

# ACME

Annali della Facoltà di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Milano

---

1-2/2025



Milano University Press

## **Direttore**

Marco Modenesi (Università degli Studi di Milano)

## **Comitato direttivo**

Marina Giani (Università degli studi di Milano)  
Irene Piazzoni (Università degli Studi di Milano)  
Paolo Rusconi (Università degli Studi di Milano)  
Paolo Spinicci (Università degli Studi di Milano)  
Raffaella Vassena (Università degli studi di Milano)

## **Comitato scientifico**

Jocelyn Benoist (Université Paris I – Sorbonne)  
Andrea Capra (Università degli Studi di Milano)  
Yves Chevretil Desbiolles (IMEC – Caen)  
Oliver Janz (Freie Universität Berlin)  
Georges Letissier (Université de Nantes)  
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona)

## **Responsabile del coordinamento scientifico e redazionale**

Francesca Paraboschi (Università degli Studi di Milano)

## **Redazione**

Alessia Della Rocca (Università degli Studi di Verona)  
Michael Lioi (Università degli Studi di Milano)

ISSN 0001-494x

eISSN 2283-0035

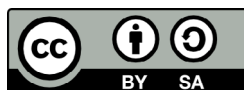
doi: 10.54103/2282-0035/78/1-2

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press  
con licenza Creative Commons Attribution-Share Alike (CC BY SA) 4.0  
International

su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/ACME>)

© 2025, The Authors

---



## ACME V. 78 N. 1-2 (2025)

## INDICE

Eloquenza e letterarietà nell' <i>Iliade</i> di Francesco Nevizzano <i>Aurora Giribuola</i>	1
Le radici hegeliane della biopolitica foucaultiana: la dialettica sovranità-biopolitica-thanatopolitica <i>Patrizio Caldara</i>	34
<i>Aristophanis Nubes</i> Bruno Amerbachio Inteprete. Les Nuées et leur premier traducteur européen <i>Micol Muttini</i>	57
Pourquoi Bologne? L'Italie d'Alain Farah <i>Luigi Magno</i>	92
Témoignages de voyageurs québécois sur le patrimoine artistique et culturel de la ville de Bologne dans l'application web touristique UniVOCItà <i>Valeria Zotti, Rita Gramellini</i>	111
Una nota esegetico-testuale al <i>De lineis insecabilibus</i> <i>Carlo Delle Donne</i>	148
Charles Batteux e la ricezione dell' <i>Ars poetica</i> oraziana nel Settecento francese <i>Valentina Tarantino</i>	159
Indagine sulla xerografia nella prima produzione artistica di Eugènia Balcells: <i>Ophelia, variacions sobre una imatge</i> (1979) e <i>Xerox Music</i> (1981) <i>Elena Pellicciari</i>	194

---

Animali, muscoli e prove di forza nel cinema muto con Lionel Buffalo <i>Massimo Bonura</i>	233
Quand l'invisible se donne à voir dans le visible de la scène. L'ombre dans le traitement scénique des contes mis en scène par Emma Dante et Joël Pommerat: les adaptations du <i>Petit Chaperon rouge</i> <i>Clelia Paola Di Pasquale</i>	266
Peter Abrahams nell'editoria italiana degli anni cinquanta <i>Giuliana Iannaccaro</i>	289
A new <i>sepulchrum</i> from Aquileia between iconography and 3D models <i>Luca Scalco, Emanuela Faresin, Monica Salvadori</i>	322
Liberazione dell'eros e memoria di Catullo nei Neoplatonici di Settembrini <i>Andrea Capra</i>	357
<b>DOSSIER: KEEP READING. SU THE SLUTS DI DENNIS COOPER</b>	
Introduzione <i>Giuseppe Carrara, Marco Malvestio</i>	381
"It's like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it." Interpretare <i>The Sluts</i> fra internet e immediatezza complessa <i>Massimiliano Manni, Marco Tognini</i>	395
<i>Did he live up to what he promised?</i> Teoria e pratica del gimmick in <i>The Sluts</i> di Dennis Cooper <i>Biagio Mazzella</i>	433
La voragine del desiderio. Cooper e l'immaginario <i>snuff</i> <i>Giuseppe Previtali</i>	468

## Pornotopie digitali per maschilità ai margini:

*The Sluts* di Dennis Cooper

Anna Chiara Corradino

491

«Looking for the ultimate»: Sesso, verità e anarchia in *The Sluts* di Dennis Cooper

Gianmaria Borzillo

520

## RECENSIONI

Donato Pirovano, *Dante e il mare*, Roma, Donzelli Editore, 2025, pp. XIV, 298, 7

Maria Gabriella Riccobono

553

*Haiku per la Giustizia. Un modello di stile per 'parole giuste'*, a cura di Gabrio Forti e Priscilla Bertelloni, Milano, Vita e Pensiero, 2025, pp. 176

Giorgio Fabio Colombo

562

*L'esercizio del 'giusto giudizio'. Dialoghi manzoniani sull'idea di responsabilità e i fondamenti della giustizia*, a cura di G. Donati, G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti, Milano, Vita e pensiero, 2025, pp. 476.

Beatrice Nava

565

Eloquenza e letterarietà nell'*Iliade* di Francesco Nevizzano\*Francesco Nevizzano's *Iliad*: Eloquence ad Literariness

doi: 10.54103/2282-0035/28822

## Abstract

[IT] L'*Iliade* di Francesco Nevizzano rappresenta un esempio significativo della volgarizzazione dei classici in Italia nel Cinquecento: si tratta, infatti, di una versione parziale del poema omerico per mano di un autore poco noto, ma caratterizzata dal dialogo costante con la tradizione latina e italiana e, soprattutto, da un'interpretazione meno vincolata all'originale. Questo articolo esamina le strategie adottate da Nevizzano nel tradurre in endecasillabi sciolti i primi cinque libri del poema omerico, mettendo in luce il processo di riscrittura degli episodi della guerra di Troia e delle sequenze narrative per adattare il testo al pubblico del XVI secolo. L'analisi si concentra, in un primo momento, sulle modifiche strutturali apportate dal traduttore, tra cui la diversa suddivisione dei libri, la rielaborazione degli interventi divini nelle vicende umane e la ridefinizione del ruolo di Ettore. Emergono, successivamente, riferimenti alla letteratura volgare – in particolare a Dante, Petrarca e Ariosto – che contribuiscono a inserire l'opera all'interno del panorama culturale rinascimentale.

**PAROLECHIAVE:** *Iliade*, Francesco Nevizzano, Rinascimento, traduzione

Aurora Giribuola

 0009-0009-2613-6479Università degli Studi  
di Torino  
ROR 048tbm396Université Savoie  
Mont Blanc  
ROR 04gqg1a07

aurora.giribuola@unito.it

© Aurora Giribuola

Received: 13/02/2025  
Accepted: 24/04/2025

[EN] Francesco Nevizzano's *Iliad* represents a significant example of the vernacularization of classical texts in Sixteenth-century Italy. This partial version of the Homeric poem, authored by a relatively obscure writer, is characterized by a constant dialogue with the Latin and Italian traditions and, above all, by an interpretation that is less strictly bound to the original. This article examines the strategies employed by Nevizzano in translating the first five books of the *Iliad* using *endecasillabi sciolti*, highlighting the process of rewriting the episodes of the Trojan War and the narrative sequences to adapt the text for a Sixteenth-century audience. First, the analysis focuses on the structural modifications introduced by the translator, including the different division of the books, the reworking of divine interventions in human affairs, and the redefinition of Hector's role. Then, references to vernacular literature – particularly Dante, Petrarch, and Ariosto – emerge, contributing to the integration of the work into the broader cultural landscape of the Renaissance.

**KEYWORDS:** *Iliad*, Francesco Nevizzano, Renaissance, translation, intertextuality

\* Il titolo è un voluto richiamo a MARI 2012



*L'Iliade volgare*<sup>1</sup> di Francesco Nevizzano è stata pubblicata a Torino, presso Martin Cravotto, nel 1572 e comprende la traduzione in endecasillabi sciolti dei primi cinque libri del poema omerico, seguita da una raccolta di *Rime* composta da sonetti, sestine e poemi in terza rima. Si tratta di un'opera in-quarto di 226 pagine, di cui sono disponibili quattro esemplari che si trovano, rispettivamente, alla Biblioteca civica di Arezzo,<sup>2</sup> alla Biblioteca dell'Università di Genova<sup>3</sup> e a Torino in duplice copia, una alla Biblioteca Reale<sup>4</sup> e un'altra all'Accademia delle Scienze.<sup>5</sup> Il testo di quest'ultima è mutilo di alcune parti all'inizio e alla fine, con conseguenti lacune per il primo libro dell'*Iliade* e per le *Rime*, probabilmente dovute a cause materiali esterne e alle difficili condizioni di conservazione.

Come sottolinea Valentina Prosperi<sup>6</sup> facendo riferimento ai cataloghi di Filippo Argelati<sup>7</sup> e di Jacopo Maria Paitoni,<sup>8</sup> non possediamo molte informazioni riguardo alla vita, agli studi e alle motivazioni che hanno portato Francesco Nevizzano a tradurre, come altri letterati del Rinascimento, solo una parte del testo omerico. Del resto, disponiamo di pochissime notizie sulla biografia del traduttore: il giurista e storico Guido Panciroli è l'unico a fornire qualche dato in merito al figlio di Giovanni Nevizzano quando scrive *Franciscum filium naturalem ex Iawcobeta, quam postea nuptui locavit, susceptum*

<sup>1</sup> NEVIZZANO 1572.

<sup>2</sup> Collocazione: Fondo Antico GAM D 214.

<sup>3</sup> Collocazione: SALA 3 /G /7 56.

<sup>4</sup> Collocazione: G.3.30.

<sup>5</sup> Collocazione: C/2 V.81.

<sup>6</sup> PROSPERI 2020, pp. 43-79. Per una presentazione delle versioni volgari dell'*Iliade* nel XVI secolo si vedano anche MORANI (1989) e DE CAPRIO 2012.

<sup>7</sup> ARGELATI 1767.

<sup>8</sup> PAITONI 1766-1767.

*reliquit, qui et ipse Iurisconsultus bonis omnibus spoliatus ad extremam inopiam, ac demum insaniam pervenit.*<sup>9</sup>

L'*Iliade volgare* è un testo sicuramente rappresentativo del modo di volgarizzare i classici in Italia nel Cinquecento: nell'atto di trasportare il poema omerico, il traduttore si serve inevitabilmente del filtro della tradizione italiana e latina. Per avvicinare il testo all'immaginario del suo tempo, inoltre, amplia alcuni episodi e ne elimina altri perché, come sottolinea Gabriele Burchi, «riscrivere gli autori antichi significava [...] integrarli, correggerli e migliorarli, aggiornandoli al gusto del pubblico».<sup>10</sup>

Questo articolo intende studiare la traduzione di Francesco Nevizzano approfondendo aspetti come la riscrittura delle sequenze e degli episodi della guerra di Troia e, passando dal generale al particolare, l'intertesto dei classici volgari che è presente anche nella resa di alcuni epiteti.

## 1. EPISODI OMERICI NELLA CULTURA DEL CINQUECENTO

I cinque libri dell'*Iliade volgare* sono composti rispettivamente da 914, 1121, 854, 1040 e 1724 versi;<sup>11</sup> risulta quindi evidente che, sebbene alcune parti dell'originale siano state rimosse, Nevizzano amplia

<sup>9</sup> PANCIROLI 1637, II, p. 332: «il figlio naturale Francesco, avuto da Iacobeta che poi diede in sposa a un altro, lo lasciò appena nato: anche lui giurista, privato di tutti i beni, giunse a un'estrema povertà e infine alla pazzia». Per una conoscenza più approfondita della figura di Giovanni Nevizzano, autore della *Sylva nuptialis*, si rimanda a FECCI (2013).

<sup>10</sup> BUCCHI 2011, p. 14.

<sup>11</sup> In Omero si trovano 611 versi nel primo libro, 877 nel secondo, 461 nel terzo, 544 nel quarto e 909 nel quinto.

altre sezioni e si riserva libertà sempre maggiori man mano che procede nella sua traduzione. Rispetto al testo omerico, infatti, modifica la suddivisione tra secondo e terzo libro, scegliendo di spostare in quello successivo il catalogo dei Troiani e dei loro alleati e, in seguito, a partire dal quarto libro, interviene in maniera significativa sulle scene narrate e sulla distribuzione degli episodi, come nel caso del duello tra Enea e Diomede.

Esistono numerose sequenze che vengono riscritte o interpretate diversamente da Nevizzano, ma la maggior parte delle modifiche riguarda la traduzione degli interventi divini,<sup>12</sup> sia quando i celesti discutono tra loro per accordarsi e soccorrere i loro protetti, sia quando li spronano ad agire o a parlare. Nell'*Iliade volgare*, infatti, con l'eccezione di alcuni casi nel racconto della guerra di Troia – come la peste in Omero, I, 43-52<sup>13</sup> oppure le invocazioni agli dèi in occasione di sacrifici in II, 400-418<sup>14</sup> e in III, 271-301<sup>15</sup> – il ruolo degli dèi viene ridotto a favore di una maggiore libertà dei personaggi.

Alla fine del primo libro, ad esempio, assistiamo allo scontro acceso tra Giove e Giunone<sup>16</sup> dopo la visita di Teti e, in un secondo mo-

<sup>12</sup> Per approfondire la questione, soprattutto in merito alla traduzione degli epiteti, si rimanda a DELOINCE-LOUETTE 2011 e DELOINCE-LOUETTE 2020, pp. 408-425. Il primo articolo si concentra sul libro VIII, quindi non riguarda direttamente i temi della traduzione di Nevizzano che, come abbiamo detto, si arresta al V, ma arriva a conclusioni molto utili per studiare qualunque *corpus* di traduzioni omeriche.

<sup>13</sup> NEVIZZANO 1572, I, vv. 69-81, p. 5. La numerazione dei versi, assente nella traduzione, è stata introdotta dall'autrice per scopi di chiarezza.

<sup>14</sup> Ivi, II, vv. 540-561, pp. 55-56.

<sup>15</sup> Ivi, III, vv. 444-491, pp. 94-96.

<sup>16</sup> Per evitare confusioni, si usano sempre i nomi latini degli dèi e, nell'affrontare i passi dell'*Iliade volgare*, si fa costantemente riferimento alla numerazione dei versi nel testo della traduzione rinascimentale e alla corrispondenza con quelli dell'originale greco nell'edizione a cura di Rosa Calzecchi Onesti: in questo caso, OMERO 2013, I, 536-567, p. 33 = NEVIZZANO 1572, I, vv. 825-906, pp. 32-35.

mento, all'entrata in scena di Vulcano che rasserena l'atmosfera.<sup>17</sup>

Sarà lieve 'l mio aviso, et la salute  
 A me de Greci cara, et sostenuta  
 Da l'un de lati, caderà in periglio  
 De la mortale incominciata guerra:  
 Molti gioveni forti andran sotterra;  
 Et donne assai, che peregrini incensi  
 Hanno offerto sovente a nostri altari  
 [...]  
 Però che 'l tuo voler in me risplende,  
 Come raggio di Sol traluca in vetro,  
 Non quasi ne le menti de mortali,  
 Ove la sua fermezza si nasconde,  
 Come se vento spira in riva a l'onde.  
 Così disse la Diva, et gli occhi grandi  
 D'un amorosa nebbia ricoperse.<sup>18</sup>

Nevizzano non mira a una resa letterale di Omero e armonizza la materia epica con il gusto poetico rinascimentale, rendendola accessibile e piacevole per un pubblico colto. A differenza dell'originale e della traduzione in ottave e pressoché contemporanea di Bernardino Leo da Piperno (1573),<sup>19</sup> infatti, sceglie di addolcire i toni del dialogo tra i due sposi: la «bella Diva» (v. 825) è ancora preoccupata per le sorti degli Achei, ma non attacca Teti e si rassegna fin da subito al volere del celeste marito, come sottolineano le parole «l tuo voler in me risplende / come raggio di Sol traluca in vetro» ai vv. 852-853. Giove, pertanto, non ha bisogno

<sup>17</sup> OMERO 2013, I, 568-611, pp. 35-37 = NEVIZZANO 1572, I, vv. 907-914, p. 35.

<sup>18</sup> NEVIZZANO 1572, I, vv. 829-858, pp. 32-33.

<sup>19</sup> LEO 1573.

di intimidire la moglie per convincerla a obbedire agli ordini e si limita a ricordare altri esempi di come «il van pensiero, che non scorge dove / l'humane forze possano impiegarsi / lodevolmente, si rivolge al ferro, / rinnovando le 'ngiurie delle donne, / che son più antique cose, che non sanno» (vv. 869-873). I quattro discorsi diretti del testo greco vengono qui ridotti a un unico intervento della regina degli dèi e alla risposta di Giove, con la conseguente eliminazione delle offese reciproche e della minaccia di ricorrere alla violenza fisica da parte del marito, presenti, invece, in Omero e nella traduzione del 1573.

Leo, solo un anno più tardi, rimane fedele alla struttura e all'idea originale, ricorrendo alle apostrofi «O pien d'inganni»<sup>20</sup> e «O molto più de gli altri Dei crudele»<sup>21</sup> quando Giunone si rivolge al marito, che ha l'ultima parola nel litigio: «statti a seder senza parlare, / né osar di contradir' al voler mio, / che se mi sforzi le mani a menare, / non ti potria soccorrere alcun Dio».<sup>22</sup> Per quanto riguarda la metrica, l'endecasillabo sciolto e la musicalità delle consonanze interne inseriscono Nevizzano tra coloro che hanno accordato favore al «verso ideato dal Trissino e già applicato dallo stesso suo inventore alla tragedia (la *Sofonisba* del 1524) e dal Rucellai al poema didascalico in versi d'ispirazione classica (le *Api*, pubblicate postume nel 1539)»,<sup>23</sup> mentre Leo sceglie, come altri traduttori di classici a partire dagli anni Cinquanta, l'ottava narrativa, sulla scia del successo dell'*Orlando furioso*.

<sup>20</sup> Ivi, I, 133, v. 2, p. 23r.

<sup>21</sup> Ivi, I, 135, v. 1, p. 23v.

<sup>22</sup> Ivi, I, 138, vv. 3-6, p. 24r.

<sup>23</sup> BUCCHI 2011, p. 38.

Anche nei versi conclusivi del primo libro Nevizzano si discosta da Omero quando decide di rimuovere l'intervento del claudicante dio del fuoco:

Così diceva 'l gran congregatore,  
Per l'aere de nuvoli celesti,  
Al cui parlar, com'a soavi venti,  
Il biondo campo de le spiche ondeggia,  
Che son mature ne solcati colli;  
Così 'l voler de le celesti schiere,  
Per l'alte cime lor vide inclinarsi,  
E 'l Ciel veloce più sereno farsi.<sup>24</sup>

Con questi otto versi, il traduttore racconta la ritrovata serenità sull'Olimpo, suscitata dal «gran congregatore, / [...] al cui parlar, com'a soavi venti, / il biondo campo de le spiche ondeggia» (vv. 907-910): non è più necessaria l'entrata in scena di Vulcano che, originariamente, «si mise a parlare fra loro, / dolcezza portando alla madre sua» (I, 571-572) e facendo ridere tutti i presenti prima del consueto banchetto. Anche in questo caso è possibile notare che Leo opta per una soluzione diversa, la fedeltà al testo greco, rinunciando così a riscrivere l'immagine degli dèi omerici in ottica rinascimentale.

La bella madre sua mesta vedendo,  
Per quel parlar, che Giove fè, si altiero,  
Si sforzò con piacevoli parole  
Scemarle il dispiacer, che si le duole.  
[...]  
Di tal parlar la Dea Giunon sorrise,  
E di sua man la tazza prese, e bebbe;

<sup>24</sup> NEVIZZANO 1572, I, vv. 907-914, p. 35.

Con destro ordine poi Vulcan si mise  
 A portarla d'intorno, e non gl'increbbe  
 Dar bere a tutti i Dei, nè mai s'assise,  
 Finché ciascun il sacro nettar'hebbe;  
 E tutti da gran riso presi foro,  
 Che così zoppo ministrasse loro.<sup>25</sup>

Fin dai primi versi del poema, com'è noto, gli dèi scelgono chi proteggere e chi ferire, chi ingannare e chi incoraggiare: aiutando Greci e Troiani e suggerendo agli uomini come agire, influenzano l'esito della guerra e mettono a rischio la propria incolumità.<sup>26</sup>

Una prova significativa dell'intervento da parte del traduttore è costituita dalla descrizione dell'incontro tra Paride Alessandro<sup>27</sup> ed Elena nel terzo libro. In seguito al duello tra il principe troiano e Menelao, Venere si allontana dall'Olimpo per salvare il giovane e chiama quindi la donna più bella del mondo affinché raggiunga Paride negli appartamenti reali: lei è adirata con il suo sposo troiano a causa della sua viltà, ma la dea proverà a persuaderla affinché si lasci nuovamente sedurre.<sup>28</sup>

Ai vv. 684-717, Nevizzano concede a Venere di nascondere l'eroe perché possa tornare a Troia ma, successivamente, lascia che sia lo

<sup>25</sup> LEO 1573, I, 139, v. 5 - 146, v. 8, pp. 24r-25r.

<sup>26</sup> Si vedano, a titolo di esempio, OMERO 2013, II, 155-181, pp. 47-49 = NEVIZZANO 1572, II, vv. 199-215, p. 43, in cui Giunone invita Minerva a parlare con Ulisse, e OMERO 2013, IV, 68-103, pp. 119-121 = NEVIZZANO 1572, IV, vv. 97-148, pp. 111-113, in cui Minerva istiga Achei e Troiani: nel primo caso Ulisse sceglie autonomamente le parole da utilizzare per convincere i compagni a restare a Troia e, nel secondo, Laodoco si rivolge direttamente a Pandaro senza che Pallade rivesta i suoi panni.

<sup>27</sup> Nella traduzione, viene chiamato solamente «Alessandro».

<sup>28</sup> OMERO 2013, III, 379-417, pp. 109-111 = NEVIZZANO 1572, III, vv. 682-709, pp. 101-102.

stesso Alessandro a chiedere a un'ancella di invitare Elena ad aspettarlo in camera da letto: egli, infatti, decide autonomamente di voler incontrare la moglie senza che la dea dell'amore interceda per lui «sembrando vecchia antica / filatrice» (III, 386-387). Notiamo che la sequenza occupa un numero minore di versi nella traduzione volgare rispetto all'originale, in quanto è assente la discussione tra Elena, reticente a incontrare il marito, e Venere, determinata a favorire l'eroe.

Venere bella in questo mezzo tempo,  
 Con una folta nube havea coperto  
 Il dilicato corpo d'Alexandro,  
 Ch'era uscito invisibile del campo,  
 Et ritornato dentro la cittade  
 Ne la nuvola ascoso, andò passando  
 Per l'ampie strade, fin ch'egli pervenne  
 Al suo albergo riposto ne i giardini;  
 Et salite le scale spatiose,  
 Se n'intrò ne la camera odorata  
 Di profumi soavi, et quivi l'arme  
 Spogliate, d'un bel manto rivestissi.  
 Et riposato un poco, mandò a dire,  
 Che venia a sé la damigella Grea,  
 Ch'era la più attempata de le ancelle  
 D'Helena bella, a dirle che venisse.  
 [...]  
 Lodati sian gli dii, c'hanno difeso  
 Hoggi Alexandro da sì gran periglio,  
 Et liberata me da la paura,  
 C'hebbi di lui, poi ch'è tornato salvo,  
 Come m'hai detto, et senza alcuna offesa.

Come vedremo in modo più approfondito analizzando l'intertesto, Nevizzano priva la donna di quella contraddizione tra parola e

azione presente, invece, nei versi dell'originale in cui «la commovente respiscenza di Elena, nutrita di sostanza etica, viene spazzata via da una forza superiore e autoreferenziale, che dapprima assume la veste personale e l'atteggiamento truce della dea, poi l'aspetto ambiguo e insinuante della schiavitù sessuale».<sup>29</sup> La protetta di Venere, infatti, dice fin da subito di essere molto innamorata e si rallegra del ritorno di Alessandro,<sup>30</sup> allontanandosi dall'ambiguità che, in Omero, è tipica del suo personaggio e delle scene di seduzione in generale.<sup>31</sup>

Limitandoci al confronto con il testo di Leo, osserviamo che, anche alla fine del terzo libro, la sua traduzione in ottave rimane aderente alle sequenze omeriche. In un primo momento, dopo che Elena ha scoperto l'inganno della dea, le sono attribuiti i versi «Io non vuol già venire i membri miei / a lui nel letto mai più dimostrando, / nè l'ingiuria de' Teucri più soffrire, / che d'ira e di dolor mi fan morire»<sup>32</sup> e, successivamente, nonostante accusi il troiano di esser fuggito da codardo, «nel letto, che d'avorio havia / ivi ornato, salì, ne i dolci rai / più gli ascos'ella de i belli occhi, e in seno / a lui per gran dolcezza venne meno».<sup>33</sup>

<sup>29</sup> PADUANO 2004, p. 13.

