2005; Torop 1995; Cattrysse 2014), diciamo subito che, a nostro avviso, qualunque relazione transtestuale presuppone sempre un previo processo di trasferimento di alcuni elementi linguistici da un testo di partenza a un testo di arrivo. Sono questi elementi, infatti, a concatenare i due testi, cioè a metterli (e tenerli) in relazione (Popovic 1975). A partire da questa premessa, possiamo tentare di edificare una tassonomia delle relazioni transtestuali, discriminando la "sede linguistica" da cui ha origine il trasferimento. Rifacendoci alla linguistica saussuriana (De Saussure 1916), alla glossematica hjemlsleviana (Hjelmslev 1943) e alla semiotica generativa greimasiana (Greimas, Courtés 1986), due appaiono a questo riguardo le dimensioni discriminanti: il piano del linguaggio, cioè l'asse espressione/contenuto, e l'aspetto del linguaggio, cioè l'asse processo (testo)/sistema. Incrociando l'asse del piano linguistico con l'asse dell'aspetto linguistico, possiamo costruire un modello teorico composto da quattro macro-tipologie di relazioni trantestuali: relazioni interespressive; relazioni interdiscorsive; relazioni intertestuali; relazioni intersistemiche. Tale modello è schematizzabile nel modo seguente:



Le relazioni interespressive e interdiscorsive sono fondate sul trasferimento, rispettivamente, delle unità che costituiscono la forma dell'espressione e la forma del contenuto del testo di partenza – vale a dire su quelle che Louis Hjelmslev definisce "figure": "'non segni' che entrano in un sistema di segni come parti di segni" (1943, ed. 1968: 136). In questi casi, il trasferimento è correlato a un processo di rifacimento delle figure linguistiche trasferite: esse vengono infatti ri-semiotizzate nel testo di arrivo, cioè ri-utilizzate per produrre un nuovo segno. Le relazioni intertestuali si basano invece sul trasferimento, dal testo di partenza a quello di arrivo, di uno o più segni *tout court*, ovvero di uno o più "frammenti" testuali già manifestati. In questo caso, il trasferimento è assimilabile a un'operazione

di "trasporto", da un testo all'altro, di un'unità segnica in senso stretto, di cui viene rispettata l'integrità e lo "spessore" testuale. La relazioni intersistemiche, infine, si fondano sul trasferimento, all'interno di un testo di arrivo, di elementi provenienti da un *sistema* di partenza. In questo caso, cioè, il trasferimento non ha l'obiettivo di riprendere quanto già apparso in un testo precedente, ma di appropriarsi, per quanto possibile, delle convenzioni linguistiche (del contenuto e/o dell'espressione) di un sistema di partenza.

Nella nostra prospettiva, inoltre, la dimensione della "profondità" del trasferimento (espressione/contenuto/testo/sistema) si intreccia alla dimensione dell'"estensione" del trasferimento, che descrive per così dire la "quantità" del materiale ripreso dal testo o dal sistema di partenza. Nello specifico, l'estensione del trasferimento può oscillare fra una fisionomia "puntuale" e una fisionomia "estensiva". A un estremo, il trasferimento può coinvolgere per esempio specifiche figure del testo di partenza, o sue singole unità testuali, o ancora sue delimitate "combinatorie di tratti", ecc. All'estremo opposto, esso può coinvolgere invece grandezze linguistico-testuali maggiori, come l'intera organizzazione narrativa di un testo di partenza, o le sue macro-configurazioni discorsive, o ancora ampi segmenti della sua struttura testuale, ecc.

3. *Le relazioni cinema/cronaca*

Per quanto solamente abbozzati, crediamo che gli strumenti teorico-metodologici che abbiamo messo in campo possano essere utili per analizzare (e per cominciare a sistematizzare) le relazioni cinema/cronaca. Nella nostra prospettiva, queste relazioni sono determinate dal trasferimento e dal "re-innesto", all'interno di un testo filmico, di elementi derivanti da una notizia di cronaca, o dal "genere" cronaca *tout court*. Come abbiamo visto, possiamo inoltre discriminare fra quattro macro-tipologie

relazionali, a seconda del piano linguistico in cui "risiedevano" gli elementi trasferiti. Ci soffermeremo ora su tre specifici casi di relazioni cinema/cronaca, concentrandoci anzitutto sulla tipologia dell'intertestualità.