<sup>30</sup> In contrasto con le parole «Oh, se là fossi morto, / vinto da un uomo forte com'era il mio primo marito!» (OMERO 2013, III, 428-429, p. 113).

<sup>31</sup> Si ricorda l'inganno a Giove in OMERO 2013, XIV, 153-353, pp. 487-497, quando Giunone indossa la cintura di Venere per farsi desiderare dal marito, giacere con lui e permettere poi al Sonno di addormentarlo. Anche in questa scena la seduzione implica questo *décalage* tra le parole e gli atti: Giunone afferma di non volere cedere alla seduzione per paura di essere vista, mentre, in realtà, farà il contrario. Cfr. ZAMBARBIERI 1990, pp. 98-107 e KIRK - JANKO 1992, pp. 168-207.

<sup>32</sup> LEO 1573, III, 92, vv. 5-8, p. 74v.

<sup>33</sup> Ivi, III, 102, vv. 5-8, p. 76r.

Nevizzano non si limita a rimuovere gli attributi negativi delle divinità o a ridurre il loro ruolo nelle vicende umane: in alcuni casi, infatti, modifica i confini tra un libro e quello successivo. Ad esempio, il traduttore sceglie di amplificare lo scontro tra Diomede ed Enea, anticipando alla fine del quarto libro quanto narrato da Omero nel libro successivo (v, 166-469): racconta di come il figlio di Venere lanci un masso contro l'eroe greco, ferito da Pandaro, e venga messo in guardia da Sarpedone sull'eventualità che Diomede goda dell'appoggio divino (vv. 800-1040).

Tal Filomede discorreva 'l campo  
 Senza ritegno, fin ch'ad incontrarsi  
 Venne brando per brando con Enea  
 Figliuol d'Anchise, il fior de cavalieri  
 De la gente di Dardano famosa.  
 [...]  
 Era quivi nel piano ove la pugna  
 Seguia, posto per sorte un grosso sasso,  
 Che quattro robust'huomini di quelli,  
 Che produce la terra in questi tempi,  
 A pena reggerebbono col dosso.  
 Piegossi a quello, e'l prese in fretta Enea  
 Con le man franche, et volse ambo le braccia  
 Adietro, per lanciarlo fortemente  
 Contra'l nemico, che gli viene addosso.<sup>34</sup>

Nel quinto libro del testo volgare, invece, il Tidide crede che qualsiasi troiano incontri sia il nemico tanto atteso (vv. 1-78), ma è solo dopo alcune scene di massa che Enea torna sul campo di battaglia. Quest'ultimo prima aiuta Pandaro nello scontro contro Diomede

<sup>34</sup> NEVIZZANO 1572, IV, vv. 938-975, pp. 141-142.

(vv. 282-487) e poi, in seguito alla sua morte, rischia la vita sotto le frecce nemiche fino al momento in cui viene salvato dalla madre che, come nell'originale, lo copre con il proprio velo (vv. 487-526).

Oltre alla diversa suddivisione delle sequenze, osserviamo che Nevizzano sceglie di cancellare il momento in cui Diomede ferisce Venere: in questo frangente, Eleno ed Ettore si interrogano solamente sull'eventualità di nuocere emotivamente agli dèi e, in particolare, alla Ciprigna in quanto madre di Enea.<sup>35</sup>

[...] alhor parlava a Hettorre  
 Heleno, ch'era a Febo sacerdote,  
 Di Priamo figliuolo, et gli diceva:  
 «Quest'altro Argivo, che focoso pensa  
 Di porre a morte'l valoroso figlio,  
 Che di Venere nacque, non s'accorge,  
 Che dal furor de l'ira sia deluso,  
 Nemicandosi l'alma Citherea,  
 Che gli sarà cagion di danno, et scorno,  
 Perche'nfelice si dee dir quel huomo,  
 Che così è dato in preda a l'ira folle,  
 Overo al duolo, che non ha risguardo  
 D'offendere l'altezza de gli Dei».

Tornando al personaggio di Pandaro, è opportuno analizzare la traduzione di Nevizzano in merito all'ultimo dialogo dell'eroe proprio con Enea: in Omero, egli è rassegnato al proprio destino nel riconoscere di fronte a sé Diomede, sostenuto e aiutato da Minerva, e si dispera per la scelta dell'arco, un'arma mediocre che non lo sta favorendo; nell'*Iliade volgare*, invece, questa digressione evoca

<sup>35</sup> Omero 2013, v, 330-340, p. 165 = Nevizzano 1572, v, vv. 10-22, p. 146.

un'altra immagine sul ruolo della Fortuna.<sup>36</sup> Nel quinto libro, infatti, Pandaro è convinto che, se l'Olimpo non è favorevole ai Troiani, neanche il miglior soldato potrà sconfiggere il Tidide perché la sorte devierà i suoi colpi e renderà vano ogni sforzo, proprio come un fiume in piena (vv. 346-355).

Perché non solamente ne la guerra,  
Ma ne le nostre case, et ne la pace,  
Ne i negozi domestici, et civili,  
L'opere nostre, et noi rapiti siamo  
Da la forza del ciel, che seco volge  
Tutte le cose, come un fiume grande,  
Che versando le piogge soprabonda  
Sovra le ripe et porta al mare i tronchi  
De l'alte quercie, che i pastor ne campi  
Sparte lasciaro, a farne foco'l verno.

Il traduttore attinge, per questa similitudine, ai vv. 87-94 del quinto libro dell'originale<sup>37</sup> e ai vv. 492-497 dell'undicesimo,<sup>38</sup> in cui si fa riferimento all'attacco inarrestabile di Diomede,<sup>39</sup> in un caso, e di

<sup>36</sup> OMERO 2013, v, 180-228, pp. 155-159 = NEVIZZANO 1572, v, vv. 311-385, pp. 157-159.

<sup>37</sup> OMERO 2013, v, p. 151: «andava impetuoso per la pianura, simile a un fiume in piena, / ingrossato dalle piogge, il quale correndo in furia travolge le dighe; / non lo trattengono le dighe alzate a far argine, / non lo trattengono le siepi intorno agli orti fioriti, / se dilaga improvviso, quando scroscia la pioggia di Zeus; / molte opere belle di giovani cadono sotto di esso. / Così dal Tidide eran travolte le dense falangi / dei Troiani, né l'aspettavano certo, benché fossero tanti».

<sup>38</sup> OMERO 2013, p. 387: «Come quando scende alla piana un fiume gonfio, / un torrente dai monti, le piogge di Zeus lo accompagnano, / e molte aride querce e molti pini / trascina, e getta molto fango nel mare, / così travolgendo incalzava il nobile Aiace per la pianura, / massacrando cavalli e soldati».

<sup>39</sup> L'immagine del fiume in piena è conservata anche da Leo: «Qual da gran piogge troppo pieno fiume, / Che ciò ch'incontra seco porta uscendo, / D'argini e ponti, fuor d'ogni costume, / L'opposta mole scorre, a lui cedendo, / L'impeto smisurato e molte spume / D'huomini e buoi van l'opere premendo, / Tal'è Diomede

Aiace, nell'altro. Nei versi dell'*Iliade volgare* analizzati, invece, Enea risponde ai dubbi dell'amico e riflette sul concetto di Fortuna, lasciando affiorare, almeno nella lettura dei posteri, la memoria del famoso passo machiavelliano.<sup>40</sup> Secondo il figlio di Venere, è necessario lottare e servirsi della ragione – senza la quale «l'huomo, non foss'huomo» (v. 377) – per opporsi alle avversità e per non lasciare tutto in mano alla sorte: quest'ultima «altro non è, ch'una parola honesta, / da le genti trovata, per disciorsi / da l'ignoranza, et anco per levarsi / da le colpe, et portarle a la fortuna» (vv. 362-365), ossia la giustificazione degli uomini che non vogliono assumersi le proprie responsabilità e si limitano ad accusare il destino e gli dèi per le proprie sventure.

Come abbiamo visto, la maggior parte delle modifiche riguarda le sequenze dell'*Iliade* in cui compaiono gli dèi; tuttavia, riteniamo importante analizzare anche un esempio diverso, tratto dal sesto libro e inserito da Nevizzano alla fine del quinto libro della sua traduzione. In questo caso, già nel testo greco, i protagonisti sono solo gli uomini, ma i dialoghi di Ettore con il fratello Eleno e con la madre Ecuba sono peculiari dell'*Iliade volgare*, che si colloca spesso al confine con una vera e propria riscrittura, contrapponendosi, tra le altre, alla versione di Leo che sceglie la fedeltà al testo omerico in

---

tra le Frigie schiere, / Che l'ira sua non ponno sostenere.» (LEO 1573, V, 24, vv. 1-8, p. 104r). Proprio come in Omero, il termine di paragone è lo stesso Diomede ed è assente ogni riferimento alla Fortuna.

<sup>40</sup> MACHIAVELLI 2013, cap. XXV, p. 176: «la fortuna sia arbitra della metà delle actioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi. Et assimiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi che quando si adirano allagano e piani, rovinano li arbori e li edifizii, lievano da questa parte terreno, pongono da quella altra».

tutti i casi citati in questa prima parte dell'articolo.<sup>41</sup>

Nei versi di Omero, Eleno consiglia a Ettore di rientrare a Troia per chiedere a Ecuba di andare, insieme ad altre donne troiane, al tempio di Minerva e sperare così nell'aiuto della dea.<sup>42</sup> Nell'*Iliade volgare*, sebbene le parole utilizzate siano molto simili, il ruolo dei due principi troiani è invertito ed è Eleno a riportare queste preghiere alla madre in modo che il fratello non si allontani mai dalla battaglia.

Ma'l valoroso Hettorre havea promosso  
Heleno in tanto, a andar ne la cittade,  
[...]  
«Però tu andando dentro l'alte mura,  
Ad Hecuba di noi comune madre  
Dirai ch'inseme con le piu pregiate  
Nobilissime donne saglia al tempio  
Ch'è ne la rocca de la dea Minerva.»<sup>43</sup>

Inoltre, lo spazio dedicato a questa sequenza è maggiore rispetto all'originale: Eleno non solo accetta l'incarico, ma pronuncia anche una lunga riflessione sull'importanza di ottenere l'appoggio divino in un momento delicato della guerra, «perché assai tempi in questa mortal vita / sono opportuni di pregar gli dèi: / ma quello sovra gli altri, è più conforme / al lor esser magnanimo, et divino» (vv. 1343-1346).

Dopo una breve interruzione – nel testo greco il duello annullato e lo scambio di doni tra Glauco e Diomede, in quello volgare la

<sup>41</sup> In LEO 1573, VI, infatti, è Eleno a convincere il fratello a rientrare in città per chiedere l'aiuto di Ecuba (ottave 21-24, pp. 140v-141r) e a dargli l'occasione di salutare Andromaca (ottave 94-119, pp. 152v-157r).

<sup>42</sup> Omero 2013, VI, 73-105, p. 201 = NEVIZZANO 1572, V, vv. 1313-1378, pp. 192-195.

<sup>43</sup> NEVIZZANO 1572, V, vv. 1313-1330, pp. 192-193.

discussione tra Autolico Numano e gli Atridi –, il racconto riprende all'interno delle mura di Troia. In Omero, Ettore incontra la madre e le dà indicazioni precise, dicendole di offrire un bellissimo peplo a Minerva e di prometterle dodici vitelle in cambio della sua benevolenza.<sup>44</sup> Nella traduzione di Nevizzano, invece, questa parte è attribuita a Eleno che priva il fratello dell'ultimo saluto alla madre e alla moglie: in questa circostanza, quindi, Ecuba chiede anche di convincere Ettore a difendere le mura presso il caprifico, proprio come fa Andromaca nel testo omerico (VI, 407-439).

Per concludere l'analisi delle sequenze dell'*Iliade volgare*, possiamo dire che, in questa traduzione, gli dèi svolgono un ruolo minore rispetto al testo omerico, soprattutto quando si tratta di dare consigli agli uomini o di decidere il corso degli eventi. I casi riportati, pur non essendo esaustivi, vogliono offrire alcuni esempi delle scelte effettuate da Nevizzano, che tende ad avvicinare il testo omerico all'orizzonte d'attesa dei propri lettori.

Come abbiamo visto, anche nel confronto con la traduzione in ottave di Leo, egli sceglie di ridurre in maniera evidente l'espressione della gelosia di Giunone nei confronti di Teti per non attribuirle passioni negative e propriamente umane, elimina il senso del ridicolo nei confronti di Vulcano per stemperare l'attitudine potenzialmente blasfema e lascia che siano gli eroi a prendere la parola di fronte ai compagni, senza che qualcuno li spinga a farlo dall'Olimpo.

Il traduttore non si limita a rappresentare divinità connotate positivamente che intervengono meno nelle vicende umane, con-

<sup>44</sup> OMERO 2013, VI, 251-285, pp. 211-213 = NEVIZZANO 1572, V, vv. 1557-1620, pp. 201-203.

cedendo il libero arbitrio agli eroi, ma priva anche Ettore della ricchezza morale e dello spessore emotivo che lo contraddistinguono dagli altri personaggi: nei passi selezionati, Nevizzano sceglie di non includere il suo dialogo con la madre e con la moglie, ma di permettere invece al fratello Eleno di far ritorno tra le mura. Il ruolo di Ettore viene quindi ridimensionato e, alla fine dell'*Iliade volgare*, diventa centrale la figura di Enea, che compare sia nell'ultima parte del quarto libro sia all'inizio del quinto nel duello contro Diomede. Il «figliuol d'Anchise, il fior de cavalieri / de la gente di Dardano famosa»<sup>45</sup> è destinato a qualcosa di più grande, cioè ad instaurare una nuova città nel Lazio, a vendicare la caduta di Troia e a porre le basi della civiltà romana: nella traduzione, Enea sembra passare in primo piano rispetto a Ettore, proprio come l'*Eneide* durante il Rinascimento è ben più nota dell'*Iliade* e il successo di Virgilio mette in ombra Omero.

## 2. IL DIALOGO TRA OMERO E LA TRADIZIONE VOLGARE ITALIANA

Nel volgarizzamento di Nevizzano si possono, inoltre, trovare le tracce allusive delle più grandi opere letterarie della tradizione italiana: se è ovvio che il linguaggio poetico di un traduttore del XVI secolo è intessuto dei modelli lessicali e delle immagini della *Commedia*, del *Canzoniere* o dell'*Orlando furioso*, è comunque sempre proficuo vedere come questi elementi riaffiorino alla memoria e come vengano utilizzati al momento della composizione. Attraverso la lente di ingrandimento della traduzione dell'*Iliade*, Nevizzano

<sup>45</sup> NEVIZZANO 1572, IV, vv. 941-942, p. 141.

ci permette di osservare i meccanismi alla base di una fitta trama di richiami: quali sono i passi dei classici latini e moderni maggiormente presenti nella memoria poetica di un traduttore epico del Cinquecento? In che modo può scegliere di metterli al servizio della propria opera volgare?

Partendo dall'opera del "Ferrarese Homero", osserviamo che, quando la situazione narrata è analoga al racconto epico classico, anche il lessico utilizzato riprende spesso le parole presenti nel modello: si crea così un campo di risonanza tra testo originale, traduzioni e riscritture, che interagiscono tra loro in maniera circolare, in un continuo gioco di rimandi.

La fosca notte, già con l'ali tese  
L'aere abbracciava, et gli animanti lassi:  
I piu feri armator, nel greco campo,  
De possenti guerrier, prendean riposo,  
Solamente 'l dimone de l'Atrida,  
Con lui sempre vivuto al lato manco,  
Più che mai stava 'n vigilante cura.<sup>46</sup>

All'inizio del secondo libro, nel descrivere il sogno di Agamennone,<sup>47</sup> Nevizzano parla de «gli animanti lassi», utilizzando un aggettivo che ha delle occorrenze in Dante o in Petrarca, ma che è presente anche, come coppia nome-aggettivo, al primo verso di VIII, 79.<sup>48</sup>

Già in ogni parte gli animanti lassi  
davan riposo ai travagliati spirti,

<sup>46</sup> Ivi, II, vv. 1-7, p. 36.

<sup>47</sup> OMERO 2013, II, 1-34, pp. 39-41 = NEVIZZANO 1572, II, vv. 1-36, pp. 36-37.

<sup>48</sup> ARIOSTO 2015, p. 295.

chi su le piume, e chi sui duri sassi,  
 e chi su l'erbe, e chi su faggi o mirti:  
 tu le palpebre, Orlando, a pena abbassi,  
 punto da' tuoi pensieri acuti et irti;  
 né quel sì breve e fuggitivo sonno  
 godere in pace anco lasciar ti ponno.

Come accade spesso nelle descrizioni topiche dei paesaggi notturni – si pensi, per esempio, ad alcuni passi notissimi dell'*Eneide*<sup>49</sup> – c'è una contrapposizione tra un gruppo di persone stanche e un singolo eroe che rimane sveglio. Qui gli uomini al servizio di Carlo Magno sono colpiti dal sonno mentre Orlando continua a pensare ad Angelica, proprio come nella piana di Troia dormono tutti tranne Agamemnone, che si tormenta per la difficile situazione degli Achei. Si può avanzare l'ipotesi che, al momento di tradurre l'*Iliade*, nella memoria del traduttore si attivi il ricordo di Ariosto che, a sua volta, aveva in mente i passi di Omero e di Virgilio.

I vv. 14-15 del terzo libro («et non sapete come s'apparecchia / aspra battaglia, più che fosse mai») sembrano riecheggiare altri due versi ariosteschi in *OF. X*, 53 («giorno e notte a battaglia apparecchiata / e così fu la pugna, aspra et atroce»): quando Iride comunica ai Troiani che i Greci si stanno avvicinando alle mura della città, Nevizzano lascia affiorare la memoria della battaglia tra Alcina e Logistilla, avvisata da un soldato di vedetta dell'arrivo della flotta della sorella.

<sup>49</sup> In particolare, alla fine del quarto libro, *Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / Corpora per terras silvasque* (vv. 522-523), ma Didone, *infelix animi Phoenissa* (v. 529), non riesce a dormire perché soffre per amore e medita il suicidio.

Allo stesso modo, nel momento in cui Iride si rivolge a Elena per informarla dell'imminente duello tra Menelao e Paride, risvegliando in lei il ricordo della patria e del primo marito («d'amoroso pensier le punse 'l core» al v. 260), si avverte una risonanza con il verso «Amore il cor gli punge e fiede» (*OF.* XXIII, 103) riferito a Orlando che vede ovunque i nomi di Angelica e Medoro e scopre che sono davvero innamorati.

Nel quarto libro, le parole usate dal traduttore ai vv. 336-337 («d'huomini, et di donne, / di ricche vesti, et di bellissim'arme») evocano addirittura il famosissimo *incipit* del poema ariostesco: «le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, le cortesie, / l'audaci imprese». Al di là del contenuto, «d'huomini, et di donne» da un lato e «le donne, i cavalieri» dall'altro, viene qui ripreso il ritmo chiastico del verso ad attivare il processo allusivo.

Infine, l'«ineffabile bontade» di Giove al v. 617 del quarto libro riecheggia la «Bontà ineffabile» di *OF.* XIV, 75 e l'«ineffabil sua bontade» di *OF.* XLII, 66, in cui Dio invia sulla Terra un angelo come messaggero affinché intervenga nelle vicende umane, così come nella scena dell'*Iliade* Giove chiede l'aiuto di Iride o di Mercurio.

Nell'*Iliade volgare* sono presenti anche molti prestiti danteschi. In particolare, «voi c'havete fior d'ingegno» al v. 225 del secondo libro riprende le parole di Dante al v. 26 dell'ultimo canto dell'*Inferno* («s'hai fior d'ingegno»): Ulisse si rivolge ai compagni e dice che serve coraggio per continuare a combattere a Troia e per credere nella guida di Agamennone nonostante il momento di crisi.

L'Atrida sbigottito a 'ncontrar venne;  
Da la cui man, lo scettro antico prese  
Sempre incorrotto, et dandosi d'attorno

Con quello, se trovava re, o signore,  
 Lo riteneva con parlar soave,  
 Dicendo: voi c'havete fior d'ingegno,  
 Non devete, sì come paventosi  
 Tumultuare, ma star saldi, et fare,  
 Che si fermino gli altri al vostro exempio.<sup>50</sup>

Nello stesso libro, un altro esempio è rappresentato dall'espressione «picciol tempo» del v. 380 che, sebbene compaia anche nel *Canzoniere*,<sup>51</sup> si intreccia qui con il noto precedente del canto di Ulisse,<sup>52</sup> l'eroe che, proprio nei versi che sta traducendo Nevizzano, prima interviene contro Tersite e poi persuade gli Achei.

E 'l ritornar dopo si lungo tempo  
 Voti d'honore, et tralasciar l'impresa,  
 Per cui tante fatiche spese habbiamo,  
 È troppo obbrobrio, et troppo grande scorno,  
 Perché, cari compagni, oltre anche un poco  
 Durate, et sofferite per un anno,  
 Che 'n questo picciol tempo scopriremo  
 S'è vero, o no l'augurio di Calchanta.

I vv. 374-381 ricordano, inoltre, il discorso pronunciato proprio nel canto XXVI dell'*Inferno* quando l'eroe del «divenir del mondo esposto» (v. 98) chiede ai compagni che lo hanno accompagnato fino a quel momento di non arrendersi «a questa tanto picciola vigilia / di nostri sensi ch'è del rimanente» (vv. 114-115) e con «questa orazion picciola» (v. 122) li convince a «perseguir virtute e canoscenza» (v.

<sup>50</sup> NEVIZZANO 1572, II, vv. 220-228, pp. 43-44.

<sup>51</sup> PETRARCA 2018, LXVI, v. 13; CI, v. 4; CXXIX, v. 11; CLXXXIII, v. 14.

<sup>52</sup> ALIGHIERI 2021, *Inferno*, XXVI, vv. 7-9: «Ma, se presso al matin del ver si sogna, / tu sentirai, di qua da picciol tempo, / di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna».

120): in entrambi i casi le «fatiche» sono state tante ma vale la pena resistere ancora per poter finalmente ottenere il premio ambito, la conquista di Troia da un lato e la «montagna, bruna / per la distanza» (vv. 133-134) dall'altro. Nel descrivere la facilità con cui gli Achei cambiano continuamente idea e vengono ingannati dai discorsi di Ulisse e Nestore,<sup>53</sup> Nevizzano riprende «O insensata cura de' mortali», il primo verso di *Paradiso*, XI: in questo caso crea un parallelo con il *topos* dell'inutile affannarsi degli uomini per le vanità terrene in opposizione alla beatitudine celeste.

Limitandoci solo ai passi più significativi e riprendendo quanto anticipato per le sequenze, è possibile osservare un'allusione al passo di Paolo e Francesca nel dialogo tra Paride ed Elena del terzo libro: nella traduzione di Nevizzano, la Tindaride è innamorata del giovane principe troiano ed è decisa a rimanere con colui che ha rischiato la vita e il trono per restare al suo fianco, proprio come Francesca dimentica il marito Gianciotto, si abbandona a un nuovo amore con il cognato e muore nel nome di questa passione fatale.

*Iliade volgare* III, vv. 777-780

On'dio ti vo pregar per quel amore,  
 Che ti prese di me, quel primo giorno,  
 Che mi vedesti ne la dolce terra  
 Del chiaro Eurota, avolta in panni allegri.