Seguendo il nostro schema teorico, cinema e cronaca stabiliscono una relazione intertestuale a partire dall'inserzione "letterale", all'interno di un testo filmico, di frammenti di notizie di cronaca pienamente manifestati. Prendiamo per esempio *JFK - Un caso ancora aperto* (Oliver Stone 1991). La prima sequenza del film dopo i titoli di testa si apre con il famoso *Bulletin* del canale televisivo CBS che, alle 12:30 del 22 novembre 1963, interruppe la soap opera *As the World Turns* per dare la notizia che "il Presidente Kennedy è stato la vittima di un proiettile assassino a Dallas, Texas". Subito dopo, la macchina da presa ci porta dentro a un ristorante, dove il procuratore distrettuale Jim Garrison (Kevin Costner) guarda inorridito il televisore fissato a una parete del locale mentre un visibilmente provato Walter Cronkite, uno dei più importanti *anchor man* della CBS dell'epoca, comunica ufficialmente ai telespettatori il decesso di Kennedy. Mentre Cronkite legge la notizia, la macchina da presa inquadra in modo ravvicinato il televisore, riprendendo a tutto schermo l'immagine televisiva fino a farla combaciare con i margini dell'inquadratura (Fig. 1). Come vediamo anche da questa breve descrizione, i frammenti del *Bulletin* (provenienti dagli archivi del canale televisivo) vengono trasferiti e interpolati all'interno di *JFK* nella loro "concretezza" segnica, entrando integralmente (e letteralmente) a far parte del suo "arredamento" diegetico. Parafrasando la definizione genettiana di intertestualità (Genette 1982, ed. 1997: 4), in questa sequenza ravvisiamo dunque la "copresenza" di due testi differenti, ovvero la "presenza effettiva" di porzioni di un testo giornalistico (veicolato nella diegesi di *JFK* da un apparecchio televisivo) all'interno del testo filmico. I frammenti del *Bulletin* che appa-

Fig. 1 – Un frammento del Bulletin CBS in *JFK - Un caso ancora aperto*.

iono in questa sequenza (e i molti altri frammenti di telegiornali d'epoca che punteggiano il racconto nelle sequenze successive) sembrano avere la finalità di rafforzare l'immediatezza e la trasparenza rappresentativa di *JFK*, radicandolo per così dire all'interno della realtà storica in cui è ambientato.

Passiamo ora a esemplificare le relazioni interdiscorsive, appoggiandoci a *Insider - Dietro la verità* (Michael Mann 1999). Questa pellicola racconta la vera storia del chimico Jeffrey Wigand (Russell Crowe), che viene licenziato dalla Brown & Williamson, la multinazionale del tabacco per cui lavora, dopo aver scoperto una pericolosa alterazione nella composizione chimica delle sigarette mirante a produrre maggiore dipendenza nei fumatori. Grazie al sostegno di Lowell Bergman (Al Pacino), cronista d'assalto della CBS, Wigand decide di denunciare pubblicamente l'accaduto, rilasciando un'intervista esplosiva al programma della CBS *60 Minutes* che porterà all'apertura di un procedimento giudiziario e alla chiusura della Brown & Williamson. Questa intervista viene accuratamente ri-prodotta all'interno di *Insider*, attingendo dalla registrazione televisiva le principali componenti semantico-sintattiche (spazi, attori, temi) in cui si articolava il suo piano del contenuto. Per esem-

pio, Crowe viene truccato e vestito in modo tale da assomigliare a Wigand; lo studio in cui nel film viene registrata l'intervista è arredato in modo simile a quello televisivo; le battute di dialogo rispettano, sintetizzandoli e semplificandoli, i contenuti della vera intervista trasmessa della CBS, ecc. Sul piano espressivo, questi elementi vengono inoltre (ri)manifestati attraverso le convenzioni del cinema drammatico hollywoodiano: commento musicale enfatico, moltiplicazione dei punti di vista, movimenti di macchina avvolgenti, avvicinamento al primo piano degli attori, e così via (Fig. 2). A differenza di quanto accade in *JFK*, dunque, il film di Mann non trasferisce al suo interno delle unità del testo di partenza ma solo i suoi principali contenuti discorsivi, decidendo di riarticolarli *ex novo* attraverso il linguaggio cinematografico.