*Inferno* V, vv. 103-105

Amor, ch'è nullo amato amar perdona,  
 mi prese del costui piacer sì forte,  
 che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Nei versi citati, si nota la ripresa di alcuni termini della terzina dantesca che creano un legame tra le due vicende, soprattutto se aggiun-

<sup>53</sup> Cfr. NEVIZZANO 1572, II, vv. 526-528, p. 54: «O insensata cura de mortali, / dal verace sentier quanto sei tolta, / et traviata fra menzogne, et fole».

giamo il fatto che, proprio nel canto v dell'*Inferno*, compaiono anche Elena e Paride nell'elenco dei lussuriosi incontrati da Dante nel secondo cerchio.<sup>54</sup> In questa circostanza però, all'intertesto della *Commedia*, si sovrappone l'interpretazione di Boccaccio che, nella lezione XXI delle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*,<sup>55</sup> ricostruisce una novella avventurosa in cui, oltre al matrimonio combinato per motivi politici, si racconta come Gianciotto abbia scoperto il tradimento e come abbia ucciso i due amanti. L'autore del *Decameron* sembra attenuare le colpe di Francesca di fronte all'inganno delle nozze per procura<sup>56</sup> e a una passione più forte della propria fedeltà al marito, nello stesso modo in cui Elena abbandona Menelao nel nome dell'infatuazione per il giovane principe troiano. Dante condanna il peccato di adulterio e di lussuria di Paride ed Elena che, insieme a Paolo e Francesca, vivranno in eterno dentro una bufera infernale, mentre Nevizzano quasi dimentica la presenza del primo marito e riscrive l'episodio nell'ottica dell'amore raccontato da Boccaccio e subito ostacolato dall'arrivo di Gianciotto, che, nonostante tutto, non riesce a separarli dato che «furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente seppelliti e in una medesima sepoltura».<sup>57</sup>

Un'altra forma di rimando al lessico dantesco si trova ai vv. 120-121 del quinto libro: quando Sarpedone consiglia a Ettore di essere

<sup>54</sup> Ai vv. 64-65 si legge «Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse» e al v. 67 «Vedi Paris».

<sup>55</sup> BOCCACCIO 1965, pp. 313-325.

<sup>56</sup> Ivi, p. 316: «E fatto poi artificiosamente il contratto delle sposalizie e andato ne la donna a Rimino, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al di delle noze levate da lato a sé Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo».

<sup>57</sup> Ivi, p. 317.

un modello per tutti i Troiani e i loro alleati, di «voler sofferir la lunga noia / di questa guerra» e di continuare a combattere per allontanare definitivamente i Greci, Nevizzano usa il termine «noia» con il valore di «dolore, pena, dispiacere». Questo è lo stesso significato attribuito dai commentatori della *Divina Commedia* al v. 76 di *Inferno*, I,<sup>58</sup> quando Virgilio chiede a Dante «Ma tu perché ritorni a tanta noia?» per parlare della sofferenza di Dante che attraversa la selva e incontra le tre fiere.

In una traduzione intessuta di allusioni alla tradizione della poesia italiana non possono mancare, ovviamente, i riferimenti a Petrarca, l'autore che influenza maggiormente Nevizzano, sia nella traduzione dell'*Iliade* che nella composizione delle sue *Rime*. Le «amare lagrime» – versate da Crise quando, al v. 67 del primo libro, chiede l'aiuto di Apollo contro Agamennone – richiamano alla memoria dei lettori dell'epoca il sonetto *Piovonmi amare lagrime dal viso* che a sua volta, secondo Marco Santagata,<sup>59</sup> deve esser ricollegato al canto v dell'*Inferno*.

Inoltre, al v. 257 dello stesso libro («teco; et poi non ti vergogni»), Nevizzano riprende il verso del *Canzoniere* «di me medesimo meco mi vergogno» (v. 11) del primo sonetto. Rispetto al «giovenile errore»,<sup>60</sup> tuttavia, cambia il contesto: Achille, infatti, non accusa sé stesso ma Agamennone che sta privando lui e altri eroi dei doni meritati dopo mesi e anni di sofferenze al suo servizio.

<sup>58</sup> Vedi CONSOLI 1970: «Questo valore di “pena grave”, “tormento”, manifesta in *If* I 76 *Ma tu perché ritorni a tanta noia?*, dove allude alla selva, e quindi alla condizione di peccato».

<sup>59</sup> PETRARCA 2018, p. 73.

<sup>60</sup> *Ivi*, I, v. 3.

Sempre nel secondo libro, ritroviamo lo stesso procedimento con il verbo «scolora» al v. 434, che riprende l'*incipit* del terzo sonetto del *Canzoniere* in cui si legge «Era 'l giorno ch'al sol si scolora / per la pietà del suo Fattore i rai» oppure, più avanti nel libro, le ultime parole del v. 62861 riecheggiano «herbette et fiori» da *RVF*, CXIV, v. 6 e CCXXXIX, v. 31: Nevizzano si serve delle stesse parole di Petrarca per descrivere, nel primo caso, il volto di colui che ha paura e, nel secondo, la moltitudine di soldati presenti a Troia.

Il sonetto LXI, che inizia con una lunga enumerazione («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco»), viene ripreso ai vv. 818-819 del terzo libro dell'*Iliade volgare* attraverso l'enumerazione «Hor la dolce stagione, e 'l luogo, / et la fresc'ora»: Petrarca benedice il momento in cui incontra Laura, Nevizzano fa riferimento invece alla ritrovata intimità tra Alessandro ed Elena nella camera nuziale.

Al v. 170 del quinto libro, «da l'orme impresse de l'ardite piante» evoca «l'orme impresse de l'amate piante»<sup>62</sup> e passa dall'indicare il segno della presenza di Laura a quello che dà avvio a un nuovo avanzare degli Achei, dall'amore al coraggio in guerra,<sup>63</sup> mentre ai

<sup>61</sup> Cfr. NEVIZZANO 1572, II, vv. 628-629, p. 58: «d'huomini tanti, quante herbette, et fiori / mescolati veggiamo a mezzo aprile».

<sup>62</sup> PETRARCA 2018, CCIV, v. 8.

<sup>63</sup> Tradizionalmente, esistono analogie tra l'uomo innamorato e il soldato in guerra e metafore di questo tipo sono spesso usate nel linguaggio poetico: Ovidio in *Amores*, I 9 sosteneva che *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido* ed elencava alcune analogie tra queste due figure, come le innumerevoli prove e le veglie notturne per conquistare città, in un caso, o fanciulle, nell'altro. Cfr. LABATE 1984, pp. 90-97. Lo stesso Petrarca si serve del campo semantico della guerra per parlare d'amore fin dall'inizio del *Canzoniere*, come in *RVF*, II e III in cui l'io lirico dice di esser stato colpito dalle saette a tradimento, quando era disarmato.

vv. 1043-1044 («Aiace, non si smosse da quell'orme, / che 'n sul terren, stampava con le piante») si avverte l'eco del famoso verso «ove vestigio human l'arena stampi» (v. 4) dal sonetto xxxv. Nello stesso libro, quando Eleno ed Ettore si trovano d'accordo sulla necessità di chiedere l'aiuto e la protezione degli dèi, Nevizzano sembra inseguire una profezia sull'avvento di Cristo:<sup>64</sup> a tal fine, ai vv. 1353-1354, riprende l'immagine de «gli stellanti / chiostrì» utilizzata da Petrarca in riferimento a Laura, anche lei temporaneamente scesa sulla terra per soccorrere gli uomini.<sup>65</sup>

Parlando di intertesto petrarchesco, si può far riferimento anche alla traduzione di alcuni epiteti omerici:<sup>66</sup> Nevizzano, infatti, decide di rendere ἠΰκομος ... Λητώ (I, 36) e Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη (v, 312), rispettivamente, come «Latona bella da le chiome bionde» (I, v. 59) e «Venere bella da le chiome d'oro» (v, v. 499), avvicinando questi personaggi all'immagine de «i capei d'oro a l'aura sparsi» (RVF, xc, v. 1). Oltre al sintagma «chiome bionde», presente più volte nei versi di Petrarca,<sup>67</sup> il traduttore riprende anche il dettaglio de «le trecce bionde, ch'oro forbito» dai vv. 47-48 di RVF, CXXVI quan-

<sup>64</sup> Cfr. NEVIZZANO 1572, v, vv. 1353-1357, p. 194: «egli per nostro amor, da gli stellanti / chiostrì, de l'invisibil paradiso, / discender vuole a visitar la terra, / et vestirsi la nostra humana spoglià, / per farne seco sempre in ciel beati».

<sup>65</sup> Cfr. PETRARCA 2018, CCCIX, vv. 1-4: «L'alto et novo miracol ch'a' dì nostri / apparve al mondo, et star seco non volve, / che sol ne mostrò 'l ciel poi sel ritolse, / per adorarne i suoi stellanti chiostrì». Petrarca, a sua volta, rievoca l'espressione stellantis regia caeli (*Eneide* VII, 210), impiegata da Virgilio nel momento in cui Enea prende coscienza di essere finalmente giunto nel Lazio, la terra promessa in cui sorgerà un nuovo regno.

<sup>66</sup> Per una presentazione più approfondita della ricezione e della traduzione degli epiteti omerici rimandiamo a POUÉY-MOUNOU - D'AMICO 2020.

<sup>67</sup> PETRARCA 2018, XXXIV, v. 3, CXC VII, v. 9, CCXXVII, v. 1 e CCLIII, v. 3, mentre «bionde chiome» è utilizzato in XXX, v. 38.

do, al v. 754 del terzo libro, descrive Elena dicendo che «c’havea le trecchie, come fila d’oro». Nell’*Iliade volgare*, quindi, la donna «dal bianco collo più che l’alabastro» (v. 755) dialoga, da un lato, con la vicenda di Francesca e, dall’altro, con la bellezza angelica di Laura.

È possibile osservare come Nevizzano si ispiri e faccia riferimento al modello petrarchesco non solo nella traduzione dell’*Iliade*, passando dall’uso di determinate parole poetiche fino alla riscrittura di alcuni epiteti femminili, ma anche nelle sue *Rime*. Seguendo il modello del *Canzoniere*, infatti, l’autore organizza la raccolta con componimenti di vari schemi metrici (sonetti, sestine, canzoni); per fare un esempio, nel primo sonetto, subito dopo la traduzione dell’*Iliade*, allude esplicitamente al testo *Zephiro torna, e ’l bel tempo rimena*,<sup>68</sup> come è possibile notare a un primo confronto. I due testi descrivono ed esaltano, fin dal primo verso, il ritorno della primavera che riporta luce e gioia nei cuori degli amanti che soffrono. Petrarca non può godere appieno della nuova stagione perché Laura è morta e ha portato con sé le chiavi del suo cuore, ma anche l’io lirico delle *Rime* di Nevizzano è afflitto per colpa di una donna che non ricambia il suo amore.

Mentre Zefiro spira, et dolcemente  
Mormorando, pieta nel freddo core  
Prova destar, forse del grave ardore,  
Che’n seguitar costei ciascuno sente:

Con le sue mani egli visibilmente  
Levò’l velo, ove stava a l’ombra Amore,  
Et lo ripose fra l’herbetta, e’l fiore,

<sup>68</sup> Ivi, CCCX.

Che'l suo leggiadro pie preme sovente.

Deh perché non poss'io vendetta tale  
Far de begli occhi, quando a la mia vita  
De la virtute lor si scarsi sono:

Perche questo soccorso a l'alma frale  
Negar? Se solo po prestarle aita,  
Secondo de i suoi accenti'l dolce suono.

Analizzando il testo, si evidenzia la ripresa di alcuni moduli petrarcheschi come il nome di Zefiro nell'*incipit* e «l'herbetta, e 'l fiore» al v. 7 che evocano «i fiori et l'herbe» del v. 2 del sonetto petrarchesco. A questi elementi si aggiunge, nella prima terzina, l'allusione a un altro testo del *Canzoniere*, il sonetto xc *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*: infatti, nei versi «begli occhi, quando a la mia vita / de la virtute lor si scarsi sono» si intravede il petrarchesco «quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi» (v. 4); la scelta di «pieta» (v. 2) e «ardore» (v. 3) richiama, inoltre, «ardea» (v. 3) e «pietosi color» (v. 5) del sonetto xc.

## CONCLUSIONI

Nella sua *Iliade volgare*, Nevizzano non si priva della libertà di attingere ai versi di Dante, Petrarca e Ariosto e di spostare alcune scene, selezionandole talvolta dai libri successivi. Un libro alla volta, un episodio alla volta, avvicina gli eroi omerici alle aspettative rinascimentali, concedendo loro maggior spazio. Inoltre, pur conservando alcuni interventi celesti per non stravolgere completamente il racconto, tende a rappresentare le divinità omeriche nel modo più compatibile possibile all'immaginario cristiano.

Come ogni generazione che abbia tramandato – prima oralmente e poi in forma scritta – i versi dell'*Iliade*, anche Nevizzano rilegge la trama del poema alla luce della propria civiltà e della propria cultura letteraria. La sua opera è sicuramente rappresentativa di un'epoca in cui sono pochi i letterati che si dedicano alla traduzione dal greco e ancora meno quelli che portano a termine un volgarizzamento integrale, ma Nevizzano compie un passo ulteriore rispetto ai suoi colleghi. Nel contesto delle corti in cui la conoscenza di Omero e della lingua greca è ancora una conquista per una ristretta *élite*, egli cambia l'interpretazione di alcuni motivi centrali nel racconto, come la gelosia di Giunone o l'indecisione di Elena. Inoltre, traduce – o meglio, almeno per ampi estratti, riscrive – l'*Iliade* servendosi delle parole poetiche dei modelli della tradizione italiana: fra il racconto della guerra tra Greci e Troiani e il canone volgare si crea così una tensione semantica, dove formule e ripetizioni peculiari dello stile omerico si trasformano grazie all'interazione con i testi evocati.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI 2021 : D. Alighieri, *Commedia*, 3 vol., a cura di G. Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.
- ARIOSTO 2015 : L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Zampese, Milano, BUR, 2015.
- ARGELATI 1767 : F. Argelati, *Biblioteca degli volgarizzatori, o sia Notizia dall'opere volgarizzate d'autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, 4 t., Milano, Federico Agnelli, 1767.

- BOCCACCIO 1965 : G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965.
- BUCCHI 2011 : G. Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- CONSOLI 1970 : D. Consoli, *Noia*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. 4, p. 67.
- DE CAPRIO 2012 : C. De Caprio, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. 3 *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 56-73.
- DELOINCE-LOUETTE 2011 : C. Deloince-Louette, *Les «lieux homériques» de Jean de Sponde : une lecture éthique de l'Iliade à l'usage du prince*, in *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, a cura di L. Capodiecì e P. Ford, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2011, pp. 383-398.
- DELOINCE-LOUETTE 2020 : C. Deloince-Louette, *Le «naïf» et la «majesté». Les épithètes des dieux et des déesses dans les premières traductions françaises de l'Iliade*, in *Le poète aux mille tours. La traduction des épithètes homériques à la Renaissance*, a cura di A.-P. Pouey-Mounou, S. D'Amico, pp. 407-425.
- FECI (2013) : S. Feci, *Nevizzano, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nevizzano\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nevizzano_(Dizionario-Biografico)), ultimo accesso : 20 dicembre 2024.

- KIRK - JANKO 1992 : G. S. Kirk, R. Janko, *The Iliad : A commentary. Volume IV : books 13-16*, Cambridge, University Press, 1992.
- LABATE 1984 : M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, Editore Giardini, 1984.
- LEO 1573 : B. Leo da Piperno, *Dell'Iliade di Omero tradotta da M. Bernardino Leo da Piperno, libri XII*, Roma, Bartolomeo Toso Bresciano, 1573.
- MACHIAVELLI 2013 : N. Machiavelli, *Il principe*, a cura di G. Inglese, Torino, Einaudi, 2013.
- MARI 2012 : M. Mari, *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Milano, Ledizioni, 2012.
- MORANI (1989) : M. Morani, *Per una storia delle traduzioni italiane dell'Iliade*, «Orpheus. Rivista di umanità classica e cristiana» X, II (1989), pp. 261-310, <https://www.rivistazetesis.com/wp-content/uploads/2024/01/Per-una-storia-delle-traduzioni-italiane-dellIliade-Morani.pdf>, ultimo accesso : 27 novembre 2024.
- NEVIZZANO 1572 : F. Nevizzano, *Iliade volgare di Francesco Nevizzano*, Torino, Martin Cravotto, 1572.
- OMERO 2013 : Omero, *Iliade. Testo originale a fronte*, a cura di F. Codino e R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2013.
- PADUANO 2004 : G. Paduano, *Introduzione*, in Gorgia, *Encomio di Elena*, Napoli, Liguori, 2004.
- PAITONI 1766-1767 : J. M. Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati*, 5 t., Venezia, Storti, 1766-1767.

- PANCIROLI 1637 : G. Panciroli, *De claris legum interpretibus. Libri quatuor*, Venezia, Marco Antonio Brogliollo, 1637.
- PETRARCA 2018 : F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018.
- POUEY-MOUNOU - D'AMICO 2020 : *Le poète aux mille tours. La traduction des épithètes homériques à la Renaissance*, a cura di A.-P. Pouey-Mounou, S. D'Amico, Genève, Droz, 2020.
- PROSPERI 2020 : V. Prosperi, *Le traduzioni italiane dell'Iliade nel Cinquecento : alcune note preliminari*, in *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di V. Prosperi, F. Ciccollella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 43-79.
- ZAMBARBIERI 1990 : M. Zambarbieri, *L'Iliade com'è : lettura, problemi, poesia*, vol. 2, Milano, Cisalpino Istituto editoriale universitario, 1990.

## Le radici hegeliane della biopolitica foucaultiana: la dialettica sovranità-biopolitica-thanatopolitica

The Hegelian Roots of Foucauldian Biopolitics:  
the Sovereignty-Biopolitics-Thanatopolitics Dialectic

doi: 10.54103/2282-0035/27967

Patrizio Caldara

 0009-0002-2425-1771

Università degli Studi  
di Milano

ROR oowjc7c48

### Abstract

**[IT]** Negli ultimi decenni l'affermazione del paradigma biopolitico nel dibattito filosofico-politico ha portato a una serie di studi riguardanti il concetto di biopolitica, primariamente nel pensiero di Michel Foucault. L'influenza hegeliana sul pensatore francese non è, però, stata mai largamente tematizzata nella letteratura biopolitica. Con l'obbiettivo di iniziare a colmare tale iato, il presente lavoro si concentra sulla lettura di Foucault proposta da Judith Butler alla luce della dialettica servo-signore e propone di estendere tale interpretazione anche alla biopolitica foucaultiana. Un'operazione di questo tipo ci permette di rintracciare potenziali criticità e adottare soluzioni teoretiche che le evitino. Specificamente, sarà sostenuto che le figure biopolitiche di sovranità, biopotere e thanatopolitica possano essere lette come risultato di un processo dialettico molto simile a quello descritto da Hegel nel cap. IV della Fenomenologia. Tale mossa permette di sottolineare caratteristiche ancora latenti nella produzione foucaultiana, ma che si presenteranno in autori successivi come Giorgio Agamben e Achille Mbembe. Si sosterrà, infine, che l'ontologizzazione dei soggetti, condotta dalla riflessione biopolitica successiva a Foucault, possa essere letta come un incongruo arresto

patrizio.caldara@studenti.unimi.it

© Patrizio Caldara

Received: 10/01/2025  
Accepted: 23/04/2025

del movimento dialettico. Una tale peculiare e problematica operazione, infatti, solidifica i due poli del processo sociale – concettualizzando il potere come dimensione oppressiva, mentre i soggetti come punti di resistenza ad esso – e li oppone l'un l'altro in una relazione distruttiva. Quest'ultimo esito può essere evitato facendo emergere chiaramente le radici hegeliane del paradigma biopolitico, ed adottando di conseguenza una soluzione hegeliana (recepita anche da Foucault) che non ammette questo tipo di ontologizzazione.

**PAROLE CHIAVE:** biopolitica, thanatopolitica, Foucault, Hegel, dialettica

[EN] In the last decades the affirmation of the biopolitical paradigm in the philosophical-political discussion has generated a series of studies around the concept of biopolitics, first and foremost in the thought of Michel Foucault. W. G. F. Hegel's influence on the French philosopher, however, is not extensively thematized in the biopolitical literature. In order to start filling this gap, the present work focuses on Judith Butler's reading of Foucault in the light of the slave-master Hegelian dialectic and proposes to extend this interpretation also to Foucauldian biopolitics. Such an operation enables us to detect potential criticalities and to adopt theoretical solutions to avoid them. Particularly, it will be proposed that the biopolitical figures of Sovereignty, Biopower, and Thanatopolitics can be seen as results of a dialectical process very similar to the one described by Hegel in the fourth chapter of the *Phenomenology*. We will then be able to highlight some characteristics that are not yet explicit in Foucault's texts, but that are present in the later philosophers that follow his path like, for instance, Giorgio Agamben, and Achille Mbembe. Lastly, it will be claimed that to let the subjects endure a process of ontologization (as the biopolitical debate that followed Foucault did), means to put an inappropriate stop to the dialectical movement. In fact, such a peculiar and problematic operation solidifies the poles of the social process – by conceptualizing power as an oppressive dimension, and subjects as points that resist it – and opposes one another in a destructive relationship.

The latter result can be avoided by highlighting the Hegelian key in which the biopolitical paradigm is rooted in: thus, avoiding any kind of ontologization as Hegel (but also Foucault) did.

**KEYWORDS:** biopolitics, thanatopolitics, Foucault, Hegel, dialectic



## INTRODUZIONE<sup>1</sup>

Negli ultimi decenni la *biopolitica* si è imposta come una delle più importanti cornici di riflessione nella teorizzazione politica. Con questo termine si vogliono sottolineare le caratteristiche pervasive di certe forme di potere che trovano la loro canonizzazione in quella che comunemente è definita l'età della modernità.<sup>2</sup> La forma attuale del paradigma ha un immenso debito nei confronti di Michel Foucault. Molto si discute sugli autori che hanno portato lo stesso ad elaborare la sua proposta. La chiara influenza di Friedrich Nietzsche ha, per esempio, generato un florido dibattito sul carattere biopolitico del pensiero di quest'ultimo.<sup>3</sup>

Meno esplorata è l'influenza delle analisi di Georg W. F. Hegel sul filosofo francese. In effetti, come rileva Judith Butler in *Soggetti di desiderio*, Foucault sembra perseguire l'idea di una *dialettica disancorata*, in aperta contrapposizione con quella hegeliana.<sup>4</sup> Sempre Butler, però, sottolinea come rifiutare Hegel non sia un compito così facile: la semplice negazione del suo pensiero, infatti, rischia di ricadere in soluzioni teoriche previste dallo stesso filosofo tede-

<sup>1</sup> Ringrazio vivamente il prof. Antonio Cimino per avermi trasmesso – attraverso il suo corso – l'interesse per la biopolitica, senza il quale questo articolo non avrebbe mai visto la luce, e ringrazio anche la prof.ssa Annalisa Ceron, il cui entusiasmo per la bozza del presente testo ha contribuito alla mia scelta di tentare di perseguirne la pubblicazione. Un grazie speciale va al prof. Paolo Valore per il suo costante supporto. Ringrazio, infine, la redazione di ACME e i revisori anonimi per i puntuali commenti e suggerimenti che mi hanno fornito.

<sup>2</sup> In letteratura la questione è, in realtà, molto dibattuta. Varie proposte, infatti, cercano di fare emergere pratiche e teorie di carattere biopolitico già in epoche precedenti. Cfr. ESPOSITO 2002, 2004, 2006; OJAKANGAS 2016; BACKMAN-CIMINO 2022; LINDHOLM 2023.

<sup>3</sup> Cfr. ANSELL-PEARSON 2014; BALKE 2003; LEMM 2020.

<sup>4</sup> BUTLER 2009.

sco. La tesi di Butler è che, pur assumendo un carattere costruttivo e decisamente non parassitario, l'impostazione della proposta foucaultiana sia profondamente debitrice alle analisi hegeliane.

Nel presente testo esploreremo questa ipotesi anche in campo biopolitico considerando soprattutto le continuità con il capitolo IV della *Fenomenologia dello Spirito*.<sup>5</sup> L'ipotesi operativa – che si strutturerà durante il percorso – rileverà un cortocircuito tra l'appropriazione delle analisi hegeliane da parte del paradigma biopolitico successivo e l'applicazione delle stesse. In particolare, si tratterà di mostrare come il peculiare paradosso della *thanato-* o *necro-politica* abbia le proprie radici nella rielaborazione delle posizioni hegeliane dello stesso Foucault.

In quel che segue, inizialmente verrà proposta una breve esposizione del paradigma biopolitico impostato da Foucault. Successivamente, ci concentreremo sull'esposizione della tesi di Butler, per poi occuparci specificamente del versante biopolitico, facendone emergere gli aspetti hegeliani. Ci sposteremo, poi, a considerare la nozione di *thanato-* o *necro-politica* rilevandone la paradossalità e proponendo una spiegazione hegeliana della sua genesi. Infine, nelle conclusioni, faremo emergere la specifica pericolosità di una possibile *ontologizzazione* della dialettica disancorata foucaultiana, ovvero, della sostanzializzazione dei due poli del movimento dialettico (potere e soggetti), che li renderebbe indipendenti l'uno dall'altro.

---

<sup>5</sup> HEGEL 2008.