Entrambi i casi che abbiamo visto finora rappresentano esempi di relazioni transtestuali "puntuali", poiché si appuntano sul trasferimento nel testo di arrivo di grandezze testuali delimitate. Nel terzo film che prendiamo velocemente in con-

Fig. 2 – Il rifacimento hollywoodiano dell'intervista a Jeffrey Wigand in *Insider - Dietro la verità*.

siderazione, *REC* (Balagueró, Plaza 2007), troviamo invece un esempio di relazione transtestuale "estensiva", che si declina sulla dimensione sistemica ed espressiva. Questo celebre horror spagnolo racconta la storia di Angela, una giovane reporter di una televisione locale di Barcellona incaricata di seguire per una notte un gruppo di pompieri in compagnia del cameraman Pablo. Quello che ci interessa sottolineare è che buona parte del piano dell'espressione di *REC* si fonda sul trasferimento dei codici di genere del reportage giornalistico, che nell'ultima parte del film vengono ibridati con quelli del cosiddetto *found footage horror*. Più precisamente, *REC* diegetizza all'interno del racconto il dispositivo tecnico-rappresentativo del video-reporting, riprendendone tanto i procedimenti espressivi (macchina a mano, continuità della ripresa, frontalità del piano, ecc.) quanto le convenzioni comunicative (sguardi in macchina, appellazioni, ecc.) (Fig. 3). *REC* non compie dunque un riferimento diretto e orizzontale a uno o più testi precedenti, ma allaccia una relazione estensiva con il sistema espressivo del genere-cronaca.

Fig. 3 – La diegetizzazione del dispositivo del video-reporting in *REC*.

4. *La visualità contemporanea*

Nel paragrafo precedente, abbiamo abbozzato una veloce panoramica di alcune delle relazioni allacciate dal cinema contemporaneo nei confronti della cronaca, scegliendo di soffermarci sugli elementi linguistico-strutturali che fondano tali relazioni a livello formale. Nella seconda parte di questo contributo, ci concentreremo invece sulle modalità con cui il cinema contemporaneo riafferma e riautentica la "realtà" (il *legame* con la realtà) degli eventi di cronaca che trasferisce al suo interno. In particolare, inquadreremo tali questioni all'interno di un dibattito centrale negli odierni *film* e *media studies*: quello relativo all'emersione nel cinema degli ultimi anni di nuove strategie estetiche realiste che si contrappongono alla "crisi" della referenzialità tipica dell'epoca post-moderna e post-mediale. Come vedremo, il cinema contemporaneo trova proprio nella rappresentazione dei fatti di cronaca uno dei principali luoghi di elaborazione di queste nuove estetiche (Coviello 2015), non a caso miranti a (ri)stabilire un "contatto sensibile, immediato, fenomenologicamente denso con la realtà" (Malavasi, Fassone 2015: 174). Anzitutto, tentiamo però di contestualizzare meglio tali questioni.

L'episteme visuale contemporanea sembra trovarsi all'incrocio di due specifici processi storico-culturali: la piena realizzazione della "*koiné* postmoderna"; e l'avvento della "condizione post-mediale". Il primo processo è stato indagato di recente da Maurizio Ferraris (2012). In massima sintesi, Ferraris sostiene che la realizzazione del postmoderno ha determinato la nascita di quello che egli chiama "realitysmo", cioè di un nuovo regime epistemologico, dominante in ambito televisivo e nel reality show, fondato sulla deoggettivazione e sull'onirizzazione della realtà. Di conseguenza, per Ferraris "il postmoderno realizzato si manifesta in un utopismo violento e rovesciato", all'interno del quale "viene revocata qualsiasi autorità al reale, e al suo posto si imbastisce una quasi-realtà con forti elementi

favolistici" (24). Parallelamente all'emersione del realitysmo, la rivoluzione digitale ha radicalmente modificato la fisionomia dei media novecenteschi *tout court*, dando origine a quella che Ruggero Eugeni definisce la "condizione post-mediale" (2015). Nella prospettiva dello studioso, la digitalizzazione ha portato i dispositivi mediali a "de-individualizzarsi" e a integrarsi "perfettamente ad apparati sociali in linea di principio non mediali", rendendo ormai impossibile "stabilire cosa è mediale e cosa non lo è" (28). Né è più possibile definire "quando entriamo in una situazione mediale e quando ne usciamo" (28). Questa confusione fra cosa è mediale e cosa è sociale ha determinato per Eugeni la "naturalizzazione" dei media, correlata a suo avviso "a una profonda mutazione antropologica complessiva" (45). L'esperienza mediale (artificiale) e l'esperienza quotidiana (naturale), infatti, sono diventate per così dire un "tutt'uno" inscindibile e indiscernibile, provocando tra le altre cose l'implosione (o il superamento) della differenza tra medium e realtà.

Una delle principali conseguenze del nuovo ordine della visione post-moderna e post-mediale è quella che Pietro Montani definisce l'"indifferenza referenziale" (2010: 21). Montani afferma infatti che nel contesto attuale il mondo "non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci renderebbe pertanto indifferenti nei confronti della referenzialità dell'immagine" (22). In altri termini, il nostro giudizio sull'immagine "tende a disattivare la modalità del reale in quanto criterio di discriminazione, a vantaggio dei valori performativi dell'immagine stessa", sottraendo al mondo "la sua capacità di farsi sentire secondo le modalità dell'incontro, dell'esplorazione, della provocazione" (23). Secondo Montani, questo processo "definisce lo statuto derealizzante dell'immaginario mediale [contemporaneo] e ne chiarisce l'essenziale tonalità anestetica" (23).

Un esempio emblematico (anzi, probabilmente *l'*esempio emblematico) di tale condizione visuale è fornito dalle tristemente celebri immagini dell'attentato terroristico al World Tra-

de Center di Manhattan dell'11 settembre 2001: "Si trattò di un fatto – si chiede Montani al riguardo – recepito nella forma di uno spettacolo trasmesso in diretta a uno sterminato pubblico di telespettatori o non piuttosto di un fatto che accadde in quella forma?" (7). Oltre a Montani, molti altri autori – come Marco Dinoi (2008), Ruby Rich (2004) o Slavoj Žižek (2002) – hanno notato che la singolarità ripetitiva e anestetizzate delle immagini del crollo delle Torri Gemelle ne ha determinato, per così dire, l'usura semiotica, erodendone le capacità referenziali. Come afferma anche Massimiliano Coviello, tali immagini hanno prodotto "un ripiegamento del concetto di realismo verso un'ideologia della trasparenza, che si fonda sulla cancellazione delle tracce che hanno permesso la sua stessa costruzione. Cancellazione che concorre a un effetto di auto-evidenza, di appiattimento tra l'immagine e ciò che in essa è rappresentato" (2015: 11).

È opportuno domandarsi, ora, quale sia la posizione e la funzione del cinema all'interno di questo contesto. Ovviamente, il cinema è stato trasformato in modo profondo dai processi che abbiamo descritto sopra, tanto da spingere alcuni studiosi a ridefinirlo attraverso la nozione di "post-cinema" (Hagener, Hediger, Strohmaier 2016). A essere venuta meno, infatti, è stata la stessa definizione "ontologica" del cinema (Alonge, Carluccio 2015: 164), in quanto dispositivo caratterizzato da un rapporto privilegiato e indessicale con la realtà grazie alla sua base fotografico-pellicolare (Casetti 1993: 24). Da un lato, a partire dagli anni Ottanta, il cinema ha partecipato attivamente alla *koiné* postmoderna, "'facendo cadere' la realtà al di fuori dell'immagine, per eleggere l'immagine stessa a unico orizzonte di (auto) riferimento" (Malavasi 2013: 58). Dall'altro, in seguito alla svolta digitale degli anni Novanta, è stato sottoposto a un duplice processo di "smaterializzazione" della sua dimensione tecnologica (a partire dalla pellicola) e di "deterritorializzazione" delle sue specificità linguistiche (Malavasi, Fassone 2015: 166).