## 1. IL PARADIGMA BIOPOLITICO DI MICHEL FOUCAULT: DALLA SOVRANITÀ AL BIO-POTERE

Il V capitolo de *La volontà di sapere* e l'ultima lezione del corso del 1975-76 al Collège de France – intitolato *Bisogna difendere la società*<sup>6</sup> – sono i luoghi attraverso cui il paradigma biopolitico contemporaneo ha dialogato maggiormente con Foucault. Per esempio, la categoria di necropolitica sviluppata da Achille Mbembe –<sup>7</sup>e mai esplicitamente elaborata da Foucault – scaturisce da un confronto con le pagine della lezione del 17 marzo 1986, dove il filosofo francese si misura in modo serrato con la questione del razzismo, e in cui si tematizza un potere in grado «di uccidere la vita stessa» – un potere di morte (*thanatos*) insomma.<sup>8</sup>

Foucault propone un'indagine, tanto storico-genealogica quanto teorica, del processo che ha portato alla formazione dell'esperienza contemporanea del potere. L'analisi parte considerando i caratteri di quello che viene definito potere giuridico o sovrano, originatosi già nell'epoca classica. Attributo fondamentale di tale potere è il diritto di vita e di morte<sup>9</sup> che il sovrano esercita sui suoi sudditi. Tale carattere, nella sua applicazione, non può che rivelarsi asimmetrico e spostato verso la morte. Infatti, ciò che garantisce al sovrano il potere di *far morire* o di *lasciar vivere* è il diritto di uccidere.<sup>10</sup> Una tale prerogativa è esercitata in modo tanto diretto – quando il sovrano è minacciato personalmente, o quando qualcuno infrange le sue leggi

<sup>6</sup> FOUCAULT 2009.

<sup>7</sup> MBEMBE 2016.

<sup>8</sup> FOUCAULT 2009, p. 219.

<sup>9</sup> FOUCAULT 2021, p. 119; 2009, p. 206.

<sup>10</sup> FOUCAULT 2009, p. 207.

– quanto indiretto – quando, minacciato da nemici esterni, il sovrano può «esporre» la vita dei suoi sudditi con l’obbiettivo di difendersi.<sup>11</sup> Foucault precisa che, parlando di morte, non si riferisce solo a quella fisica, ma anche a quella politica.<sup>12</sup> Il potere sovrano è, infine, descritto da Foucault come un potere estorsivo:

il potere si esercitava essenzialmente come istanza di prelievo, meccanismo di sottrazione, diritto di appropriarsi di una parte delle ricchezze, *estorsione di prodotti, di beni, di servizi, di lavoro e di sangue*, imposti ai sudditi. Il potere era innanzitutto *diritto di prendere*: sulle cose, il tempo, i corpi ed infine la vita.<sup>13</sup>

Storicamente, però, intorno alla fine del XVII secolo, la legge armata della morte inizia a perdere terreno a favore di un potere di tipo nuovo.<sup>14</sup> Foucault rileva due evoluzioni consecutive che realizzano quello che viene definito potere produttivo o di normalizzazione.<sup>15</sup> I due poli attraverso cui si sviluppa tale processo sono compatibili in quanto si muovono su dimensioni diverse. Anzitutto, Foucault fa emergere un’*anatomo-politica del corpo umano*.<sup>16</sup> Un tale potere ha un carattere disciplinare che si esercita attraverso

<sup>11</sup> FOUCAULT 2021, p. 119.

<sup>12</sup> Foucault si esprime così: «quando parlo di messa a morte non intendo semplicemente l’uccisione diretta, ma anche tutto ciò che può essere morte indiretta: il fatto di esporre alla morte o di moltiplicare per certuni il rischio di morte, o più semplicemente la morte politica, l’espulsione, il rigetto» (FOUCAULT 2009, p. 222).

<sup>13</sup> FOUCAULT 2021, p. 120, corsivo mio.

<sup>14</sup> Si può rilevare una forte ambiguità, a questo punto, nel discorso di Foucault. Infatti, ogni tanto questa nuova forma di potere appare in continuità con quella del potere sovrano; altre volte, invece, le si oppone nettamente. Tale criticità, che ora ci limitiamo a rilevare, sarà tema esplicito della prossima sotto-sezione.

<sup>15</sup> FOUCAULT 2009, p. 221.

<sup>16</sup> FOUCAULT 2021, p. 123.

le istituzioni (quali scuole, prigioni, ecc.) e si concentra sul *corpo* individuale in quanto macchina: «il suo *dressage*, il potenziamento delle sue attitudini, l'estorsione delle sue forze, la crescita parallela della sua utilità e della sua docilità, la sua integrazione a sistemi di controllo efficaci ed economici». <sup>17</sup> Foucault arriva a definire questo polo come una tecnologia disciplinare del lavoro. <sup>18</sup> Dall'altra parte, abbiamo invece una *bio-politica della* popolazione. Tale potere ha un carattere *regolatore* che non si esercita più sui corpi individuali, ma sul corpo-specie, ovvero «sul corpo attraversato dalla meccanica del vivente e che serve da supporto ai processi biologici: la proliferazione, la nascita e la mortalità, il livello di salute, la durata di vita, la longevità con tutte le condizioni che possono farle variare». <sup>19</sup> Queste due direzioni – anatomica e biologica – si innestano ortogonalmente l'una sull'altra, generando così una grande tecnologia a due facce che, attraverso la manipolazione, la disciplina e la regolazione dei corpi, si prende la vita a carico. Si apre, dunque, un'era del bio-potere che, in contrapposizione con il potere sovrano, *fa* vivere o respinge la morte. Quest'ultima viene, infatti, screditata, evitata e allontanata, mentre la vita viene protetta e fatta proliferare.

Se Foucault può sostenere che il passaggio al nuovo tipo di potere non esclude il «formidabile potere di morte» della sovranità, nondimeno, secondo Butler, potere giuridico-sovrano e potere produttivo-normalizzante sono ancora pensati attraverso uno schema

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> FOUCAULT 2009, p. 208.

<sup>19</sup> FOUCAULT 2021, p. 123.

binario che escluderebbe la morte dal secondo polo per assegnarla al primo.<sup>20</sup> E, in effetti, lo stesso Foucault sembra confermare ciò:

Se nel diritto di sovranità la morte costituiva il punto in cui esplodeva, nel modo più manifesto, l'assoluto potere del sovrano, ora, *al contrario*, la morte diventerà il momento in cui l'individuo sfugge a ogni potere, ricade su se stesso e si rifugia in qualche modo nella sua parte più privata.<sup>21</sup>

Nell'era della biopolitica si verifica un processo di progressiva squallificazione della morte. Quest'ultima è il limite del potere e si situa, rispetto ad esso, in una relazione di esteriorità. Al contrario della sovranità, il bio-potere rifugge continuamente la morte perché su di essa non ha presa.

## 2. L'IPOTESI BUTLER: DIALETTICA DISANCORATA ED EROTIZZAZIONE DI SIGNORIA-SERVITÙ

La proposta elaborata da Judith Butler in *Soggetti di desiderio* è, a tutta prima, quantomeno in controtendenza con la percezione che lo stesso Foucault aveva delle sue indagini. Infatti, se nella *Fenomenologia* di Hegel si possono riscontrare una ferrea logicità e una scoperta teleologia nell'analisi dell'incedere storico, in Foucault non si possono che affermare con forza le caratteristiche opposte. In effetti, sono proprio l'assenza di un *telos* e l'imprevedibile creatività le principali differenze che la stessa Butler rileva tra la descrizione del processo storico foucaultiano e quello hegeliano. Buona parte

<sup>20</sup> BUTLER 2009, p. 254.

<sup>21</sup> FOUCAULT 2009, p. 214.

della riflessione del filosofo francese può essere addirittura considerata come un tentativo di scivolare fuori dalla cornice dialettica, proponendo un superamento della tensione storica prodotta dalle rigide opposizioni binarie hegeliane. In Foucault, infatti, tale tensione è riformulata nei termini della relazione tra potere giuridico (o repressivo) e potere produttivo (o normalizzante). Se, nella cornice hegeliana, a una forza oppressiva (esercitata dal signore) deve corrispondere una forza emancipativa (messa in atto dal servo), in Foucault proprio quest'ultima viene denunciata come inessenziale: in realtà, è lo stesso potere giuridico – la legge – a produrre e riprodurre ciò che vorrebbe *reprimere*.

Il tentativo di uscita dal paradigma dialettico è realizzato da Foucault attraverso la netta negazione di sostanzialità ontologica al soggetto. Secondo Butler, dal momento che «Foucault manca di qualsiasi soggetto [...] gli opposti binari non riescono a realizzarsi». <sup>22</sup> In Hegel, tutte le conseguenze imprevedibili della storia, difatti, non sono che dimensioni non rivendicate della coscienza, le quali vengono poi riassorbite da una nozione più ampia di soggetto. In Foucault, d'altra parte, proprio quest'ultimo perde la sua sostanza a favore di un potere anch'esso a-sostanziale: i soggetti non sono che strumenti dell'auto-realizzazione del potere. <sup>23</sup> Nei confronti di quest'ultimo, infatti, Foucault ci invita ad essere «nominalisti»:

il potere in senso sostantivo, *il potere*, non esiste [...] potere significa relazioni, un grappolo di relazioni più o meno organizzato e coordinato gerarchicamente. <sup>24</sup>

<sup>22</sup> BUTLER 2009, p. 249.

<sup>23</sup> *Ivi.*, p. 250.

<sup>24</sup> FOUCAULT 1980, p. 198. Foucault scrive anche altrove: «bisogna probabil-

Butler sostiene che, se il potere non è che le «relazioni attraverso cui esso viene trasmesso e trasformato, [allora] esso coincide con il proprio processo di trasmissione e trasformazione, con la storia di tali processi, una storia che è completamente sprovvista di quella coerenza e finitezza narrativa che erano elementi caratteristici della *Fenomenologia*». <sup>25</sup> In questo senso, Butler può definire Foucault un dialettico debole e coniare per lui il concetto di *dialettica disancorata*. In effetti, ci dice Butler, nel filosofo francese «la dialettica è disancorata sia dal soggetto sia dalla sua conclusione teleologica». <sup>26</sup> In Foucault, il processo storico non ha più un motore logico, ma viene mosso unicamente da circostanze storiche che si tratterà di dissotterrare genealogicamente.

Questa dialettica disancorata rimane però, per Butler, *hegeliana, troppo hegeliana*. La circostanza storica assegnata da Foucault all'esperienza contemporanea del potere è, infatti, ancora la guerra. Epicentro del conflitto nella società odierna è, per il pensatore francese, la sessualità, che viene così letta nei termini di una lotta per la vita e per la morte. Come ci ricorda Butler, in guerra si confrontano le forze della vita e quelle dell'anti-vita. <sup>27</sup> Se prima la guerra era lo strumento principe per far valere il proprio diritto di vita sugli altri, secondo la filosofa americana, Foucault intravede nel Novecento un cambio di paradigma: è «la vita piuttosto che la legge

---

mente essere nominalisti: il potere non è un'istituzione, e non è una struttura, non è una certa potenza di cui alcuni sarebbero dotati: è il nome che si dà ad una situazione strategica complessa in una società data» (FOUCAULT 2021, p. 83).

<sup>25</sup> BUTLER 2009, p. 251.

<sup>26</sup> *Ivi.*, p. 247.

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 253.

[a caratterizzare ...] le lotte politiche». <sup>28</sup> In questa mossa, sempre Butler, legge una trasvalutazione nietzscheana di Hegel: l'affermazione della vita diventa il più alto ideale da perseguire in questa lotta. E, siccome la sessualità nel Novecento si presenta come il più diretto strumento per agire sulla vita, allora essa diventa l'epicentro delle lotte politiche, le quali divengono ora lotte erotiche. Butler conclude che, attraverso l'erotizzazione della figura signore-servo, Foucault realizza una rielaborazione della figura stessa in chiave contemporanea.

Se certo è persa la possibilità di mantenere la presunta universalità del discorso hegeliano, la dialettica storica viene conservata attraverso lo scivolamento dal *soggetto* al *corpo*, il quale diviene vero ed unico protagonista del processo. Il «soggetto desiderante» hegeliano perde così la sua centralità. Foucault, secondo Butler, sembra infatti elevare il corpo a unico luogo di conflitto che possa fungere da motore storico. <sup>29</sup> Il progetto è quindi quello di mostrare il corpo – «superficie d'iscrizione di avvenimenti» – «tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo». <sup>30</sup> Si genera così la possibilità di una *bio-storia* che registra «le pressioni attraverso le quali i movimenti della vita ed i processi della storia interferiscono gli uni con gli altri». <sup>31</sup> Ma, allo stesso tempo, si apre anche

<sup>28</sup> FOUCAULT 2021, p. 140.

<sup>29</sup> «In un certo senso, l'opera recitata su questo teatro senza luogo è sempre la stessa: è quella che ripetono indefinitamente i dominatori e i dominati. Che degli uomini dominino altri uomini, ed ecco che nasce la differenza dei valori; che delle classi dominino altre classi, e nasce l'idea della libertà» (FOUCAULT 1977, pp. 39-40).

<sup>30</sup> *Ivi.*, p. 36.

<sup>31</sup> FOUCAULT 2021, p. 71.

una nuova dimensione del potere in cui il corpo e la vita entrano nel campo dei calcoli espliciti della politica.

In questo senso, se Butler ha ragione, persino la bio-politica foucaultiana non può che essere fortemente debitrice della cornice hegeliana. In effetti, in quel che segue si riscontreranno delle interessanti analogie tra la coppia hegeliana signore-servo e quella foucaultiana sovranità-biopotere. La tesi che verrà sostenuta si impegna a riconoscere forti similitudini strutturali e teoriche che permetteranno di avanzare l'ipotesi secondo cui la coppia sovranità-biopotere può essere letta come una figura dialettica. Se così fosse, allora seguendo il movimento dialettico dovremmo aspettarci l'elaborazione di un'ulteriore figura che sia capace di tenere assieme, pur superando, le forme di potere appena menzionate. E, in effetti, il dibattito dopo Foucault ha prodotto una nuova categoria – il thanato- o necro-potere – rimasta solo latente e mai esplicitamente emersa nella trattazione del filosofo francese; figura che si tratterà di considerare. Tenteremo di giustificare ulteriormente queste asserzioni nella sezione successiva.

### 3. LE RADICI HEGELIANE DELLA BIOPOLITICA DI FOUCAULT

#### 3.1. *Sovranità e biopotere come rielaborazione di signoria-servitù*

Se l'ipotesi di Butler è corretta, e davvero Foucault rielabora la figura signore-servo, allora possiamo avanzare un'interpretazione di un tale binarismo in chiave hegeliana. Anzitutto possiamo rilevare la forte connessione, tanto in Hegel quanto in Foucault, che intercorre tra signoria-sovranità e la morte. Nella *Fenomenologia*, la figu-

ra del signore emerge proprio da una lotta per la vita e per la morte in cui dà prova di sé: «Attraverso la morte, si è invero costituita la certezza che tutte e due le autocoscienze hanno arrischiato la loro vita, disprezzandola in sé nell'altro». <sup>32</sup> Ma solo colui che non ha tremato di fronte alla morte – colui che ha preferito la morte alla vita – riceve il riconoscimento dalle altre autocoscienze. Hegel affida così al potere della morte una forza antropogena.

Al tempo stesso, è solo attraverso l'emergere della figura del signore che la morte può esercitare la sua potenza e creare l'autocoscienza. La coscienza naturale, infatti, è in Hegel caratterizzata da uno status neutrale rispetto alla morte. Finché rimane pura vita, la coscienza non conosce propriamente morte individuale. Infatti, scrive Hegel, che la vita «è il tutto che si sviluppa, che dissolve il proprio sviluppo e che in questo movimento si mantiene semplice». <sup>33</sup> La morte ha un rapporto privilegiato con l'autocoscienza. Di fatto, non si può dire propriamente che gli animali muoiano, per Hegel; mancando della componente spirituale, essi si decompongono, imputridiscono, decadono (sono soggetti alla *Verwesung*) piuttosto. <sup>34</sup>

La relazione biunivoca signoria-morte è rilevabile anche nell'analisi foucaultiana della sovranità. Infatti, la sovranità è sì tale perché esercita il diritto di uccidere ma, allo stesso tempo, la morte può palesarsi solo attraverso il potere sovrano:

arrivando [...] fino al paradosso, significa in fondo che, nei confronti del potere, il soggetto non è, con pieno diritto, né vivo né morto. Dal punto di

<sup>32</sup> HEGEL 2008, p. 131.

<sup>33</sup> *Ivi.*, p. 125.

<sup>34</sup> KOJÈVE 1996, p. 636.

vista della vita e della morte, il soggetto è semplicemente neutro ed è solo grazie al sovrano che ha diritto a essere vivo o ha diritto, eventualmente, a essere morto.<sup>35</sup>

Si tratta, tanto per Hegel quanto per Foucault, di una morte astratta, che colpisce più la dimensione sociale e politica che quella fisioco-biologica (materiale). In quest'ultimo caso, infatti, non si giungerebbe al riconoscimento del signore-sovrano in quanto tale. Ma, questa figura, sia nella veste hegeliana che foucaultiana, deriva i propri diritti e la propria esistenza dal riconoscimento che passa attraverso la possibilità della morte astratta.

Una seconda analogia rilevabile tra signoria e sovranità è la caratteristica estorsiva. Tanto il signore quanto il sovrano godono del frutto del lavoro dei servi-sudditi, dai quali, anche, dipendono. Il diritto sovrano trova un ulteriore limite alla sua presa: non è un potere illimitato; la vita dei servi-sudditi gli scappa sempre in quanto è la condizione che pone le basi al contratto che dona potere. È per proteggere la propria vita, per sopravvivere, che i servi-sudditi arrivano a concedere tutto il resto. Il lavoro diventa una sorta di assicurazione hobbesiana contro la morte per chi è soggetto al potere sovrano.

Anche la coppia servitù-biopotere presenta delle evidenti somiglianze. Anzitutto, centrale è la dimensione corporea. Se – come sostiene Butler – il servo hegeliano è un corpo senza coscienza, non stupisce che il bio-potere vada a iscriversi e ad esercitare la sua presa proprio nei e sui corpi (tanto individuali, quanto di spe-

<sup>35</sup> FOUCAULT 2009, p. 207.

cie). Se, ancora, caratteristica peculiare della servitù è il lavoro e la manipolazione del dato naturale, appare scontato che il bio-potere lavori e manipoli i corpi biologici – ovvero ciò che è naturalmente dato. Inoltre, tanto il servo quanto il bio-potere rifuggono la morte: l'uno perché la esperisce come signore supremo; l'altro perché, come abbiamo visto, trova in essa il suo limite. Entrambi i termini della diade sono definiti ai loro margini dalla morte che cercano di allontanare.

### 3.2. *La dialettica sovranità-biopolitica-thanato(necro)politica*

Se l'operazione appena illustrata è plausibile – ed è quindi possibile leggere la proposta di Foucault in termini hegeliani –, ci dovremmo aspettare che entrambe le coppie, così astrattamente mantenute separate, mostrino tutta la loro insufficienza e richiedano un'ulteriore sintesi dialettica. Tanto il signore che il sovrano, infatti, detengono poteri astratti che non hanno davvero presa sui corpi dei sudditi. Nella figura della signoria Hegel scrive:

L'individuo che non ha osato rischiare la vita può bensì venire riconosciuto come *persona* [inteso qui in senso giuridico]; ma non ha raggiunto la verità di questo riconoscimento come autocoscienza autonoma.<sup>36</sup>

Il signore è, in fondo, l'unica autocoscienza in mezzo a persone giuridiche: solo il signore è in grado di raggiungere un riconoscimento che non risulti meramente giuridico, formale, ma che sia anche sostanziale. Per il servo il padrone non è solo portatore di diritti, ma

<sup>36</sup> HEGEL 2008, p. 131.

vera e propria fonte di vita: colui che materialmente decide della vita e della morte. Allo stesso tempo, Foucault scrive del bio-potere che esso non ha più «a che fare solo con soggetti di diritto sui quali la morte è la presa estrema, ma con degli esseri viventi, e la presa che potrà esercitare su di loro dovrà porsi a livello della vita stessa». <sup>37</sup> Anche la sovranità, dunque, ha a che fare con personalità giuridiche. Per contrasto, il bio-potere acquista concretezza e materialità ma, di per sé, non può generare alcun tipo di comunità politica, la quale deve essere già data. Il bio-potere si esercita sulla dimensione materiale dei soggetti – ovvero il corpo individuale e quello della specie – modificandoli secondo le proprie necessità. In virtù di ciò, i soggetti del bio-potere non sono più personalità giuridiche, meri soggetti di diritto – in questo senso, astratti. Il bio-potere non ha presa sull'astrattezza degli individui, ovvero sulla loro partecipazione o esclusione dal corpo sociale: una tale forma di potere si può istituire solo una volta che la comunità politica è già data. <sup>38</sup> Al contrario, la sovranità è capace di fondare nuove comunità grazie al patto che istituisce il sovrano. Si richiede, allora, che questi due estremi si fondano *sopprimendo* le proprie differenze e, nello stesso tempo, conservandole.

Questo lavoro è svolto dal concetto di thanato- o necro-politica. Tale nozione, elaborata da Giorgio Agamben <sup>39</sup> e ripresa da Achille Mbembe, <sup>40</sup> può essere vista come lo sviluppo di una figura già implicita e latente nella filosofia foucaultiana. Infatti, tanto il regime

<sup>37</sup> FOUCAULT 2021, p. 126.

<sup>38</sup> CFR. ESPOSITO 2002.

<sup>39</sup> AGAMBEN 2005.

<sup>40</sup> MBEMBE 2016.

nazista, quanto la situazione atomica, esemplificano per Foucault una forma di potere nuova che non esclude la sovranità:

questo formidabile potere di morte [...] si presenta ora come il complemento di un potere che si esercita positivamente sulla vita, che comincia a gestirla, a potenziarla, a moltiplicarla, ad esercitare su di essa controlli precisi e regolazioni.<sup>41</sup>

Ma una tale figura non può che essere paradossale e contraddittoria. Si presenta, infatti, come un potere che ha il compito di garantire e far proliferare la vita, ma che contemporaneamente ha il potere di distruggerla e di sopprimersi come potere di assicurare la vita:<sup>42</sup>

Se è vero che il suo fine è essenzialmente quello di potenziare la vita [...] come è possibile, in tali condizioni, che un potere politico siffatto uccida, rivendichi la morte, esiga la morte, faccia uccidere, dia l'ordine di uccidere, esponga alla morte non solo i suoi nemici, ma persino i suoi stessi cittadini?<sup>43</sup>

La thanato- o necro-politica – categorie elaborate da Agamben e Mbembe e, come abbiamo visto, solo latenti nella produzione foucaultiana – è allora capace di sintetizzare tanto il diritto di morte sovrano quanto la disciplinarizzazione e regolazione dei corpi (individuali e di specie) in un potere – hegelianamente – *reale* che

<sup>41</sup> FOUCAULT 2021, p. 121.

<sup>42</sup> FOUCAULT 2009, p. 219.

<sup>43</sup> *Ivi.*, pp. 219-220. Foucault risolve questo paradosso appellandosi al *razzismo*: «Il razzismo, in primo luogo, rappresenta il modo in cui, nell'ambito di quella vita che il potere ha preso in gestione, è stato infine possibile introdurre una separazione, quella tra ciò che deve vivere e ciò che deve morire» (*Ibid.*, p. 220). Visto il *focus* del contributo, ci riserviamo di non trattare oltre questo tema.

ha presa su tutte le dimensioni dei suoi soggetti. Nella macchina della thanato-politica è infatti implicito, secondo Agamben, un dispositivo di *inclusione escludente*<sup>44</sup> che determina l'appartenenza – o meno – ad una comunità politica tanto giuridicamente quanto biologicamente: è questa stessa nuova forma di potere a generare i propri soggetti sotto entrambe le dimensioni. La thanato-politica è allora capace di sfuggire alla dimensione meramente materiale della sovranità, e al tempo stesso si rende in grado di non limitare la sua azione agli aspetti vitali e sostanziali dei soggetti, agendo sull'inclusione/esclusione dei suoi membri. Una tale dialettica storico-politica ricalca perfettamente il movimento proposto nella *Fenomenologia*: proprio come, in Hegel, arrivare alla fine del percorso della figura signore-servo significa giungere al termine del processo antropogeno (materiale)<sup>45</sup> – e l'autocoscienza è nata – così in Foucault il binomio sovranità-biopolitica porta a un potere che produce soggetti. Ecco che la sovranità, estraniatasi (*entfremd*) nel bio-potere, rientra in sé stessa formando un'auto-identità arricchita della possibilità di intervenire sui corpi.