Diversi studiosi (Fadda 2009; Menarini 2010; Malavasi 2013; Uva 2013) hanno osservato però che negli ultimi anni il cinema – o almeno alcune sue forme – sembra aver subito una sorta di *realistic turn*, di ritorno al reale, che lo ha portato a contrapporsi al regime vigente dell'indifferenza referenziale. Scrive al riguardo Luca Malavasi che, a partire dagli anni Duemila, il cinema tende a (e tenta di) "ristabilire i modi di un realismo attivo, contro quell'estinzione indifferente della capacità dell'immagine di far sentire la realtà […] che caratterizza la visualità contemporanea" (2013: 59-60). In altri termini, tra le facoltà che il cinema oggi esercita (più e meglio di altri media) vi è proprio quella di sapere re-istituire "un rimando denso, problematico, dotato di efficacia simbolica al presente e alla realtà" (Malavasi, Fassone 2015: 172).

5. *Tre strategie estetiche*

Da quanto abbiamo detto, non stupisce dunque che la rappresentazione degli eventi di cronaca fornisca al cinema uno dei campi di applicazione (e dei banchi di prova) privilegiati per ricostruire un rapporto strutturato tra immagine e realtà. Ovviamente, tale rapporto non si declina più "secondo i crismi del vecchio principio di realtà" (Fadda 2009: 38), ma si fonda su nuove strategie di autenticazione aggiornate all'episteme visuale contemporanea. Nello specifico, tre sembrano essere le principali strategie estetiche attraverso cui il cinema degli anni Duemila tenta di riattestare la realtà dei fatti di cronaca, (ri) appropriandosi a suo modo delle potenzialità dei format e dei linguaggi digitali. Reimpiegando liberamente la terminologia corrente, definiremo queste strategie: "ipermediale", "ipomediale" e "intermediale".

Cominciamo a soffermarci sulle strategie ipermediale e ipomediale, che sembrano fornire due opposte incarnazioni del realismo digitale. Entrambe condividono l'obiettivo di (ri)sta-

bilire un "rapporto attivo […] tra spettatore, immagine e realtà" (Malavasi, Fassone 2015: 172), evitando "le fughe tanto nel mero descrittivismo, quanto nell'immaginifico consolatorio" (Malavasi, Fassone 2015: 174). Marcatamente differenti, però, appaiono i procedimenti tecnico-espressivi che le sostanziano. La strategia ipermediale impiega immagini di alta qualità tecnica (e stilistica), magnificando le facoltà (ri)costruttive del digitale per fornire allo spettatore un'esperienza immersiva ed "estatica" della realtà (2013: 45).

Pensiamo per esempio a *World Trade Center* (Oliver Stone 2006), film che racconta la vera storia di alcuni poliziotti che furono sepolti vivi dalle macerie della Torre Sud. Nella sequenza successiva al crollo della Torre, la macchina da presa penetra all'interno delle rovine alla ricerca dei poliziotti sopravvissuti. Dopo essersi soffermata sui loro volti impolverati e sofferenti, la camera compie una vertiginosa carrellata verticale, ergendosi lentamente al di sopra di Ground Zero fino a inquadrare in *plongée* le rovine del World Trade Center. Dopo qualche secondo, uno stacco ci trasporta sopra Manhattan, inquadrata attraverso una ripresa aerea (Fig. 4); subito dopo, un secondo stacco ci spinge ancora più in alto, a costeggiare un satellite in orbita sopra la Terra. Come vediamo, la strategia ipermediale sembra avere dunque due finalità specifiche. Anzitutto, mira "a catturare l'evento nella sua piena visibilità" (Casetti 2015: 121), offrendo allo spettatore un articolato quadro "panottico" degli avvenimenti attraverso punti di vista non-antropici; inoltre, punta a "riscaldare" le immagini (in accezione mcluhaniana) (McLuhan 1964), al fine di intensificare la risposta sensoriale dello spettatore nei confronti degli eventi.