## CONCLUSIONI

Se l'ipotesi di Butler è corretta ed è plausibile la mossa, da noi proposta, di estendere la sua validità anche all'ambito della biopolitica fou-

<sup>44</sup> AGAMBEN 2005.

<sup>45</sup> Il pieno sviluppo dell'autocoscienza – includente anche la dimensione *spirituale* – avverrà infatti con la conclusione del percorso della *coscienza infelice*. Nella figura *signoria-servitù* la dimensione portante è quella materiale: si passa, infatti, da una vita pienamente animale ad una biologicamente umana.

caultiana, si apre allora la possibilità di interpretare le fondamenta del paradigma biopolitico in chiave hegeliana. Questa mossa ci permette di rilevare una potenziale problematicità che deriva direttamente da questo disancoramento dialettico che la Butler sottolinea.

In effetti, Foucault sembra compiere un'operazione che si potrebbe osare definire kojéviana.<sup>46</sup> Nel rielaborare la figura signore-servo, la dialettica si distacca dal sostrato della coscienza e si innesta sulla dimensione sociale. La pericolosità di una tale operazione sta nell'aprire la possibilità di ontologizzare – ovvero, rendere sostanziale attraverso l'instaurazione di due polarità ugualmente reali ed indipendenti l'un l'altra – una differenza che, in Hegel, non è che fenomenologica.<sup>47</sup> Se la dimensione sociale diviene sostanza della dialettica storica, la sua esistenza sarà tanto reale quanto quella delle forze che le resistono. Nel paradigma biopolitico, però, la resistenza viene assegnata ai corpi e ai soggetti. Il rischio è dunque quello di ricadere nella rigida opposizione binaria – già sconfessata da Foucault – tra oppressione ed emancipazione in cui entrambi i termini (potere e soggetti) sono reali. E, in effetti, la categoria della thanato- o necro-politica sembra incorrere in questo pericolo. La paradossalità di tale nozione risiede proprio nel suo carattere insieme repressivo e produttivo.

<sup>46</sup> KOJÉVE 1996.

<sup>47</sup> Infatti, in Hegel non c'è differenza ontologica tra autocoscienza e stato, essendo entrambe tappe del percorso *fenomenologico*. Scrive lo stesso HEGEL 1999, p. 195 nel §258 della Sezione Terza dei Lineamenti di filosofia del diritto: «Lo stato inteso come la realtà della volontà sostanziale, realtà ch'esso ha nell'autocoscienza particolare innalzata alla sua universalità, è il razionale in sé e per sé. Questa unità sostanziale è assoluto immobile fine in se stesso, nel quale la libertà perviene al suo supremo diritto, così come questo scopo finale ha il supremo diritto di fronte agli individui, il cui supremo dovere è d'esser membri dello stato».

Finché si rimane nella cornice foucaultiana – come abbiamo visto –, ciò non rappresenta un problema: tanto il necro-potere quanto i soggetti da esso prodotti e repressi non godrebbero, infatti, di uno status ontologico indipendente. In Foucault, in fondo, il potere (o, cambiando punto di vista, i soggetti) reprime e produce sé stesso. Il rischio latente dell'ontologizzazione è, invece, quello di estrinsecare i soggetti dal potere – rendendoli tra di loro indipendenti attraverso un'operazione sostanzializzante – senza alcuna possibilità di riappropriazione. Mancando quest'ultimo passaggio dialettico il movimento si blocca ad un momento di totale opposizione tra potere e soggetti, senza occasione di sintesi. La relazione che ne risulta non può che essere negativa e distruttiva. Allo stesso tempo, la risoluzione di una tale tensione non può più essere trovata né nel potere né nei soggetti, ma all'esterno di questa dialettica. Si condanna così la storia a una rigida immobilità che Foucault stesso si era dato il compito di evitare.

Se le analisi svolte durante il nostro percorso sono plausibili, allora proprio il carattere hegeliano non rivendicato da Foucault si pone alla base di una possibile ricaduta in un binarismo senza via d'uscita. È bene allora far emergere chiaramente la hegelianità latente nella dimensione biopolitica e, al tempo stesso, sottolineare il veto che previene l'ontologizzazione tanto del potere quanto dei soggetti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGAMBEN 2005 : G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.

- ANSELL-PEARSON 2014 : K. Ansell-Pearson, *Care of Self in Dawn : On Nietzsche's Resistance to Bio-political Modernity*, in *Nietzsche as Political Thinker*, a cura di M. Knoll, e B. Stocker, Berlino/Boston, De Gruyter, 2014, pp. 239-266.
- BACKMAN - Cimino 2022 : *Biopolitics and Ancient Thought*, a cura di J. Backman – A. Cimino, Oxford University Press, 2022.
- BALKE 2003 : F. Balke, *From a Biopolitical Point of View : Nietzsche's Philosophy of Crime*, «Cardozo Law Review» 24, 2 (2003), pp. 705-722.
- BUTLER 2009 : J. Butler, *Soggetti di desiderio*, a cura di A. Cavarero, trad. di G. Giuliani, Roma, Laterza, 2009.
- ESPOSITO 2002 : R. Esposito, *Immunitas : Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002.
- ESPOSITO 2004 : R. Esposito, *Bios : Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004.
- ESPOSITO 2006 : R. Esposito, *Communitas : Origine e destino delle comunità*, Torino, Einaudi, 2006.
- FOUCAULT 1977 : M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971) in M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-54.
- FOUCAULT 1980 : M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-77*, a cura di C. Gordon, New York, Pantheon, 1980.
- FOUCAULT 2009 : M. Foucault, *Bisogna difendere la società*, a cura di M. Bertani e A. Fontana, Milano, Feltrinelli, 2009.

- FOUCAULT 2021 : M. Foucault, *Storia della sessualità 1 : La volontà di sapere*, a cura di P. Pasquino, G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2021.
- HEGEL 2008 : G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008.
- HEGEL 1999 : G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di Giuliano Marini, Bari-Roma, Laterza, 1999.
- KOJÉVE 1996 : A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, a cura di G. F. Frigo, Milano, Adelphi, 1996.
- LEMM 2020 : V. Lemm, *Homo Natura : Nietzsche, Philosophical Anthropology and Biopolitics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- LINDHOLM 2023 : S. Lindholm, *Jean Bodin and Biopolitics Before the Biopolitical Era*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023.
- MBEMBE 2016 : A. Mbembe, *Necropolitics*, a cura di R. Beneduce, Bologna, Ombre Corte, 2016.
- OJAKANGAS 2016 : M. Ojakangas, *On the Greek origins of biopolitics : a reinterpretation of the history of biopower*. Londra, Routledge, 2016.

*Aristophanis Nubes Bruno Amerbachio Interprete.*  
Les *Nuées* et leur premier traducteur européen

*Aristophanis Nubes Bruno Amerbachio Interprete.*  
Les *Nuées* and their first European translator

doi: 10.54103/2282-0035/27278

Micol Muttini

 0000-0002-6305-6912

Université Grenoble Alpes  
ROR 02rx3b187

## Abstract

**[FR]** Aristophane est un auteur absent de l'Occident au Moyen Âge latin: ce sont précisément les humanistes qui redécouvrirent le texte grec de ses comédies, au début du XV<sup>e</sup> siècle. L'œuvre comique du poète athénien fut alors lue, transcrite, commentée et traduite pendant plus d'un siècle dans l'Occident latin. Les traductions latines furent la principale forme sous laquelle Aristophane a été introduit dans la culture latine de l'Europe occidentale. La présente étude porte sur une version latine peu connue des *Nuées* d'Aristophane, réalisée par Bruno Amerbach et conservée dans le manuscrit Basil. F. VI. 50 (XVI<sup>e</sup> siècle) à la Bibliothèque universitaire de Bâle. Ce codex, jusqu'ici négligé, présente un intérêt particulier en raison de la version latine qu'il contient, qui semble être l'une des premières traductions des *Nuées* réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle. Cet article examine et discute des diverses stratégies de traduction employées par Bruno Amerbach pour rendre le texte grec du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. d'Aristophane accessible à un public latin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette analyse met en lumière l'histoire de la transmission et de la réception du texte d'Aristophane à la Renaissance.

**MOTES-CLÉS:** *Nuées* d'Aristophane, Bruno Amerbach, Europe de la Renaissance, traductologie, études sur la réception des textes

micol.muttini@yahoo.it

© Micol Muttini

Received: 26/11/2025  
Accepted: 11/06/2025

[EN] Aristophanes' plays, unknown to the Latin Middle Ages, were reintroduced in the West at the dawn of the Quattrocento. Ancient Greek drama gained immediate popularity among humanists, and Old Comedy texts circulated widely throughout Renaissance Europe. In fact, Latin versions were the principal medium through which Aristophanes was introduced into the high Latin culture of the Western world. Thanks to humanist Latin translations of the plays, scholars were able to access the Greek text of the comic poet, who figured prominently in the educational curriculum of the time. This study focuses on a little-known Latin version of Aristophanes' *Clouds* by Bruno Amerbach, which is preserved in the manuscript Basil. F. VI. 50 (sec. 16in) at the Universitätsbibliothek in Basel. This hitherto neglected codex is of particular interest because the Latin version it contains appears to be among the earliest translations of *Clouds* in the 16th century. This paper examines the translational strategies employed by Bruno Amerbach to make Aristophanes' 5th-century BC Greek text accessible to a 16th-century Latin-reading community. The analysis ultimately sheds light on the history of the transmission of Aristophanes' text and the scholarly activity surrounding the plays during this period.

**KEYWORDS:** Aristophanes' *Clouds*, Bruno Amerbach, Renaissance Europe, translation studies, reception studies

Si l'importance de l'humanisme dans la transmission et la réception des textes anciens est bien connue, il reste encore beaucoup à explorer sur la découverte de nombreux classiques grecs et latins à la Renaissance.

La présente étude s'inscrit dans l'histoire, en grande partie encore inédite, de la fortune humaniste des *Nuées* d'Aristophane, l'une des comédies les plus appréciées aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.<sup>1</sup>

Au Moyen Âge latin, Aristophane était un auteur absent en Occident: ce sont les humanistes qui ont redécouvert le texte comique grec au début du XV<sup>e</sup> siècle et l'ont intégré à la culture européenne contemporaine.

L'œuvre du dramaturge athénien est alors lue, transcrite, commentée et traduite pendant plus d'un siècle en Occident latin. Plus précisément, les comédies de la célèbre «triade byzantine» (*Ploutos*, *Nuées*, *Grenouilles*) ont joué un rôle essentiel dans les lectures des humanistes et les programmes scolaires qu'ils ont établis.<sup>2</sup>

Les traductions latines et les commentaires ont été les formes principales sous lesquelles Aristophane a été introduit dans la culture latine de l'Europe occidentale.<sup>3</sup>

L'histoire de la redécouverte d'Aristophane à la Renaissance reste encore à écrire, car nombre de ses textes se trouvent inex-

<sup>1</sup> Sur la fortune des *Nuées* d'Aristophane chez les humanistes, voir BOLGAR 1954, pp. 495-496; WILSON 2007, pp. 1-14; BOTLEY 2010, pp. 88-9; NASSICHUK 201; RADIF 201; BEVEGNI 2017.

<sup>2</sup> À propos de l'usage scolaire de la triade byzantine des comédies d'Aristophane à la Renaissance, je renvoie aux études par SOMMERSTEIN 2010, pp. 7-12; BASTIN-HAMMOU 2019; SILVANO 2019, pp. 48-50, 67-668; MUTTINI 2023.

<sup>3</sup> Pour un panorama des traductions latines humanistes d'Aristophane, on peut consulter GIANNOPOULOU 2007; BASTIN-HAMMOU 2015; BETA 2019; BASTIN-HAMMOU ET AL. 2023.

plorés dans les manuscrits humanistes, tandis que certaines premières traductions imprimées manquent encore de recherches systématiques.

L'une de ces lacunes dans la littérature est le manque d'une réflexion spécifique dédiée aux lecteurs latins des *Nuées*, c'est-à-dire à ceux qui, dans la culture occidentale, ont été les premiers à s'intéresser à Aristophane après la fin de l'Antiquité.

Ma recherche porte sur un témoin textuel jusqu'alors négligé de la fortune humaniste des *Nuées*. Il mérite l'attention en raison de son importance pour la réception et l'interprétation du dramaturge antique en Occident au XVI<sup>e</sup> siècle.

## 1. AUX ORIGINES DE LA FORTUNE OCCIDENTALE D'ARISTOPHANE

La renaissance d'Aristophane dans le monde occidental latin a eu lieu au début du XV<sup>e</sup> siècle, lorsque les codex d'anciennes comédies commencèrent à se répandre dans la péninsule italienne. Les manuscrits apportés en Italie par les exilés grecs ou achetés en Orient par les intellectuels italiens étaient nombreux et largement diffusés dans les villes de culture les plus diverses.

L'entrée officielle d'Aristophane en Occident a un père légitime, Guarino de Vérone, et une date précise, 1408, lorsque, par l'intermédiaire de l'humaniste, un prestigieux codex est arrivé en Italie.

L'intermédiaire matériel du premier transfert des œuvres d'Aristophane de Constantinople vers l'Europe occidentale fut le *Vat. Pal. gr. 116* (Vp1; sec. XIV), contenant des textes jusqu'alors inconnus des humanistes. À son retour de l'Orient, Guarino apporta en Italie l'Aristophane *Palatinus*, un codex qui transmet les trois comé-

dies des programmes scolaires de Byzance (*Pl. Nu. Ra.*), qu'il avait acheté en 1406 pendant son séjour d'étude dans la capitale orientale chez le savant byzantin Manuel Chrysoloras.<sup>4</sup> Le texte grec des drames dans l'Aristophane de Guarino est accompagné d'un faisceau de gloses exégétiques de la main de l'humaniste: il s'agit de la première tentative de traduire la langue du dramaturge athénien en latin.<sup>5</sup>

Un témoignage d'égale importance pour le retour d'Aristophane en Occident est attesté quinze ans plus tard. En 1423, l'humaniste sicilien Giovanni Aurispa apporta en Italie – parmi les 238 manuscrits d'auteurs classiques qu'il acheta en Orient au cours de recherches laborieuses qui durèrent plus de deux ans – un *Aristophanes*:<sup>6</sup> il s'agit du codex *Ravenn. gr. 429* (R; sec. X), le plus ancien exemplaire manuscrit des comédies parvenu jusqu'à nous.<sup>7</sup>

L'accélération imposée par ces deux événements contemporains et à différents titres propulseurs de la fortune des *Nuées* se retrouve immédiatement dans le nombre de manuscrits:<sup>8</sup> sur les quelques 200 codices conservés, plus de la moitié appartient au XV<sup>e</sup> siècle, et nombre d'entre eux ont circulé en Occident. En 1954, Robert Ral-

<sup>4</sup> Une description du manuscrit *Palatinus* se trouve dans CISTERNA 2012, p. 64. Le codex transmet la plus ancienne copie des *Erotemata* de Chrysoloras: ROLLO 2012.

<sup>5</sup> Pour ne pas alourdir l'apparat érudit de la présente étude, je me limite ici à renvoyer à une récente contribution de ROLLO 2019, dédiée à la figure de Guarino de Vérone et aux gloses au texte de son manuscrit d'Aristophane. Sur la bibliothèque de l'humaniste et son écriture, voir ROLLO 2004.

<sup>6</sup> Les manuscrits d'Aurispa sont énumérés dans les *Epistulae* XXIV 38, 53, 61 adressées à Ambrogio Traversari: TRAVERSARI 1759, pp. 1014-1015, 1026-1029, 1035-1036.

<sup>7</sup> Pour une description du manuscrit *Ravennas* d'Aristophane, voir DI BLASI 1997.

<sup>8</sup> Sur la tradition manuscrite des *Nuées*, on peut consulter WHITE 1906; DOVER 1968, pp. XCIX-CXXV.

ph Bolgar cataloguait plus de 30 manuscrits d'Aristophane attestés en Italie au XV<sup>e</sup> siècle: ce recensement, bien qu'important, est aujourd'hui incomplet.<sup>9</sup>

Les humanistes Guarino de Vérone et Giovanni Aurispa ont été les premiers à permettre à la culture italienne de familiariser avec les œuvres du poète comique ancien.

Au cours du XV<sup>e</sup> siècle, Aristophane connut en Occident une production livresque vaste et constante dans le temps. La diffusion du drame grec dans les centres humanistes de la péninsule italienne a d'abord eu lieu grâce à la transcription des manuscrits des textes classiques que les exilés grecs, victimes de la chute de Constantinople, copiaient pour leurs commanditaires italiens.

En outre, la circulation d'Aristophane à grande échelle dans l'Italie humaniste est liée à l'intérêt particulier pour la comédie attique, manifesté par les chercheurs et les érudits:<sup>10</sup> la vocation des humanistes, à ce moment particulier du XV<sup>e</sup> siècle, semble être de faire revivre le texte, c'est-à-dire de le faire vivre, en le transférant matériellement dans les nouveaux manuscrits, puis de l'amender, d'en faire collection, de l'interpréter, de le commenter et de le traduire du grec vers le latin.

<sup>9</sup> Voir BOLGAR 1954, pp. 495-496. Voir également la liste des manuscrits fournie par BOTLEY 2010, pp. 88-91.

<sup>10</sup> La fortune du dramaturge comique athénien chez les humanistes est liée à la tradition scolaire de l'Orient byzantin, dans laquelle les comédies d'Aristophane étaient unanimement considérées comme des modèles parfaits pour l'apprentissage du grec ancien. C'était ce qu'écrivait le célèbre Alde Manuce dans sa préface à l'édition princeps de 1498: *Quibus Graece discere cupientibus nihil aptius, nihil melius legi potest, non meo solum iudicio, quod non magnifacio, sed etiam Theodori Gazae, viri undecunque doctissimi, qui, interrogatus quis ex Graecis auctoribus assidue legendus foret Graecas litteras discere volentibus, respondit: Solus Aristophanes, quod esset sane quam acutus, copiosus, doctus et merus Atticus.* Voir DAVIES - HARRIS 2019, p. 33.

La passion des humanistes pour le poète comique antique s'est manifestée non seulement dans la recherche et la lecture des manuscrits, mais encore dans la réalisation des traductions de l'œuvre d'Aristophane.<sup>11</sup>

La plus ancienne traduction en prose latine des *Nuées* apparut en Terre d'Otrante en 1458:<sup>12</sup> quelques décennies avant la chute d'Otrante aux mains de Turcs ottomans, frère Alexandre, dominicain et professeur de théologie, traduisit du grec au latin la dyade byzantine des comédies d'Aristophane (*Pl. Nu.*).<sup>13</sup>

Les traductions nous sont transmises par le manuscrit *Vind. philos. et philol. gr.* 204 (W4; sec. XVmed), aujourd'hui conservé à l'*Österreichische Nationalbibliothek* de Vienne.<sup>14</sup> La transcription du texte grec du codex fut confiée par le frère Alexandre d'Otrante à un certain érudit grec (*a quodam docto Graeco*); il l'a enrichie par la suite de ses propres annotations interlinéaires et marginales.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Sur le phénomène culturel des traductions humanistes des textes classiques, né à l'extrême fin du XIV<sup>e</sup> siècle dans l'entourage du chancelier de Florence, Coluccio Salutati, et sous l'impulsion du lettré byzantin Manuel Chrysoloras, voir DE PETRIS 1975; GUALDO ROSA 1985; BERTI 1988; CORTESI 1995; BOTLEY 2004; CORTESI 2007; DELIGIANNIS 2017.

<sup>12</sup> Sur l'Humanisme en Apulie, on peut consulter les travaux de TATEO 1979; CAVALLO 1982.

<sup>13</sup> CHIRICO 1991 a consacré une monographie à la figure d'Alexandre d'Otrante et à sa traduction latine du *Ploutos*. JACOB 1976, p. 67 nt. 62, a identifié une note autographe de l'humaniste dans le codex Par. gr. 1165: *Ego frater Alexander de Ydronto sacre theologie professor ac generalis vicarius in natione hac Ydronti ordinis predicatorum fateor mutuo recepisse a domino Loysio archipresbitero Tricasino Gregorium Nazazynum in parvo volumine*.

<sup>14</sup> Pour une description paléographique et codicologique du manuscrit, voir HUNGER 1961, p. 315. On ignore comment le codex est parvenu à la bibliothèque de Vienne: il ne figure certainement pas parmi les manuscrits que Giovanni Sambuco acheta en Italie sur commission de l'empereur d'Autriche.

<sup>15</sup> *Subscriptio* au f. 110v: *Hunc librum Aristophanis sapientissimi Grecorum feci scri-*

Parmi les poètes de l'Antiquité classique, Aristophane était un auteur connu en Terre d'Otrante. Il suffit de penser que, pendant le Moyen Âge italien, quand Aristophane n'existait pratiquement pas, la seule exception fut constituée par le codex *Marc. gr. Z. 474* (V; sec. XI-XII), alors conservé au monastère de San Nicola de Casole, près d'Otrante, dans une zone hellénophone de la Grande-Grèce; ce manuscrit appartenait au poète salentin Giovanni Grasso, le *notarios* lié à la cour de Frédéric II, et devint plus tard la propriété du célèbre cardinal Basilius Bessarion.<sup>16</sup>

Dirigées par des intérêts surtout didactiques et grammaticaux, les deux traductions latines d'Aristophane par frère Alexandre sont destinées à l'enseignement scolaire: le choix de proposer la lecture de cet *auctor* est lié à la tradition scolaire de l'Orient byzantin, dans laquelle, comme on le sait, Aristophane avait été l'un des auteurs les plus appréciés pour l'étude du grec attique antique.

La traduction latine complète du *Ploutos* (ff. 1r-53r) a été publiée et commentée par Maria Luisa Chirico (1991). J'ai récemment mené des recherches systématiques sur la traduction partielle des *Nuées* (ff. 55v-110v).<sup>17</sup>

Dans le manuscrit, le texte des *Nuées* est assorti de gloses latines autographes de l'humaniste, si nombreuses qu'elles constituent une traduction interlinéaire; la traduction latine s'arrête au vers 205.

Le rôle et la finalité des notes dans l'espace interlinéaire sont

---

*bi ego frater Alexander de Ydronto a quodam Greco sub anno Domini MCCCquinquagesimoctavo.*

<sup>16</sup> Je tire cette information de CHIRICO 1991, p. 18. Sur le manuscrit *Marcianus* voir l'étude de DI BLASI 1997.

<sup>17</sup> Voir CHIRICO 1991; CHIRICO 2000; MUTTINI 2024.

d'illustrer et d'éclairer le texte comique ancien, afin de présenter Aristophane à un public latin:<sup>18</sup> la traduction est fonctionnelle pour la compréhension du texte grec par les étudiants et vise surtout à faciliter l'accès au sens du texte comique.

En 1480, Otrante tomba sous le coup de l'invasion ottomane: l'*Aristophanes Latinus* du frère Alexandre constitue donc l'un des derniers témoignages littéraires de la culture humaniste de la Terre d'Otrante.<sup>19</sup>

## 2. TRADUIRE LES NUÉES À LA RENAISSANCE

De l'autre côté des Alpes, l'œuvre d'Aristophane connut une glorieuse saison au XVI<sup>e</sup> siècle: ses textes furent adoptés dans les facultés de poésie et de rhétorique des universités d'Europe, et les pièces grecques furent imprimées par les imprimeurs de l'époque dans les centres culturels les plus prestigieux; en outre, d'innombrables humanistes européens se sont aventurés à produire des traductions latines des comédies d'Aristophane.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Sur la pratique de la traduction interlinéaire dans l'Humanisme, on peut consulter l'étude de BIANCA 2002.

<sup>19</sup> Trente-quatre ans après la réalisation des deux traductions latines du *Ploutos* et des *Nuées*, on découvre trace de l'existence à Venise d'un *Alexander*, maître du grec et fin connaisseur d'Aristophane. En 1492, Marcantonio Sabellico adresse une épître de Ferrare à l'érudit Antonio Bonfini, dans laquelle il évoque une rencontre qu'il a eue à Venise avec un certain Alexandre: l'humaniste d'Otrante aurait donné des leçons de grec à son fils Mario en lisant l'œuvre d'Aristophane. Il n'est pas invraisemblable que frère Alexandre, ayant acquis une certaine notoriété comme spécialiste des langues classiques et d'Aristophane, ait poursuivi son activité didactique dans différents milieux culturels, après son expérience en Terre d'Otrante. Voir MERCATI 1939, p. 4 nt. 3: *Cum Alexandro sum hic locutus; ab eo quotidie audiat Marius, et tu cum eo si voles, Aristophanis lectionem.*

<sup>20</sup> Voir GIANOPOULOU 2007; BOTLEY 2010, pp. 88-91; BASTIN-HAMMOU 2015.