All'estremo opposto della strategia ipermediale, troviamo la strategia ipomediale. Legata a "un'estetica 'del brutto' […] e a una retorica amatoriale e *candid*" (Malavasi 2013: 76), tale strategia impiega immagini "povere", a bassa definizione e di scar-

Fig. 4 – La macchina da presa si solleva su Ground Zero in *World Trade Center*.

sa qualità tecnica, per fornire alla rappresentazione dell'evento di cronaca "un'aura di autenticità, di documento e di testimonianza" (Perniola 2014: 162). Troviamo un ottimo esempio di strategia ipomediale in *Redacted* (De Palma 2007), film ispirato ai fatti avvenuti a Mahmudiyah nel 2006, quando cinque soldati americani di stanza presso una cittadina irachena violentarono una quattordicenne e ne bruciarono il corpo dopo averla uccisa insieme a tutta la famiglia. *Redacted* è interamente composto da immagini di natura metadiegetica catturate dai più disparati dispositivi *interni* all'universo narrativo: l'handycam con cui un soldato registra il proprio diario; le videocamere di sorveglianza del campo militare; la telecamera utilizzata da due documentaristi francesi; le webcam dei computer portali impiegati dai soldati per parlare via Skype con i loro familiari; le microcamere montate sugli elmetti indossati dai soldati in missione. In tutti i casi, ci troviamo davanti a immagini caratterizzate da uno statuto "opaco", fondate su punti di vista par-

ziali e limita(n)ti, e da forti componenti auto-riflessive (Fig. 5). Come osserva Francesco Casetti, però, questa tipologia di immagini ha un'ambizione più grande di quella di far vedere (e capire) "bene", mirando invece a "raffigurare un evento dall'interno, nel suo svolgimento, per come è esperito da qualcuno che vi prende parte" (2015: 119).

Fig. 5 – Un'immagine da una telecamera di sorveglianza in *Redacted*.

In questo senso, la strategia ipomediale punta a ricostruire "un'esperienza di partecipazione diretta alla scena", implicando "un atto di presenza testimoniale" che si declina più sulla dimensione percettiva che su quella cognitiva (Malavasi 2013: 76). Se insomma la strategia ipermediale vuole far *vedere* la realtà, ricostruendola nella sua totalità per così dire ontologica, la strategia ipomediale intende invece far *sentire* la realtà nel suo carattere fenomenologicamente irrisolto e frammentario.

La terza strategia estetica impiegata da cinema contemporaneo per rappresentare e ri-presentare al suo interno i fatti di cronaca è quella intermediale, che in un certo senso rappresenta

al contempo una sintesi e un superamento delle prime due. Diciamo anzitutto che, con il termine "intermediale", intendiamo qui l'incontro/scontro tra "le diverse componenti mediali e i diversi formati tecnici delle immagini audiovisive" (Montani 2010: 24). Secondo Montani, quella intermediale è la strategia più potente di cui dispone il cinema per contrastare l'indifferenza referenziale che caratterizza la visualità contemporanea. Presupposto di tale strategia è "che, solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine […] e tra le sue diverse forme discorsive (finzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono" (XIII).

Un esempio emblematico di strategia intermediale è rappresentato da *Valzer con Bashir* (Folman 2008), film che ricostruisce il difficile processo di elaborazione del passato traumatico da parte di un soldato israeliano che ha assistito al massacro di Sabra e Shatila nel 1982. Nell'ultima scena del film un gruppo di donne mussulmane percorre urlando un vicolo. Alcune di loro portano dei bambini feriti in braccio. La macchina da presa riprende le donne di schiena, muovendosi insieme a loro (quasi fosse *una* di loro) fino sbucare in una piazza dove due giovani soldati israeliani sono di guardia a un check point. La macchina da presa continua velocemente ad avanzare, lasciandosi alle spalle le donne per avvicinarsi al volto impietrito di uno dei soldati (il protagonista), mentre fissa intensamente davanti a sé (Fig. 6). Dopo qualche momento, un raccordo sullo sguardo permette anche allo spettatore di vedere quello che il soldato sta fissando. Le donne vengono finalmente riprese in modo frontale, mentre disperate indicano alla macchina da presa le decine cadaveri martoriati che riempiono le strade. Queste ultime inquadrature determinano una forte cesura nella composizione audiovisiva del film. Fino al primo piano del solda-

Fig. 6 – Il primo piano del soldato in *Valzer con Bashir*.

to, infatti, *Valzer con Bashir* è interamente composto da disegni animati dal tratto fortemente stilizzato. Le immagini successive che documentano il massacro di Sabra e Chatila, e con cui il film si conclude, provengono invece da un reportage televisivo realizzato dall'emittente britannica BBC subito dopo il massacro (Fig. 7).

Questa scena unisce quindi immagini finzionali di animazione a immagini giornalistiche dal vero, costringendo lo spettatore a prendere anziuttto atto (e *coscienza*) della loro materialità. Nonostante infatti vengano in qualche modo diegetizzate all'interno del film, le immagini della BBC esprimono una radicale alterità linguistica, che provoca nello spettatore un effetto di straniamento e distanziamento metalinguistico quasi brechtiano. Al contempo, tale meccanismo porta a ri-caricare di un forte valore referenziale le immagini del massacro, rigenerandone il potere di "riagganciare il fatto reale" (Montani 2010: 9). In altre parole, lo spettatore viene prima portato a rapportarsi alle immagini *in quanto* immagini; e poi viene sollecitato a ricondurre tali immagini a un fatto realmente accaduto, di

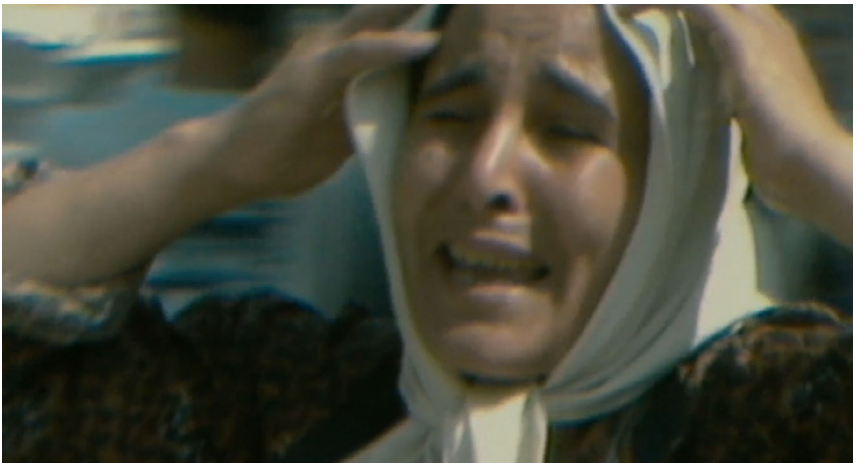


Fig. 7 – Il reportage BBC sul massacro di Sabra e Shatila.

cui esse rappresentano – *proprio* perché immagini – una traccia documentale. In questo senso, la strategia intermediale sembra lavorare su due dimensioni strettamente interrelate. Da un lato, sottopone le immagini a un processo di "de-naturalizzazione", facendo criticamente riemergere la loro natura discorsiva e materiale, e sollecitando dunque "nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato" (Montani 2010: 13). Dall'altro, e correlatamente, sottopone le immagini a un processo di "referenzializzazione", rilanciando "la loro capacità di farsi esperire come una testimonianza del fatto reale e non della sua epifania mediale" (8).

6. *Conclusioni*

In questo articolo abbiamo tentato di fornire alcuni spunti per l'analisi delle relazioni tra dispositivo cinematografico e cronaca. Come abbiamo visto, il cinema contemporaneo stabilisce con la cronaca un rapporto complesso, che si declina anzitutto in una articolata serie di pratiche di trasferimento, tradu-

zione e rifacimento linguistico-discorsivo. In molti casi, però, il cinema non si accontenta di impiegare le notizie di cronaca come semplici "testi fonte" da riattualizzare liberamente, e con cui stabilire dunque delle pure relazioni di filiazione genetica. Al contrario, la rappresentazione dei fatti di cronaca fornisce al cinema contemporaneo un campo di sperimentazione espressiva in cui mettere a punto nuove estetiche realiste capaci di riattestare il legame tra spettatore, immagine cinematografica e realtà all'interno del panorama visuale e mediale nato dopo la rivoluzione digitale.