L'un des centres intellectuels les plus éminents d'Europe au XVI<sup>e</sup> siècle était l'Académie Aldine de Venise, créée en 1500 par Alde Manuce.<sup>21</sup> Alde et ses savants collaborateurs s'occupaient de questions littéraires sur les œuvres classiques, du choix à faire parmi les meilleurs livres qu'il allait réimprimer, des manuscrits à consulter, des leçons qu'il était préférable de suivre; les érudits de l'époque affluèrent de tous les pays européens à la Neacademia. Le texte d'Aristophane, choisi comme modèle de pureté linguistique, allait constituer dans le programme de Manuce, avec les grammaires et les lexiques, l'un des outils les plus adaptés à l'apprentissage du grec.

L'humaniste dominicain Johannes Cuno (1462/3-1513), originaire de Nuremberg, élève de Marc Mousouros et apôtre de la méthode d'édition d'Alde Manuce à Bâle, fut initié à l'œuvre d'Aristophane par le célèbre Jean Argyropoulos, dans le cadre de son enseignement à l'Académie Aldine de Venise.<sup>22</sup>

C'est là qu'en septembre 1504, le savant byzantin Argyropoulos a lu et commenté publiquement les *Nuées*; un exercice de traduction du grec au latin de cette pièce (*Nu.* 1340-*ad finem*) réalisé par son auditeur allemand Johannes Cuno nous est parvenu dans le manuscrit *Lat. oct.* 374 (ff. 43r-44v), aujourd'hui conservé à la *Staatsbibliothek* de Berlin.<sup>23</sup>

Devenu lui-même maître de grec, Johannes Cuno compte parmi ses disciples à Bâle l'intellectuel Bruno Amerbach (1484-1519), fils

<sup>21</sup> Sur l'Académie Aldine, je renvoie à l'étude de DAVIES - HARRIS 2019.

<sup>22</sup> Le concernant voir SAFFREY 1971; FORSTEL 1993, pp. 289-305.

<sup>23</sup> À cet égard, on peut consulter les études par OLEROFF 1950; SICHERL 1978, pp. 56-59.

du célèbre imprimeur bâlois Jean Amerbach.<sup>24</sup>

L'humaniste allemand s'intéresse notamment à la lecture d'Aristophane à travers de nouvelles traductions humanistes. Dans une lettre datée de 1516, trois ans après le départ de son maître Cuno, Bruno Amerbach évoque à son frère Bonifacio des «translationes Luciani et Aristophanis, ubi verbum verbo respondet, quas habui a communi praeceptore nostro Conone».<sup>25</sup>

Une traduction d'Aristophane faite par Amerbach est conservée dans le codex *Basil. F. VI. 50* de l'*Universitätsbibliothek* de Bâle.<sup>26</sup> Ce manuscrit sur papier transmet le texte grec des *Nuées*, dont la copie a été achevée par Bonifacio Amerbach et qu'il a lui-même commentée dans les marges;<sup>27</sup> le manuscrit contient également une traduction latine, sous forme de texte continu, de la même pièce, rédigée par son frère Bruno Amerbach (ff. 43r-56v).<sup>28</sup>

Cette traduction partielle (*Nu.* 1-554) et littérale en prose constitue un témoignage important des études grecques qu'il a menées sous la direction de Johannes Cuno: la traduction *ad verbum* d'origine médiévale continue de survivre parmi les humanistes à des

<sup>24</sup> Bruno Amerbach, bon connaisseur des langues classiques, a travaillé dans l'imprimerie paternelle, en particulier auprès de Johannes Froben. Pour une biographie de l'humaniste suisse, voir BIETENHOLZ 1971; BIETENHOLZ-DEUTSCHER 1987, p. 46; MUTTINI 2023, pp. 134-137.

<sup>25</sup> MEYER 1936, p. 281.

<sup>26</sup> Cette traduction latine est signalée dans KRISTELLER 1990, vol. 5, p. 72.

<sup>27</sup> Le manuscrit a été copié en 1511, comme indiqué dans la note autographe de Bonifacio Amerbach à la fin du texte grec de cette comédie.

<sup>28</sup> Bruno Amerbach a traduit du grec au latin le texte des *Nuées* copié par son frère Basilio. Le manuscrit *Basiliensis* est textuellement proche du codex *Cantabr.* R. 1. 42, copié en Crète dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle par le scribe Michele Lygizos; ce livre, contenant la triade byzantine de comédies, a appartenu à Johannes Cuno. Pour sa *facies* textuelle, voir CISTERNA 2012, pp. 141, 148-153; MUTTINI 2019, pp. 332-335 nt. 114.

fins pédagogiques.<sup>29</sup> Comme au XV<sup>e</sup> siècle, les traductions latines de la comédie antique au siècle suivant ont eu pour principal champ de production et d'utilisation le monde des écoles et des universités humanistes: l'art de traduire Aristophane a donc eu principalement une fonction éducative et formatrice, destinée aux publics scolaires et universitaires des centres de la culture italienne et européenne qui se formaient à partir de ces textes.<sup>30</sup>

Je présente ici au lecteur les résultats de l'étude que j'ai conduite sur les *Nuées* d'Aristophane, traduites en latin par Bruno Amerbach. Il s'agit de l'un des témoignages les plus anciens que nous possédons de la redécouverte des *Nuées* d'Aristophane à la Renaissance européenne.

Je donne ci-dessous la transcription du début de la comédie (*Nu.* 1-24), qui s'ouvre par un monologue du vieux Strepsiade qui se plaint de ses dettes (ff. 43r-43v):<sup>31</sup>

Heu, heu! Iupiter rex, res noctium  
quam infinita! Neque unquam dies fiet?  
Et certe dudum gallum audivi ego.

<sup>29</sup> Sur la théorie et la pratique de la traduction médiévale, je renvoie aux études de CHIESA 1987; BERSCHIN 1989, p. 336.

<sup>30</sup> L'humaniste J. Froben s'exprimera sur l'utilité d'Aristophane dans le programme scolaire de manière similaire à Alde Manuce, dans la préface de son édition de l'œuvre comique (BÂLE, 1524): *Qui graecas litteras exacte callent, existimant huius sermonis elegantiam rectius disci ex oratoribus quam ex poetis; quod apud Latinos secus est, quibus eadem est utrorumque lingua, nisi quod in poetis maior est verborum delectus ac sententiarum vigor. Apud Graecos dicis alia lingua loqui poetas, alia qui soluta scripserunt, sed hoc discrimine: ut qui in oratoribus sit primum exercitatus, facile assequatur phrasim poeticam. Contra secus. Caeterum Aristophanes, si choros excipias, sic in carmine praestat Attici sermonis elegantiam, ut vix Lucianus in prosa felicius.*

<sup>31</sup> J'ai réalisé une édition numérique de cette traduction, dans le cadre du projet *Translatoscope* de l'Université Grenoble Alpes (responsable scientifique: Malika Bastin-Hammou). Pour la consulter, voir l'adresse suivante: <https://renard.elan-numerique.fr/traductions.html>.

Servi autem stertunt. Sed non ut prius!  
 Pereas certe, o bellum, multa propter,  
 neque percutere licet mihi servos!  
 Sed neque bonus ille iuvenis vigilat  
 nocte, sed pedit quinquies  
 tegumentis involutus. Sed si  
 videtur, stertamus tecti.  
 Sed non possum, miser, dormire morsus  
 ab expensis et a presepi et a debitis,  
 propter istum filium meum, qui comam habet (s.l. id est superbit),  
 equitat et curru vehitur,  
 somniat equos! Ego autem perii  
 videns agentem lunam diem vigesimum.  
 Siquidem usure currunt. Incende, puer, lucernam  
 et effer rationarium, ut cognoscam videns  
 quantum debeo et computem usuras!  
 Age, videam... videam... duodecim minas Pasie!  
 Cuius gratia duodecim minas Pasie? Quid mutuo cepi?  
 Intellexi! Quod emi equum *καππα* notatum. Heu misero,  
 utinam eiaculatus essem prius oculum lapide!

Voici le passage grec que Bruno Amerbach rend dans sa version latine:

ἰοὺ ἰοῦ:  
 ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τὸ χρῆμα τῶν νυκτῶν ὅσον:  
 ἀπέραντον. οὐδέποθ' ἡμέρα γενήσεται;  
 καὶ μὴν πάλαι γ' ἀλεκτρυόνος ἦκουσ' ἐγώ:  
 οἱ δ' οἰκέται ῥέγκουσιν: ἀλλ' οὐκ ἂν πρὸ τοῦ.  
 ἀπόλοιο δῆτ' ὦ πόλεμε πολλῶν οὔνεκα,  
 ὅτ' οὐδὲ κολάσ' ἔξεστί μοι τοὺς οἰκέτας.  
 ἀλλ' οὐδ' ὁ χρηστὸς οὕτοσι νεανίας  
 ἐγείρεται τῆς νυκτός, ἀλλὰ πέρδεται  
 ἐν πέντε σισύραις ἐγκεκορδουλημένος.  
 ἀλλ' εἰ δοκεῖ ῥέγκωμεν ἐγκεκαλυμμένοι.  
 ἀλλ' οὐ δύναμαι δεῖλαιος εὔδειν δακνόμενος

ὑπὸ τῆς δαπάνης καὶ τῆς φάτνης καὶ τῶν χρεῶν  
 διὰ τουτοῦ τὸν υἱόν. ὁ δὲ κόμην ἔχων  
 ἰπάζεται τε καὶ ξυνωρικεῦεται  
 ὄνειροπολεῖ θ' ἵππους: ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι  
 ὄρων ἄγουσαν τὴν σελήνην εἰκάδας:  
 οἱ γὰρ τόκοι χωροῦσιν. ἅπτε παῖ λύχρον,  
 κᾶκφερε τὸ γραμματεῖον, ἴν' ἀναγνῶ λαβῶν  
 ὀπόσοις ὀφείλω καὶ λογίσωμαι τοὺς τόκους.  
 φέρ' ἴδω τί ὀφείλω; δώδεκα μνᾶς Πασία.  
 τοῦ δώδεκα μνᾶς Πασία; τί ἐχρησάμην;  
 ὅτ' ἐπριάμην τὸν κοππατίαν. οἴμοι τάλας,  
 εἶθ' ἐξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ.

La traduction est fidèle à l'original grec et elle est globalement précise. La traduction latine n'est pas le résultat d'une traduction littérale qui rendrait le texte incompréhensible ni celui d'un geste arbitraire qui en modifierait le sens; la traduction n'affecte jamais le contenu de l'œuvre comique, bien que l'interprète latin s'éloigne parfois de l'original grec.

L'humaniste ne traduit pas le texte *ad verbum*, une expression par laquelle les traducteurs médiévaux désignaient ce que nous appellerions aujourd'hui une «traduction littérale» (qui, au Moyen Âge, aurait été considérée comme une traduction libre, selon les canons de l'époque); Bruno Amerbach opte plutôt pour un rendu fidèle en latin de (presque) chaque mot et de chaque élément du texte comique. La traduction latine reprend la structure et la position des mots du modèle grec, mais la loi de l'équivalence numérique des termes, strictement observée par les traducteurs médiévaux, n'est pas respectée par l'humaniste:<sup>32</sup> en réalité, dans la traduction, qui

<sup>32</sup> En revanche, la tendance d'Alexandre à rendre le participe du verbe «être»

a des finalités explicatives, l'adhésion à la lettre laisse place à de fréquentes variations textuelles, amplifications et expansions de l'original grec.<sup>33</sup>

L'intention de l'humaniste est de traduire les *Nuées* en réalisant une paraphrase interprétative d'Aristophane.<sup>34</sup> Dans le travail exégétique, les paraphrases du texte grec sont généralement introduites par l'expression technique *id est*.<sup>35</sup>

L'expression érudite *id est*, qui a été utilisée pour la première fois par Caton, est très courante dans les commentaires humanistes. Elle est principalement employée pour introduire un synonyme, une étymologie, une périphrase exégétique ou une explication grammaticale: il s'agit donc d'une utilisation que nous pourrions définir comme scolaire.<sup>36</sup>

Dans la traduction latine, Bruno Amerbach emploie souvent la locution latine *id est* pour expliquer la signification des *realia*, à savoir des mots et des expressions désignant des éléments spécifiques à une culture. Au vers 122 de la comédie, par exemple, le traducteur illustre la signification du terme *σαμφόρας* – qu'Aristophane emploie pour se référer à des chevaux pur-sang appelés «samphoras» d'après la lettre archaïque «san» de l'alphabet grec qui sert à les

par le latin *existens* évoque les traductions d'époque médiévale.

<sup>33</sup> Eg., v. 71 ἐκ τοῦ φελλέως] *ex monte φελλέως*; v. 101 μεριμνοφροντισταὶ] *seduli ex-cogitatores*; v. 109 φασιανοῦς] *equos sic dictos*.

<sup>34</sup> Sur l'importance de la paraphrase comme pratique pédagogique dans l'Humanisme, voir BLACK 2010, pp. 514-518. Sur le concept de paraphrase dans l'Antiquité, on peut consulter ZUCKER 2011.

<sup>35</sup> Eg., v. 14 κόμην ἔχων] *comam habet, id est superbit*; v. 446 ψευδῶν συγκολλητῆς] *iudiciorum tritura, id est circum iudicia versutus*; v. 451 ματιολογός] *sordidus, id est qui parva lucra insectatur*.

<sup>36</sup> Une histoire de l'expression *id est* a été tracée par BÉRANGER 1985.

marquer – avec la petite addition exégétique *sapphoras, id est equus sigma notatus*.<sup>37</sup>

Nous observons la pratique de traduction consistant à introduire dans le texte cible une série d'expansions et amplifications exégétiques, qui visent à *exprimere* au maximum la *sententia* de l'original grec dans le contexte linguistique et culturel de la Renaissance. Je propose ici quelques exemples d'un usage répandu dans la traduction latine de Bruno Amerbach.<sup>38</sup>

Au vers 70, le terme *ξυστίδ'*, qui désigne une tunique fine et longue, est transposé en latin par l'expression explicative *vestem subtilem*; peu après, au vers 74, le traducteur insère dans le texte la note explicative *morbum equinum* à propos du grec *ἵππερόν*, un néologisme formé par le mot médical *ἵκτερος* ('jaunisse') et le terme *νόσος ἵππική* ('maladie du cheval').<sup>39</sup>

Dans certains cas, l'humaniste inscrit des gloses exégétiques directement dans le tissu textuel de la traduction: au vers 23, le mot *κοππατίαν*, qui est un nom typique de cheval, est traduit par la périphrase *καππα notatum*.<sup>40</sup>

Le traducteur montre souvent une tendance à accentuer la signification du texte: par exemple, au vers 48, un simple *τροφῶσαν* ('vivre dans le luxe') devient *vestibus pulchris gaudentem* dans la traduction latine.

<sup>37</sup> Sur le mot *σαμόφρας*, voir BRAUN 1970, pp. 256-267.

<sup>38</sup> Eg., v. 15 *ξυνωρικεύεται*] *curru vehitur*; v. 17 *εικάδας*] *diem vigesimum*; v. 134 *Κικυννόθεν*] *e villa*; v. 296 *τρογυδαίμονες*] *fecibus peruncti*.

<sup>39</sup> Voir DOVER 1968, p. 103; MASTROMARCO 2007, p. 337; SOMMERSTEIN 2007, p. 163; OLSON 2021, p. 74.

<sup>40</sup> Sur le mot *κοππατίας*, voir DOVER 1968, pp. 95-96; MASTROMARCO 2007, p. 334; SOMMERSTEIN 2007, pp. 159-160; OLSON 2021, p. 67.

L'humaniste se comporte comme un paraphraste, plutôt que comme un traducteur, compte tenu de son éloignement fréquent de la lettre du texte grec par le biais d'ajouts explicatifs, de gloses et d'extensions. Cependant, on ne retrouve pas dans la traduction latine ces amplifications vastes et gratuites, insérées à des fins purement ornementales, qui constitueront un trait typique du *traducere* de nombreux humanistes.<sup>41</sup>

Je passe maintenant à l'examen des qualités et des défauts de la traduction latine de Bruno Amerbach, en analysant la restitution de certains termes grecs en latin.

La comédie d'Aristophane pose de nombreux défis à ses traducteurs, qui se trouvent confrontés à un texte qui est à la fois un drame théâtral, une œuvre poétique, un texte comique, un classique de la littérature grecque et une source sociohistorique riche.<sup>42</sup>

L'interprète occidental ne se réfugie jamais dans le pur *non-sens*: le traducteur latin a certes commis des inexactitudes et des erreurs, mais, hormis certains points, il reste fidèle à la signification du texte d'Aristophane.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> À cet égard, voir SABBADINI 1896, p. 35, qui distingue quatre méthodes de traduction des humanistes: «Traduzione strettamente letterale con Filelfo; traduzione largamente letterale con Guarino, il Giustinian, il Beccaria, il Bruni, lo Scarperia; traduzione letterale, stilistica con Lapo; traduzione amplificata e retorica col Barbaro e Acciaiuoli».

<sup>42</sup> Sur les enjeux de la traduction d'Aristophane, voir au moins SOMMERSTEIN 1973; ROBSON 2008.

<sup>43</sup> À l'exception de quelques erreurs grossières de traduction: par exemple, au vers 28, le grec *πολεμιστήρια*, qui se réfère à des courses de chars de guerre à l'occasion des Panathénées à Athènes, devient *spacia currendi* dans la traduction latine; au vers 36, l'adverbe *ἔτεδόν* ('vraiment') est erronément entendu comme verbe et traduit par le latin *amabo*. Et encore: au vers 170, l'expression latine *catto* en correspondance du terme grec *ἄσκαλαβώτου* ('lézard') est une traduction erronée (en l'absence des scholies *ad locum* et des annotations exégétiques dans la

Le traducteur humaniste se montre avant tout capable de saisir les sous-entendus, les tournures et les jeux de mots caractéristiques du langage d'Aristophane.

Au vers 55, le verbe *σπαθαῖς* (proprement, 'tisser une trame dense') a été employé par Aristophane avec un sens métaphorique ('dilapider l'argent') et vraisemblablement obscène ('s'adonner au plaisir sexuel'):<sup>44</sup> dans ce passage, l'interprète propose la traduction correcte *textisti, dilapidasti*, suivie de la note marginale *σπαθαῖω ludit in vocabuli significatu quod varium est, modo significat 'texo', modo 'dilapido'*.

Les *Nuées* contiennent de nombreux exemples de la créativité linguistique d'Aristophane, comme notamment les néologismes et les hapax.<sup>45</sup> Examinons donc les solutions proposées par Bruno Amerbach pour traduire le langage imaginaire d'Aristophane en latin.

Au vers 10 de la comédie, par exemple, le participe *ἐγκεκορδυλημένος* est une probable néoformation expressive de Strepsiade, dont l'acception devait déjà être peu perceptible par les érudits anciens, qui en fournissent des explications non univoques.<sup>46</sup> La difficulté exégétique est due à la rareté du substantif *κορδύλη*, principalement connu pour la tradition lexicographique et interprété soit comme «gonflement» (*Et. Magn.* 310, 50), soit comme «tige» (*Hsch.* κ 3596), soit comme «bandage pour le vêtement» (*schol. rec. Tz.*). L'humaniste déduit du contexte le sens figuré

traduction, il est difficile d'établir avec exactitude s'il s'agit d'une erreur ou d'une innovation volontaire du traducteur).

<sup>44</sup> Voir TAILLARDAT 1965, pp. 246-247; HENDERSON 1975, pp. 73, 172; SONNINO 2014.

<sup>45</sup> À cet égard, on peut consulter l'étude par GREEN 1979.

<sup>46</sup> Sur le terme *ἐγκεκορδυλημένος*, voir NASSICHUK 2013, pp. 430-433; OLSON 2021, p. 65.

de «s’envelopper» et traduit correctement ce passage de la comédie avec la traduction *involutus*.

Au vers 94, Aristophane utilise le néologisme comique φροντιστήριον, terme aulique, pour nommer polémiquement l'école socratique. Bruno Amerbach traduit ce substantif par le latin *scho-la*: le terme φροντιστήριον est dépouillé par l'humaniste de son potentiel corrosif et de son intention polémique, en assumant le sens le plus neutre, conforme à son étymologie de 'lieu de réflexion'.<sup>47</sup>

Au vers 192, l'interprétation que le traducteur offre du terme grec ἐρεβοδιφῶσις est tout aussi exacte: le verbe unique ἐρεβοδιφάω ('explorer le monde souterrain') – construit avec ἔρεβος, qui est très rare en composition – est utilisé par le disciple de Socrate pour expliquer à Strepsiade la posture insolite des élèves à l'école socratique, courbés, occupés à scruter par terre;<sup>48</sup> l'humaniste traduit correctement ce néologisme par le latin *mirantur Tartara*.

Ainsi, encore, au vers 166, le néologisme extravagant διεντερεύμα ('investigation intestinale'), qui combine διερευνάω et ἔντερον, n'a pas posé de problèmes d'exégèse au lecteur occidental, qui l'a traduit par le latin *inventio intestinalia*.<sup>49</sup>

Les difficultés de traduire l'œuvre d'Aristophane découlent non seulement de la langue, mais aussi du contenu des comédies: les textes comiques sont, de fait, riches de multiples références aux

<sup>47</sup> Sur le néologisme φροντιστήριον, voir DOVER 1968, p. 106; MASTROMARCO 2007, pp. 338-339; SOMMERSTEIN 2007, p. 164; OLSON 2021, p. 78.

<sup>48</sup> Sur le verbe ἐρεβοδιφάω, voir DOVER 1968, p. 121; OLSON 2021, p. 92.

<sup>49</sup> Sur le mot διεντερεύμα, voir DOVER 1968, p. 116; WILLI 2003, p. 137; MASTROMARCO 2007, p. 344; SOMMERSTEIN 2007, p. 169; NASSICHUK 2013, pp. 437-439; OLSON 2021, p. 88.

personnes, institutions et objets familiers à l'auteur et à son public original, mais inconnus d'un public humaniste.

Parmi les nombreux problèmes posés par la traduction d'Aristophane, il y a celui de l'interprétation des éléments culturels (*realia*).<sup>50</sup> En présence des termes et expressions qui désignent des objets ou concepts spécifiques à la culture grecque antique, Bruno Amerbach adopte souvent comme stratégie de traduction le remplacement des *realia* anciennes par des éléments avec une signification plus générale ou universelle.

Au vers 10, par exemple, le mot σισύραις, qui indique un manteau en peau de mouton ou de chèvre, est traduit simplement par *tegumentis*. Au vers 19 de la comédie, Aristophane emploie le terme γραμματεῖον pour se référer à la tablette de bois enduite de cire – un support d'écrit largement répandu dans l'Antiquité classique, employé pour les exercices d'écriture et pour la notation des comptes, des notes brèves, des calculs – utilisée par Strepsiade comme registre des dettes contractées;<sup>51</sup> le mot grec devient génériquement *racionarium* dans la traduction latine. Ainsi, encore, au vers 52, le substantif *Veneris* traduit de manière générique le grec Γενετυλλίδος, qui fait référence au culte antique d'Aphrodite sur le promontoire de Coliade, non loin du port athénien du Phalère.<sup>52</sup> Enfin, au vers 96, le terme πνιγέυς, qui se rapporte à un couvercle en forme de dôme pour la cuisson de la pâte à pain, est traduit par le latin *clibanus*, lequel est un équivalent approximatif dans la culture apparte-

<sup>50</sup> OSIMO 2011, p. 111: «parole che denotano cose materiali culturospecifiche».

<sup>51</sup> Sur le terme γραμματεῖον, voir DOVER 1968, p. 95; OLSON 2021, p. 66.

<sup>52</sup> Voir DOVER 1968, p. 100; SOMMERSTEIN 2007, p. 162; OLSON 2021, p. 71.

nant à la langue cible.<sup>53</sup>

Parfois, l'humaniste romanise le modèle grec pour clarifier la signification des *realia* aux lecteurs occidentaux d'Aristophane.

Au vers 37, par exemple, le dramaturge grec emploie la figure rhétorique de l'*aprosdóketon*: le substantif δῆμαρχος – qui dans la Grèce antique indiquait le démarque (c'est-à-dire le chef de dème), dont la tâche consistait à garantir que le débiteur fournisse des garanties au créancier – est utilisé par Aristophane avec la valeur de 'punaise'.<sup>54</sup> Bruno Amerbach traduit ce terme par le latin *tribunus plebis*, qui désigne le magistrat romain chargé de défendre les intérêts de la plèbe.

Également, au vers 311, l'humaniste traduit le grec Βρομία – qui désigne les Dionysies, c'est-à-dire des festivités religieuses et théâtrales annuelles dédiées au dieu Dionysos Bromios dans la Grèce classique – avec l'expression *Bachanaliorum*, qui se réfère aux mystères dionysiaques célébrés à Rome.

Les éléments culturels du texte à traduire sont donc remplacés dans la traduction par des références culturelles plus proches du traducteur humaniste et de son public.

La traduction de la terminologie gastronomique constitue également un défi considérable pour les interprètes occidentaux d'Aristophane: comme les autres *realia*, les aliments mentionnés dans la comédie grecque ne trouvent pas toujours une correspondance adéquate dans la culture du texte cible. Les solutions auxquelles

<sup>53</sup> Sur le mot πνιγεύς, voir DOVER 1968, pp. 106-107; MASTROMARCO 2007, p. 339; SOMMERSTEIN 2007, p. 164; OLSON 2021, p. 78.

<sup>54</sup> Sur le terme δῆμαρχος, voir DOVER 1968, p. 98; SOMMERSTEIN 2007, p. 161; OLSON 2021, p. 69.

recourt Bruno Amerbach pour traduire le lexique alimentaire des *Nuées* d'Aristophane sont différentes.

Dans certains cas, le traducteur banalise le texte original. Au vers 45, par exemple, le substantif *στέμφυλον* peut signifier 'grignon' ou 'marc de raisin': nous sommes informés par le grammairien Phrynichus (*Ecl.* 385) que la première acception du terme était bien connue dans l'ancienne Attique, où le mot *στέμφυλον* s'appliquait à une variété de tarte salée aux olives, une sorte de quiche à base de grignon d'olives, considérée comme un aliment de paysans (cfr. *Ar. Eq.* 806).<sup>55</sup> Dans la traduction latine, le mot grec *στεμφύλοις* est traduit par *uvis passis*, un terme qui désigne génériquement la 'grappe' ou le 'vin'. Peu après, au vers 50, le génitif *τρασιᾶς* ('figues sèches') devient simplement *ficuum* dans la traduction, ainsi que, au vers 188, le terme alimentaire *βολβούς* ('Muscaria comosum') est traduit par le latin *bulbos*.<sup>56</sup>

Dans d'autres cas, l'interprète d'Aristophane montre dans son travail exégétique une tendance à l'expansion textuelle, nécessaire pour clarifier le sens des mots grecs: au vers 507, par exemple, il utilise la périphrase *placentam mellitam*, pour traduire le grec *μελιτοῦπταν* ('focaccia au miel').

Le vocabulaire latin employé par Bruno Amerbach pour traduire Aristophane couvre toutes les périodes de la latinité; en particulier, il y a un recours fréquent à des termes attestés en latin médiéval ou humaniste.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> SOMMERSTEIN 2007, p. 161; OLSON 2021, p. 70.

<sup>56</sup> Sur le terme *βολβός*, voir DOVER 1968, p. 120; SOMMERSTEIN 2007, p. 170; OLSON 2021, p. 91.

<sup>57</sup> Les formes latines médiévales *hostiolum* (v. 92 *θύριον*) et *nudipedes* (v. 103

Dans l'opération de traduire le texte grec en latin, l'interprète occidental montre un certain goût pour la *variatio*: par exemple, il traduit le mot *πρωκτός* ('cul') tantôt par la périphrase *partem posticam* (v. 164), tantôt par la forme *culus* (v. 165), tantôt en recourant au latin *nates* (v. 193).

En outre, il convient de signaler dans le travail exégétique de l'humaniste la présence de néologismes: tel est le cas des formes latines *tonitrufulgures* (v. 265 βροντησικέραυνοι), *gravistrepo* (v. 277 βαρυσαχέος) et *frondicomas* (v. 280 δενδροκόμους).

L'humaniste renonce à tout scrupule moraliste et rend fidèlement les mots obscènes ou vulgaires du poète comique, pour lesquels il utilise surtout le répertoire lexical latin de Catulle et Horace. Au vers 9, l'interprète traduit le terme *πέρδεται* ('péter') par le verbe latin *pedit*, qui revient chez Horace (*Sat.* I, 8, 46) et Martial (10, 14, 10). Les mots obscènes *ὀρροπύγιον* et *πρωκτός* ('cul') sont traduits par lui en latin avec le substantif *culus* (v. 158, 165), tiré du lexique érotique de Catulle.<sup>58</sup>

Le lexique latin employé par Bruno Amerbach dans sa traduction d'Aristophane ne se conforme pas toujours aux idéaux littéraires exprimés par Leonardo Bruni dans son traité consacré à la traduction, le célèbre *De recta interpretatione*: l'humaniste avait compté parmi les exemples de traductions peu heureuses les translittérations en latin des termes grecs.<sup>59</sup>

*ἀνυποδήτους*) sont exemplaires, ainsi que le terme latin humaniste *gravisonus* (v. 313 βαρύβρομος).

<sup>58</sup> Ce terme apparaît six fois dans la poésie de Catulle: Catull. 23, 19; 33, 4; 97, 2; 97, 4; 97, 12; 98, 4. Voir ADAMS 1981; ADAMS 119; LATEINER 2007.

<sup>59</sup> Voir BALDASSARRI 2003, p. 117 nt. 18; BERTOLIO 2020, pp. VII-LXII.

Dans certains cas, le traducteur translittère en caractères latins des termes techniques et des *realia* du texte d'Aristophane, qui n'ont pas un équivalent exact dans la langue cible. Ainsi, par exemple, le substantif *μνας*, qui indique une ancienne unité de poids et de mesure, est traduit par *mnas* (v. 31); le terme grec *μυστήρια*, qui fait référence aux rites sacrés d'initiation célébrés en Grèce classique, devient *misterium* (v. 143) dans la traduction.

Pour transférer en latin les noms propres grecs du texte source, l'humaniste adopte fréquemment la méthode de translittération, qui consiste à transcrire simplement le nom 'étranger', en conservant, dans la mesure du possible, l'expression originale. En sont des exemples les formes *Pasiae*, *Socrates* et *Thaletem*, qui traduisent les termes grecs *Πασίαν* (v. 30), *Σωκράτης* (v. 104), et *Θαλήν* (v. 180).

Enfin, il est intéressant de noter que l'interprète latin traduit les invocations aux dieux ou au ciel en les introduisant, à la manière cicéronienne, avec la préposition latine *per*. Les noms des divinités grecques sont toujours romanisés par le traducteur (*Ceres*, *Iuppiter*, *Neptunus*, *Hercules*).

La langue latine du traducteur n'a certainement pas les prétentions stylistiques de l'humanisme cicéronien. Pourtant, Bruno Amerbach montre qu'il possède une bonne maîtrise de la langue attique ancienne et une bonne connaissance de l'œuvre d'Aristophane. Sans aucun doute, malgré certaines déviations, variations, équivoques et distorsions, l'interprétation de l'original est correcte et conforme au modèle grec.

## CONCLUSION

Pour conclure, dans la traduction ici examinée, l'interprète occidental se propose comme médiateur entre un texte ancien et un public linguistiquement et culturellement éloigné du modèle de départ; il ne dépasse pas le texte d'Aristophane, ne le bouleverse ni ne le dénature; il cherche à l'interpréter sans pour autant l'inventer.

Des cas comme celui présenté ici enseignent qu'une traduction latine humaniste ne peut pas être ramenée de manière simpliste au cadre du *verbum de verbo*, de la traduction «*oratoria fedele*» ou de la traduction «*oratoria libera*»,<sup>60</sup> mais qu'il est nécessaire de saisir les particularités de chaque texte de l'Humanisme.

Les *Nuées* latines transmises par le codex *Basil. F. VI. 50* constituent, en définitive, un document précieux du travail d'interprétation moderne et complexe sur le texte comique d'Aristophane dans l'Occident latin.

Le manuscrit *Basil. F. VI. 50* mérite pleinement l'attention des chercheurs pour plusieurs raisons. D'une part, il contient l'une des toutes premières traductions latines des *Nuées* d'Aristophane réalisées à la Renaissance, et constitue donc un témoignage direct de la réception du comique grec dans l'humanisme européen du XVI<sup>e</sup> siècle. D'autre part, il met en lumière une stratégie traductive originale, qui combine fidélité lexicale, interprétation sémantique et adaptation pédagogique. Enfin, l'implication de Bruno Amerbach

<sup>60</sup> Selon les célèbres définitions de Remigio Sabbadini, le précurseur des études sur les traductions humanistes du grec classique au latin: SABBADINI 1922, pp. 17-27. Sur l'origine de la théorie de la traduction à la Renaissance (*conversio ad verbum; transference ad sententiam; immutare*), voir BERNARD-PRADELLE 2008.

dans cette entreprise souligne l'importance de cercles culturels souvent négligés (comme Bâle) dans la transmission des textes grecs en Occident. Ce manuscrit offre ainsi un observatoire précieux sur la manière dont l'œuvre d'Aristophane a été lue, comprise et enseignée au moment où le grec ancien retrouvait sa place dans la culture savante européenne.

Souvent, l'étude des manuscrits de l'âge humaniste conduit à une moisson de nouvelles acquisitions et à la redécouverte des traductions des textes grecs élaborées par leurs premiers lecteurs occidentaux.<sup>61</sup>

Si chaque époque a eu son propre Aristophane, l'étude des traductions latines des humanistes préservées dans les manuscrits des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles peut sans doute éclairer l'Aristophane restitué à l'Occident latin.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAMS 1981 : J. N. Adams, *Culus, Clunes and Their Synonyms in Latin*, «Glotta» 59, 3 (1981), pp. 231-264.

ADAMS 1982 : J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.

BALDASSARRI 2003 : S. U. Baldassarri, *Umanesimo e traduzione da Petrarca a Manetti*, Cassino, Università di Cassino, 2003.

BASTIN-HAMMOU 2015 : M. Bastin-Hammou, *Les traductions latines du théâtre grec. Introduction*, «Anabases» 21 (2015), pp. 41-44.

<sup>61</sup> WILSON 1992, p. 7: «In that solemn fifteenth century which can hardly be studied too much».

- BASTIN-HAMMOU 2019 : M. Bastin-Hammou, *Teaching Greek with Aristophanes in the French Renaissance, 1528-1549*, in *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe : 15th-17th Centuries*, a cura di N. Constantinidou, H. Lamers, Leiden, Brill, 2019, pp. 72-93.
- BASTIN-HAMMOU et al. 2023 : M. Bastin-Hammou et al., *Translating Ancient Greek Drama in Early Modern Europe : Theory and Practice*, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 37-52.
- BERANGER 1985 : J. Beranger, *Des gloses introduites par id (hoc) est dans l'Histoire Auguste*, «Bonner-Historia-Augusta-Colloquium», Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1985, pp. 1-20.
- BERNARD-PRADELLE 2008 : L. Bernard-Pradelle, Leonardo Bruni Aretino, *Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, Paris, Classiques Garnier, 2008, pp. 612-679.
- BERSCHIN 1989 : W. Berschin, *Medioevo greco-latino. Da Gerolamo a Niccolò Cusano*, Napoli, Liguori, 1989.
- BERTI 1988 : E. Berti, *Traduzioni oratorie fedeli*, «Medioevo e Rinascimento» 2 (1988), pp. 245-266.
- BERTOLIO 2020 : J. L. Bertolio, *Il Trattato De Interpretatione Recta di Leonardo Bruni*, Roma, Ist. Storico per il Medioevo, 2020.
- BETA 2019 : S. Beta, *Adaptations (sixteenth to nineteenth centuries)*, in *The Encyclopedia of Greek Comedy*, vol. I, a cura di A. H. Sommerstein, London, Wiley Blackwell, 2019.
- BEVEGNI 2017 : C. Bevegni, *Manoscritti greci in viaggio : Aristofane dall'Oriente all'Occidente nel XV secolo*, in *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento. Atti del XXVII Convegno internazionale*

(Chianciano Terme-Pienza 16-18 luglio 2015), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 135-144.

BIANCA 2002 : C. Bianca, Traduzioni interlineari dal greco nel circolo del Salutati : Jacopo Angeli, Niccolò Niccoli, Leonardo Bruni?, in Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente, a cura di R. Maisano, A. Rollo, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002, pp. 133-150.

BIETENHOLZ 1971 : P. G. Bietenholz, Basle and France in the Sixteenth Century. The Basle Humanists and Printers in Their Contacts with Francophone Culture, Toronto-Buffalo-Geneva, Librairie Droz, 1971.

BIETENHOLZ – DEUTSCHER 1987 : P. G. Bietenholz, T. B. Deutscher, *Contemporaries of Erasmus, a Bibliographical Register of the Renaissance and Reformation*, 3, Toronto, University of Toronto Press, 1987.

BLACK 2010 : R. Black, *Notes on Teaching Techniques in Medieval and Renaissance Italian Schools*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi (Cassino, 7-10 maggio 2008), a cura di L. Del Corso, O. Pecere, Cassino, Università di Cassino, 2010, pp. 513-536.

BOLGAR 1954 : R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.

BOTLEY 2004 : P. Botley, *Latin Translation in the Renaissance. The Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

- BOTLEY 2010 : P. Botley, *Learning Greek in Western Europe, 1396-1529 : Grammars, Lexica, and Classroom Texts*, «Transactions of the American Philosophical Society» 100, 2 (2010), pp. 1-270.
- BRAUN 1970 : K. Braun, *Der Dipylon-Brunnen B1*, «Athenische Mitteilungen» 85 (1970), pp. 198-269.
- CAVALLO 1982 : G. Cavallo, *Libri greci e resistenza etnica in Terra d'Otranto*, in G. Cavallo., *Libri e lettori nel mondo bizantino. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1982, pp. 155-178.
- CHIESA 1987 : P. Chiesa, *Ad verbum o ad sensum? Modelli e coscienza metodologica della traduzione tra tarda antichità e alto medioevo*, «Medioevo e Rinascimento» 1 (1987), pp. 1-51.
- CHIRICO 1991 : M. L. Chirico, *Aristofane in Terra d'Otranto*, Napoli, Dipartimento di filologia classica dell'Università degli studi di Napoli Federico II, 1991.
- CHIRICO 2000 : M. L. Chirico, *Alfonso d'Aragona e l'insegnamento del greco nell'Italia Meridionale*, a cura di G. D'Agostino, G. Buffardi, Napoli, Paparo Editore, 2000, pp. 1311-1319.
- CISTERNA 2012 : D. Cisterna, *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- CORTESI 1995 : M. Cortesi, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in *The Classical Tradition in Middle Ages and in the Renaissance*, a cura di C. Leonardi, B. M. Olsen, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 143-168.

- CORTESI 2007 : M. Cortesi, *Tradurre dal greco in età umanistica. Metodi e strumenti*, Atti del Seminario di studio (Firenze, Certosa del Galluzzo, 9 settembre 2005), Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007.
- DAVIES – HARRIS 2019 : M. Davies, N. Harris, *Aldo Manuzio. L'uomo, l'editore, il mito*, Roma, Carocci, 2019.
- DELIGIANNIS 2017 : I. Deligiannis, *Investigating the Translation's Process in Humanistic Latin Translations of Greek Texts*, «Mediterranean Chronicle» 7 (2017), pp. 171-185.
- DE PETRIS 1975 : A. De Petris, *Le teorie umanistiche del tradurre e l'Apologétique di Giannozzo Manetti*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 37 (1975), pp. 15-32.
- DI BLASI 1997 : M. R. Di Blasi, *Studi sulla tradizione manoscritta del Pluto di Aristofane. Parte I : i papiri e i codici potiores*, «Maia» 49 (1997), pp. 69-86.
- DOVER 1968 : K. J. Dover, *Aristophanes, Clouds*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1968.
- FORSTEL 1993 : C. Forstel, *Jean Cuno et la grammaire grecque*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 151 (1993), pp. 289-305.
- GIANNOPOULOU 2007 : V. Giannopoulou, *Aristophanes in Translation before 1920*, in *Aristophanes in Performance, 421 BC- AD 2007 : Peace, Birds and Frogs*, a cura di E. Hall, A. Wrigley, London, Legenda, 2007, pp. 309-342.
- GREEN 1979 : P. Green, *Strepsades, Socrates and the Abuses of Intellectualism*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 20 (1979), pp. 15-25.

- GUALDO ROSA 1985 : L. Gualdo Rosa, *Le traduzioni dal greco nella prima metà del '400 : alle radici del classicismo europeo*, in *Homages à Henry Bardon*, a cura di M. Renard, P. Laurens, Bruxelles, Institut de Latin de l'Université de Poitiers, 1985, pp. 177-193.
- JACOB 1976 : A. Jacob, *Culture grecque et manuscrits en Terre d'Otrante*, in *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Salentini*, a cura di P. F. Palumbo, Lecce, Centro di Studi Salentini, 1976.
- HENDERSON 1975 : J. Henderson, *The Maculate Muse : Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- HUNGER 1961 : H. Hunger, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil 1. Codices historici, codices philosophici et philologici, Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek. N.F. 4*, Wien, Hollinek, 1961.
- KRISTELLER 1963-1992 : P. O. Kristeller, *Iter Italicum : a Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, I-VI, London-Leiden, Warburg Institute, 1963-1992.
- LATEINER 2007 : D. Lateiner, *Obscenity in Catullus*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 261-281.
- MERCATI 1939 : G. Mercati, *Ultimi contributi alla storia degli Umanisti*, I-II, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1939.
- MEYER 1936 : H. Meyer, *Ein Kollegheft des Humanisten Cono*, «Zeitschrift für Deutschkunde» 53 (1936), pp. 281-284.

- MUTTINI 2019 : M. Muttini, *Appunti sulla circolazione del Pluto di Aristofane in età umanistica (II). I codici misti*, «Segno e Testo» 17 (2019), pp. 305-363.
- MUTTINI 2023 : M. Muttini, *Lettori latini e letture umanistiche del Pluto di Aristofane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023.
- MUTTINI 2024 : M. Muttini, *Aristophanes Redivivus : le Nuvole e il loro primo traduttore occidentale*, «International Journal of the Classical Tradition» 31 (2024), pp. 394-421.
- NASSICHUK 2013 : J. Nassichuk, *Strepsiades' Latin Voice : Two Renaissance Translations of Aristophanes' Clouds*, in *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, a cura di S. D. Olson, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013, pp. 427-446.
- OLEROFF 1950 : A. Oleroff, *L'humaniste dominicain Jean Conon et le Cretois Jean Gregoropoulos de Berlin*, «Scriptorium» 4,1 (1950), pp. 104-107.
- OLSON 2021 : S. Douglas Olson, *Aristophanes' Clouds : a commentary*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.
- OSIMO 2011 : B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- RADIF 2013 : L. Radif, *Aristofane mascherato : un secolo (1415-1504) di fortuna e sfortuna*, in *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, a cura di D. Olson, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013, pp. 397-409.
- ROBSON 2008 : J. Robson, *Lost in Translation? The Problem of (Aristophanic) Humour*, in *A Companion to Classical Receptions*, a cura di L. Hardwick, C. Stray, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, pp. 168-182.

- ROLLO 2004 : A. Rollo, *Codici greci di Guarino Veronese*, «Studi Medievali e Umanistici» 2 (2004), pp. 333-337.
- ROLLO 2012 : A. Rollo, *Gli Erotemata tra Crisolora e Guarino*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2012.
- ROLLO 2019 : A. Rollo, *Lettura degli auctores e costruzione dei lessici nella scuola di greco del primo Umanesimo*, in *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, a cura di S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi, F. Gallo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 269-286.
- SABBADINI 1896 : R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese (con 44 documenti)*, Catania, Tip. Francesco Galati, 1896.
- SABBADINI 1922 : R. Sabbadini, *Il metodo degli umanisti*, Firenze, Le Monnier, 1922.
- SAFFREY 1971 : H.-D. Saffrey, *Un humaniste dominicain, Jean Cuno de Nuremberg, précurseur d'Erasmus à Bâle*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 33 (1971), pp. 19-62.
- SICHERL 1978 : M. Sicherl, *Johannes Cuno. Ein Wegbereiter des Griechischen in Deutschland*, Heidelberg, Carl Winter Universitätverlag, 1978.
- SILVANO 2019 : L. Silvano, *Étudier le grec au Studium de Florence : observations sur quelques cahiers d'élèves et de maîtres (fin XV<sup>e</sup> - début XVI<sup>e</sup> siècle)*, in *Cahiers d'écoliers à la Renaissance*, a cura di C. Bénévent, X. Bisaro, L. Naas, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019, pp. 45-71.

- SOMMERSTEIN 1973 : A. H. Sommerstein, *On Translating Aristophanes : Ends and Means*, «Greece & Rome» 20 (1973), pp. 140-154.
- SOMMERSTEIN 2007 : A. H. Sommerstein, *Aristophanes, Clouds*, Warminster, Aris & Phillips Classical Texts, 2007.
- SOMMERSTEIN 2010 : A. H. Sommerstein, *The history of the text of Aristophanes*, in *Brill's companion to the study of Greek comedy*, a cura di G. Dobrov, Leiden, Brill, 2010, pp. 399-422.
- SONNINO 2014 : M. Sonnino, Ar. Nu. 53-55 *σπαθᾶν*, *battere cassa*, «Eikasmos» 25 (2014), pp. 113-140.
- TAILLARDAT 1965 : J. Taillardat, *Les images d'Aristophane : Études de langue et de style*, Paris, Les Belles-Lettres, 1965.
- TATEO 1979 : F. Tateo, *La cultura umanistica*, in *Storia della Puglia, I. Antichità e Medioevo*, Bari, Mario Adda Editore, 1979, pp. 345-363.
- TRAVERSARI 1759 : A. Traversari, *Ambrosii Traversari latinae epistulae*, Firenze, Arnaldo Forni Editore, 1759.
- WHITE 1906 : J. W. White, *The manuscripts of Aristophanes*, «Classical Philology» 1 (1906), pp. 1-20, 255-278.
- WILLI 2003 : A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of linguistic Variations in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- WILSON 1992 : N. G. Wilson, *From Byzantium to Italy : Greek Studies in the Italian Renaissance*, London, Duckworth, 1992.
- WILSON 2007 : N. G. Wilson, *Aristophanea : studies on the text of Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

ZUCKER 2011 : A. Zucker, *Qu'est-ce qu'une paraphrasis ? L'enfance grecque de la paraphrase*, «Rursus» 6 (2011), pp. 1-39.

## Pourquoi Bologne? L'Italie d'Alain Farah

Why Bologna? Alain Farah's Italy

doi: 10.54103/2282-0035/28627

Luigi Magno

 0000-0002-0098-5802Università Roma Tre  
ROR 05vfodg29

## Abstract

**[FR]** Cet article analyse les nombreuses références à l'Italie (à sa culture, sa langue, sa géographie...) qui traversent les romans d'Alain Farah (*Matamore n° 29*, *Pourquoi Bologne* et *Mille secrets, mille dangers*). Ces œuvres, marquées par une approche autofictionnelle, une forte dimension métanarrative et un sens aigu de l'ironie, font toutes de l'Italie un motif récurrent mais difficile à saisir. L'étude examine ainsi la manière dont ces renvois contribuent à façonner l'univers littéraire de Farah, notamment au regard d'une poétique du mélange. Bologne, en particulier, occupe un rôle à la fois central et énigmatique, trouvant son point d'aboutissement dans *Pourquoi Bologne*, où la ville devient le foyer instable d'une narration fragmentée. S'inspirant du cinéma (de Ridley Scott à Fellini), Farah construit ainsi une poétique stratifiée de la mixture, où identités, fiction, biographie et mémoire culturelle se trouvent intimement entremêlées.

**MOTS-CLÉS:** Alain Farah, autofiction, Italie, Bologne, architecture, intertextualité, ironie, cinéma, langage, identité

luigi.magno@uniroma3.it

© Luigi Magno

Received: 01/04/2025  
Accepted: 24/06/2025

Mikano University Press

Licensed under a Creative  
Commons Attribution-Share-  
Alike 4.0 International

ACME v. 78, n. 1-2 (2025)

Saggi

**[EN]** This article examines the recurring references to Italy in Alain Farah's novels, particularly *Matamore n° 29*, *Pourquoi Bologne*, and *Mille secrets, mille dangers*. While these works share an autofictional approach, a meta-narrative structure, and a strong sense of irony, Italy emerges as a persistent yet elusive motif. The study explores how Italian references shape Farah's literary universe. Bologna, in particular, plays a central yet cryptic role, culminating in *Pourquoi Bologne*, where it becomes a focal point of the novel's fragmented narrative. Drawing from cinema (Fellini, Ridley Scott), Farah constructs a layered poetics where identity, fiction, and cultural memory intertwine.