Bibliografia citata

Alonge, Giaime; Carluccio, Giulia (2015), *Il cinema americano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza.

Barbano, Alessandro (2012), *Manuale di giornalismo*, Roma-Bari, Laterza.

Barthes, Roland (1964), "Structure du fait divers", *Essais critiques*, trad. it. a cura di Lidia Lonzi, "Struttura del fatto di cronaca", *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966: 230-38.

Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani.

Casetti, Francesco (2015), *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press.

Cattrysse, Patrick (2014), *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, Antwerp-Apeldoorn, Garant Publishers.

Coviello, Massimiliano (2015), *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.

De Saussure, Ferdinand (1916), *Cours de linguistique générale*, trad. it. a cura di Tullio De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1967.

Dinoi, Marco (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media. La memoria. Il cinema*, Firenze, Le Lettere.

Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.

Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.

Facchinetti, Roberta (2015), *Dizionario giornalistico Italiano-Inglese*, Torino, G. Giappichelli Editore.

Fadda, Michele (2009), *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia*, Bologna, ArchetipoLibri.

Ferraris, Maurizio (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, trad. it. a cura di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Greimas, Algirdas; Courtés, Joseph (1986), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* ed. Paolo Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Hagener, Malte; Hediger, Vinzenz; Strohmaier, Alena, eds. (2016), *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London, Palgrave Macmillan.

Hjelmslev, Louis (1943), *Omkring sprogteoriens grundlasggelse*, trad. it. a cura di Giulio C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

Lorusso, Anna Maria; Violi, Patrizia (2004), *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza.

Malavasi, Luca (2013), *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Torino, Kaplan.

Malavasi, Luca; Fassone, Riccardo (2015), "Dopo il postmoderno: il cinema contemporaneo", *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, eds. Carluccio, Giulia; Malavasi, Luca; Villa, Federica, Roma, Carocci: 159-192.

Marrone, Gianfranco (1998), *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Roma, Meltemi.

Menarini, Roy (2010), *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano, 2001-2010*, Recco, Le Mani.

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967.

Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.

Perniola, Ivelise (2014), *L'era postdocumentaria*, Udine-Milano, Mimesis.

Popović, Anton (1975), *Teória umēleckého prekladu*, trad. it. a cura di Daniela Laudani e Bruno Osimo, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006.

Rich, Ruby (2004), "After the Fall: Cinema Studies Post-*9/11*", *Cinema Journal*, 48/2: 109-15.

Salles, Daniel (2012), "L'Irrésistible attraction du fait divers", *La Presse à la une*, <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/08.htm> [27/04/2018]

Sanders, Julia (2005), *Adaptation and Appropriation*, London-New York, Routledge.

Uva, Christian (2013), "L'immagine dal calco al calcolo", *Fata Morgana*, 21: 39-46.

Wolf, Mauro (1985), *Teorie della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani.

Zecca, Federico (2009), "La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica", *E/C*, <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php> [27/04/2018].

— (2011), "Videogame goes to the movies. La traduzione cinematografica del videogioco", *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, eds. Mandelli, Elisa; Re, Valentina, Venezia, Terra Ferma: 26-39.

— (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.

— (2015), "Le relazioni tra i media nell'epoca della convergenza", *Fata Morgana*, 26: 203-15.

Žižek, Slavoj (2002), *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, trad. it. a cura di Piero Vereni, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2017.

Filmografia

JFK - Un caso ancora aperto (*JFK*), Dir. Oliver Stone, USA, 1991.

Insider - Dietro la verità (*The Insider*), Dir. Michael Mann, USA, 1999.

REC (Id.), Dir. Jaume Balagueró, Paco Plaza, Spagna, 2007.

World Trade Center (Id.), Dir. Oliver Stone, USA, 2006.

Redacted (Id.), Dir. Brian De Palma, USA, 2007.

Valzer con Bashir (*Vals Im Bashir*), Dir. Ari Folman, Isreale-Germania-Francia, 2008.