**KEYWORDS:** Alain Farah, autofiction, Italy, Bologna, architecture, intertextuality, irony, cinema, language, identity



Les romans d'Alain Farah partagent, malgré leur diversité, plusieurs constantes.<sup>1</sup> Il y a d'une part un axe identitaire, qu'on pourrait tout aussi bien définir autofictionnel: un *je* (multiple, morcelé, voire éclaté) essaie de dire sa vie (présente et passée), de reconstruire son identité, donc de se construire, en faisant face aux traumatismes qui jalonnent son enfance ainsi qu'à sa maladie. Des pages méta-discursives et méta-critiques, d'autre part, balisent ces romans et multiplient les passages où, par différentes stratégies narratives, le roman s'exhibe et dévoile ses rouages, sa construction, son fonctionnement. Il y a enfin une certaine ironie agissante, qui est une prise de distance, voire un moyen de jeter un soupçon généralisé aussi bien sur toute tentative de dire la vie et ses formes (le monde, l'intime, l'identité) que de dire le fait d'écrire (ou de défaire ce que l'on fait), mais qui n'empêche cependant pas ces deux démarches. Parmi les éléments récurrents qui parcourent cette œuvre, la référence à l'Italie se distingue par sa présence à la fois discrète et persistante. Bien qu'elle ne structure pas nécessairement ces romans, elle y est omniprésente sous diverses formes – qu'il s'agisse d'éléments géographiques, linguistiques, culturels. Cette présence insistante soulève alors plusieurs questions: l'Italie est-elle simplement un motif récurrent ou joue-t-elle un rôle structurant dans la poétique de Farah ? Faut-il y voir une clé de lecture particulière pour comprendre ses romans, notamment *Pourquoi Bologne*, où elle s'affiche dès le titre ? En quoi ces traces italiennes dialoguent-elles

<sup>1</sup> Cfr. FARAH 2010; FARAH 2013; FARAH 2021. Pour la seule référence critique de poids sur le travail d'Alain Farah, issue d'un colloque international qui a eu lieu à Paris du 13 au 15 juin 2023 et en cours de publication, cfr. GOUVARD c.s. [2026].

avec les thèmes majeurs de son œuvre, comme l'identité, la fiction, la maladie ? À travers l'analyse de *Matamore n° 29*, *Pourquoi Bologne* et *Mille secrets, mille dangers*, cet article propose d'explorer l'une des interprétations possibles de l'inscription de l'Italie dans l'univers narratif d'Alain Farah, à savoir celle d'une présence autour de laquelle se cristallise peut-être toute une poétique.

### 1. UN REPÈRE CULTUREL: AMBIANCES

Les références à l'Italie dans *Matamore n° 29*, bien qu'hétérogènes, peuvent s'articuler autour de certains axes, ambiances, ou encore airs de famille. L'architecture, par exemple, apparaît comme un fil conducteur permettant de rassembler divers renvois à l'Italie. Le Centre Pompidou, conçu par l'architecte italien Renzo Piano et son confrère Richard Rogers – d'origine italienne mais naturalisé britannique –, est mentionné pour la première fois dans le chapitre 2 de *Matamore n° 29*. Cette allusion est immédiatement suivie par la remarque: «C'est une question d'architecture, dit l'architecte, heureux de cette répétition imprévue»,<sup>2</sup> qui anticipe, non sans calembour et de façon encore indirecte, l'importance du langage architectural dans la construction même du texte. Beaubourg y est associé à une œuvre, «Ci-gît Blinky, volaille bénie des dieux», qui est un détournement d'une performance de l'artiste américain Jeffrey Vallance.<sup>3</sup> La reprise de cette performance, traitée par Farah avec

<sup>2</sup> FARAH 2010, p. 13.

<sup>3</sup> Pour cette performance de 1978, Jeffrey Vallance achète dans un supermarché californien de la chaîne Ralph's un poulet congelé qu'il nomme Blinky. Il amène son achat au Los Angeles Pet Memorial Park (un cimetière pour animaux

une ironie manifeste, semble ouvrir la voie à une critique implicite du musée parisien ainsi que d'un certain art conceptuel, voire du monde de l'art contemporain, ses institutions, son fonctionnement. Une telle perspective paraît presque actualiser les analyses que Jean Baudrillard a livrées dans *L'Effet Beaubourg*, où le philosophe et sociologue français interprète la transparence qui caractérise l'architecture du Centre Pompidou en termes de «implosion et dissuasion» culturelles – comme l'affirme le sous-titre de l'essai.<sup>4</sup> D'après Baudrillard, ce musée exhibe l'œuvre (la culture) comme un produit marchand, abolissant ainsi toute distance entre l'art et les logiques commerciales.<sup>5</sup> Cependant, les emprunts à l'architecture de Beaubourg ne se limitent pas chez Farah à cette dimension critique. Par quelques références explicites à Renzo Piano,<sup>6</sup> ainsi qu'à l'architecture comme métaphore de l'écriture,<sup>7</sup> on comprend à quel point la conception même du Centre Pompidou participe, sur un autre plan, d'une poétique des emboîtements multiples qui structure *Matamore n° 29*. Déjà au chapitre 2, Farah souligne la

de compagnie) où il enterre l'animal avec toute une cérémonie conçue pour l'occasion. Dix ans plus tard, les frères Bruce et Norman Yonemoto, deux artistes californiens exposés dans la collection permanente du Centre Pompidou, retravaillent la performance de Jeffrey Vallance à travers une vidéo. Ils réécrivent ainsi, tout en la déconstruisant, la performance de 1978 à travers un langage visuel à la fois ironique et hyperbolique, une syntaxe narrative qui emprunte à la publicité, à la consommation et promotion de produits populaires via les médias de masse.

<sup>4</sup> BAUDRILLARD 1977.

<sup>5</sup> Le travail de Jeffrey Vallance, tout comme celui des frères Yonemoto, autour de Blinky semble s'ancrer à même ce rapport entre l'art et la marchandise.

<sup>6</sup> FARAH 2010, p. 21 et p. 170.

<sup>7</sup> « En architecte soucieux du détail, j'illustre par cette répétition l'effet dramatique d'une révélation typique du sous-genre littéraire que je pratique désormais », FARAH 2010, p. 34.

présence des couleurs des tuyaux qui composent Beaubourg ainsi que leurs fonctions respectives (et non sans une mention, apparemment impertinente, aux couleurs des voyelles rimbaldiennes).<sup>8</sup> Cette poétique apparaît plus explicitement dans les chapitres 27 et 28 où, à travers le jeu du tennis, Farah entrelace des *tuyaux* aussi variés que fondateurs de sa démarche. Il y associe en effet la vie et l'identité (dans cet emboîtement autour du personnage d'Alain qui fusionne Allen Ginsberg, Alain Robbe-Grillet et Alain Farah lui-même), la maladie (désignée comme «Le-Sombre») et l'écriture (qui interroge les conditions de possibilité d'une autofiction au sein d'un roman loufoque dans son intrigue, décousu dans sa structure et génériquement inclassable).<sup>9</sup>

Outre l'architecture, la langue italienne, aux côtés du latin, constitue un autre axe de renvois à l'Italie, notamment à travers la reprise, le mélange et le pastiche de proverbes, d'expressions figées et de jeux de mots. Au chapitre 6, pour refuser un verre de vin, le personnage principal déclare: «Je prends un antibiotique qui me fait comprendre l'italien».<sup>10</sup> Sous l'égide de ce passage on pourrait relire la reprise d'expressions en latin, comme l'anagramme de Galilée (*Altissimum Planetam Tergerinum Observavi*), ou cette phrase par laquelle Domitius Ulpianus dit sa jouissance du droit de cité romain (*Civis sum Romanus*).<sup>11</sup> La langue italienne revient au premier

<sup>8</sup> FARAH 2010, p. 13.

<sup>9</sup> En ouverture du chapitre 27 (p. 159), les couleurs rouge, vert, bleu, jaune et blanc, qui apparaissent (dans le même ordre) déjà au chapitre 2 associées aux tuyaux du Centre Pompidou (p. 13), sont à nouveau utilisées, cette fois cependant pour différencier les pilules (médicaments).

<sup>10</sup> FARAH 2010, p. 29.

<sup>11</sup> Ivi, p. 63 et p. 74.

plan au chapitre 18, intitulé «Début»,<sup>12</sup> au cœur duquel se trouvent trois proverbes qui disent d'une recherche étymologique envisagée à la fois comme quête de formules qui enjolivent la conversation d'Alain et comme une tentative de saisir un sens de *Matamore n° 29* au milieu de sa narration complexe et achevée.<sup>13</sup> Une appropriation ludique de cette langue se poursuit au chapitre 19 dont le titre, «*O sole mio*», joue sur le double sens du mot *sole* qui superpose le soleil (*sole* en italien) au nom français d'un poisson si central dans le roman.<sup>14</sup>

Enfin, les références à l'Italie traversent également *Mille secrets, mille dangers*, où elles apparaissent sous un angle différent, souvent lié à la thématique de l'immigration, centrale dans l'œuvre de Farah – notamment en lien avec les origines de sa propre famille. On retrouve ces reprises dans des épisodes comme celui de l'infirmière (italienne) à l'hôpital qui administre à Alain son premier comprimé de Xanax, la visite de Virginie et Myriam chez Gennara (dite Genny), une coiffeuse d'origine napolitaine (qui, par ce trait, fait ici écho au personnage de Giuseppe Nozze dans *Pourquoi Bologne*),<sup>15</sup> ou encore dans la psychanalyse qu'entame Alain avec un docteur dont le nom est «à consonance italienne».<sup>16</sup> Ces évocations tissent un réseau subtil entre culture, langage et identité, donc en réson-

<sup>12</sup> Ce titre rappelle le livre du même titre de Nathalie Quintane (QUINTANE, 1999), auteure dont Alain Farah est spécialiste.

<sup>13</sup> Il s'agit, plus exactement, de deux expressions latines et d'un proverbe italien, à savoir, dans l'ordre : «*Ab ovo usque ad mala*», «*Chi va piano va sano*», «*Nascuntur poetae, fiunt oratores*» (FARAH 2010, p. 113).

<sup>14</sup> FARAH 2010, pp. 116-118.

<sup>15</sup> Cfr. n. 27.

<sup>16</sup> FARAH 2021, aux pp. 91, 265-271 et 483. Sur *Mille secrets, mille dangers* cfr. GOUVARD 2021.

nance avec les thèmes majeurs qui structurent le roman, contribuant certes à la richesse de l’imaginaire italien dans les romans de Farah, sans pour autant que ces éléments n’acquiescent, dans leur ensemble, une réelle portée dans son œuvre.<sup>17</sup>

## 2. BOLOGNE

C’est sans aucun doute Bologne qui demeure centrale parmi les références à l’Italie.<sup>18</sup> Dans *Matamore n° 29*, elle apparaît dès le chapitre 2, dans une phrase assez énigmatique qui suit le renvoi au Centre Pompidou: «Le trafic d’armes paie, embarquez-vous pour Bologne».<sup>19</sup> Si le trafic d’armes peut être lu comme une allusion à la vie de Rimbaud (dont le nom est cité juste avant), la mention de Bologne reste difficile à cerner. Elle réapparaît au chapitre 4, dans une parodie de la performance de Jeffrey Vallance mais aussi dans cette caricature mêlant l’opéra et la poésie versifiée sur Blinky, dont le titre est «Blinky ô toi pauvre bête guide tes frères au royaume de Bologne».<sup>20</sup> Plus tard, au chapitre 12, lors de l’évocation de l’assassinat de Kennedy, la narration rebondit avec: «[...] j’ai la Grande Armée de Bologne

<sup>17</sup> Cette discrétion relative des emprunts à la culture italienne dans *Mille secrets, mille dangers* explique pourquoi l’analyse qui suit se concentre davantage sur *Matamore n° 29* et *Pourquoi Bologne*.

<sup>18</sup> Ceci est vrai, plus particulièrement, pour *Matamore n° 29* et *Pourquoi Bologne*, tandis que dans *Mille secrets, mille dangers* les renvois à l’Italie s’estompent et deviennent moins marqués. Dans *Mille secrets, mille dangers*, en effet, l’Italie représente une sorte de réservoir culturel et imaginaire à la fois. Outre les évocations de certains noms (que l’on vient de rappeler), on y trouve, par exemple, une reprise de la marque Alfa Romeo (p. 57), l’évocation d’une « chaleur proprement sicilienne » (p. 115) ou encore de « la côte amalfitaine » (p. 164).

<sup>19</sup> FARAH 2013, p. 13.

<sup>20</sup> FARAH 2010, p. 22.

à mes troussees et autant de chance de la vaincre qu'un tireur nerveux maniant une arme improbable dans l'espoir que la parade passera sans qu'il y ait mort d'homme». <sup>21</sup> La double occurrence de Bologne au chapitre 15 enrichit le mystère: d'abord par un nouveau renvoi, indirect, à la performance de Vallance («Les poulets seraient arrivés en Amérique bien avant Christophe Colomb, selon les chercheurs de l'Université de Bologne»), <sup>22</sup> ensuite par un jeu de mot sur la nationalité polonaise de la fille blonde dont il est question tout au long du roman («Puis, comme au milieu d'un vrai bon roman, tout bascule. / La Bologne troque son B pour un P, Pologne»). <sup>23</sup> C'est au chapitre 28 que Bologne apparaît à nouveau, lorsque le personnage principal, invité à un festival de littérature, va lire son opéra sur Blinky, la petite sole: «Il y a beaucoup d'Italiens, je fais des blagues sur Bologne, mais ils ne comprennent pas et la soirée s'éternise». <sup>24</sup> Enfin, au chapitre 29, Bologne s'immisce dans la conclusion du roman. L'avant dernier paragraphe, en italique, évoque une "opération" mystérieuse, qui semble dire d'abord l'opération chirurgicale que doit subir Alain Farah, mais qui résonne aussi sur un autre plan: «*Opération plus difficile que prévu. Sommes parvenus à détruire les parois du fortin. La résistance a été féroce. Encore deux jours avant d'arriver à Bologne. Attendons instruction pour la suite*». <sup>25</sup>

Face à cette récurrence insistante de Bologne et en considération de son caractère ensemble cryptique et incongru, on peut se

<sup>21</sup> Ivi, p. 65.

<sup>22</sup> Ivi, p. 90.

<sup>23</sup> Ivi, p. 98.

<sup>24</sup> Ivi, p. 164.

<sup>25</sup> Ivi, p. 171. L'italique est dans le texte.

demander: pourquoi Bologne ? Alain Farah échafaude et entretient dans *Matamore n° 29* ce mystère diffus autour de cette ville italienne avant de placer le nom de celle-ci au centre de son roman suivant. Dans *Pourquoi Bologne*, en effet, Farah aggrave le mystère construit dans le roman précédent, et ce dès le titre, qui se lit à la fois comme une (fausse/feinte) question (de laquelle on aurait retiré le point d'interrogation) et comme une non-réponse (le titre, lu comme une proposition assertive, laisse envisager le roman comme le lieu du dévoilement et des réponses au mystère-Bologne circulant dans *Matamore n° 29*). C'est «l'énigme Bologne» – dont le secret se trouve dans les liaisons et les ramifications entre la CIA, McGill, l'hôpital (Allen Memorial), Ravenscrag, les réservoirs d'eau de la ville de Montréal qui alimentent les piscines du docteur Cameron – qui fait tourner le kaléidoscope d'une science-fiction hallucinée et dystopique. Cependant, toute tentative de classer les références à l'Italie dans *Pourquoi Bologne* en catégories cohérentes ou par airs de famille semble vouée à l'échec, tant elles sont disparates. Que faire, par exemple, des mentions de la géographie italienne, comme «la voie Émilienne, cette route qui relie Plaisance à Modène»,<sup>26</sup> qui surgit lorsque Alain regarde sa photo à l'orphelinat, ou des villes de Naples, Salerne, Rome ou Venise, évoquées parfois à plusieurs reprises dans le roman ? Ou alors comment interpréter ce Giuseppe Nozze, un «canadien d'origine italienne [...] dont les parents quittèrent Naples à la recherche d'un monde meilleur en Amérique»,<sup>27</sup> qui n'est rien d'autre qu'un simulacre de Joseph Ma-

<sup>26</sup> FARAH 2013, pp. 25-26.

<sup>27</sup> Ivi, p. 71.

riage, personnage principal de *Matamore n° 29* ? Quid de «l'Italie natale des Sœurs de la congrégation»,<sup>28</sup> c'est-à-dire de ces «sœurs italiennes»<sup>29</sup> de l'orphelinat catholique ?

Une clé de lecture possible se trouve dans le personnage d'Umberto Eco, figure centrale de *Pourquoi Bologne*. À son sujet, le narrateur dit :

J'ai connu Umberto lors de mes études en Europe. Si je l'aime, l'exubérance de sa personnalité m'irrite, sans parler de ses livres truffés de métaphores, dans lesquels il passe quinze pages à s'ébaudir devant un portail d'église médiéval. / Au-delà de ses tics d'écriture et de son aisance aussi à éprouver mes convictions morales, Umberto est important pour moi : je l'utilise pour vivre des choses intéressantes.<sup>30</sup>

Umberto Eco fonctionne dans le roman comme un motif éminemment stratifié. Il représente d'abord le monde académique, donc de la culture, de la recherche, du savoir ; il symbolise tout aussi bien le monde de la création littéraire, par ses romans où l'érudition se marie à la popularité de leur diffusion (*Le Nom de la rose* a été un véritable *best-seller*) ; son nom représente enfin celui d'un homme qui a su dialoguer avec le monde de la télévision, de quelqu'un qui n'a pas manqué de s'intéresser à la culture populaire et ses moyens de communication,<sup>31</sup> donc à des sujets *pop* comme la bande dessinée (Charlie Brown),<sup>32</sup> les super-héros (Superman),<sup>33</sup> ou un personnage comme l'animateur de télévision

<sup>28</sup> Ivi, p. 24.

<sup>29</sup> Ivi, p. 119.

<sup>30</sup> Ivi, p. 50.

<sup>31</sup> ECO 1993a.

<sup>32</sup> SCHULZ 2022.

<sup>33</sup> ECO 1993b.

italo-américain Mike Bongiorno.<sup>34</sup> Or, Farah exploite exactement ces multiples facettes d'Umberto Eco, non sans en rajouter des couches (Eco en «Casanova sémiologue»,<sup>35</sup> Eco en *clubbeur*, Eco en trafiquant, Eco en voyou...), pour densifier ce fatras qu'est l'univers de *Pourquoi Bologne*.

En ce sens, le personnage d'Eco est l'un des prismes à travers lesquels se cristallise la poétique de *Pourquoi Bologne*, qui est une histoire de mélange et de fatras, voire une sorte de *satura lanx*. Dans l'orbe d'une accumulation qui se joue par bifurcations, rebonds et superpositions à tous les niveaux et dans tous les plis, Farah élabore cette poétique de la *satura* dès *Matamore n° 29*. Mais celle-ci prend toute son ampleur pour nous, ici, dans *Pourquoi Bologne*, car c'est dans ce roman qu'elle tourne véritablement autour de l'Italie. C'est dans *Pourquoi Bologne* que la mère protège l'enfant des «courants d'air» et «des agents chimiques aérosol», à un tel point que l'enfant affirme: «J'ai passé une partie de mon enfance dans cette chambre hermétique».<sup>36</sup> Pour dire une telle ambiance de surprotection asphyxiante, Farah précise:

D'aussi loin que je me souviens, elle [la mère] me parle en termes médicaux. Elle se réfère souvent à *Mille secrets, mille dangers*, un livre de vulgarisation médicale qui lui sert de bible et de mode d'emploi pour combattre mes maladies. Grâce à cet ouvrage, ma mère a élaboré un régime alimentaire reposant sur une loi fondamentale: il faut éviter les mélanges à tout prix.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> ECO 2022.

<sup>35</sup> FARAH 2013, p. 100.

<sup>36</sup> Ivi, p. 109.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Et c'est une intoxication survenue à Salerne, au sud de Naples, en 1937, «juste avant l'établissement de la politique raciste de Mussolini»,<sup>38</sup> qui constitue une évidence de ces précautions. La confusion devient pourtant une méthode revendiquée. «La confusion est ma méthode»,<sup>39</sup> lit-on dans un autre passage de *Pourquoi Bologne*, juste avant l'évocation de quelques scènes inspirées par *Léolo*, le film de Jean-Claude Lauzon, dont l'une se résume en: «l'Italie surgit d'une garde-robe du Mile-End».<sup>40</sup> Ces mélanges sont aussi l'apanage de Bologne. C'est en ce sens qu'on pourrait comprendre cet autre passage, l'énième scène de séduction:

Le topo du gars s'était terminé par une remarque sur la région de l'Émilie-Romagne, qui avait commencé à me hanter, de sorte que, dans *Matamore n° 29*, le roman que j'écrivais à l'époque, j'ai saupoudré un peu partout et sans savoir pourquoi des références à la ville de Bologne, dont le nom désigne une mortadelle si finement hachée qu'elle paraît homogène, oblitérant du même coup les morceaux hétéroclites qui la composent, museaux de porc, pattes de coq, anus de bœuf.<sup>41</sup>

Ainsi, Farah amplifie le mystère de Bologne tout en ancrant son récit dans une tradition culturelle où l'Italie devient à la fois espace géographique, territoire symbolique et dimension fantasmagorique. Ce jeu de superpositions et de détournements participe plei-

<sup>38</sup> Ivi, p. 110.

<sup>39</sup> Ivi, p. 118.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Le film met en scène Léo Lauzon, un jeune garçon vivant dans un quartier défavorisé de Montréal et grandissant au sein d'une famille dysfonctionnelle. Pour échapper à cette réalité difficile, Léo se réfugie dans l'imaginaire. Il développe alors une vision fantasque de sa propre origine : persuadé que son père n'est pas son véritable géniteur, il imagine qu'un homme sicilien serait responsable de sa naissance à l'aide d'une tomate italienne contaminée.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 51-52.

nement d'une poétique du mélange qui traverse son univers narratif. En cela, Bologne incarne bien plus qu'un simple motif: elle devient le centre névralgique d'une fiction labyrinthique et fragmentée. Farah érige la confusion et l'accumulation en véritables stratégies d'écriture, où Bologne se dessine comme un carrefour d'influences et d'énigmes, voire un moteur de détection.

### 3. AVEC LE CINÉMA

Comment comprendre, finalement, la présence de l'Italie chez Farah à partir de ces quelques remarques ? Cette poétique du mélange, dont on vient d'esquisser les contours par la référence à Bologne, est construite parallèlement et de manière tout aussi fondamentale par une allusion constante au cinéma. Toujours dans *Pourquoi Bologne*, par exemple, lorsque le protagoniste avoue avoir vu *Blade Runner* de Ridley Scott au moins cinq fois, il cite une déclaration attribuée à Scott: «Je ne pense jamais de manière linéaire, je mets tout ce qui m'importe dans un sac, je secoue et j'observe ce que ça donne». <sup>42</sup> Deux pages plus loin, on lit: «Scott propose donc d'emprunter les prises de *The Shining* que Stanley Kubrick n'a pas utilisées dans son montage de la scène d'ouverture. Kubrick accepte, conscient que l'art, quel qu'il soit, est avant tout affaire de collage». <sup>43</sup> Si ces quelques renvois à *Blade Runner* et Ridley Scott évoquent explicitement la piste d'une esthétique de la non-linéarité et du collage, c'est surtout par un clin d'œil à la fois

<sup>42</sup> Ivi, p. 143.

<sup>43</sup> Ivi, p. 145.

au cinéma et à l'Italie (au cinéma italien ou à un cinéma qui dit, directement ou indirectement, l'Italie) que Farah échafaude cette poétique du panaché.

Dans *Matamore n° 29*, on trouve plusieurs mentions de l'Italie qui sont liées plus globalement à la télévision. Par exemple, toutes les références au pape Jean-Paul II et à sa mort disent d'abord l'importance de la télévision (et de ses moyens d'installer du spectacle), tant dans le roman que dans la vie du personnage principal.<sup>44</sup> À la télévision passe également l'épisode très médiatisé où Zinédine Zidane, capitaine de l'équipe de football de France, frappe Marco Materazzi, joueur de l'équipe italienne, d'un coup de tête.<sup>45</sup> De même, la série *Jésus de Nazareth*, réalisée par Franco Zeffirelli, traverse *Matamore n° 29* et Madame Sita, la nourrice du personnage principal, la regarde en pleurant chaque fois que le temps des Pâques approche.<sup>46</sup> Dans *Mille secrets, mille dangers*, c'est *Le Parrain* de Francis Ford Coppola qui non seulement balise le roman, mais devient un véritable intertexte. Alain aime à tel point ce film que, au cours d'une nuit d'insomnie, il superpose le mariage mis en scène par Coppola au début du film à son propre mariage, ou mieux, à la pensée et aux projections qu'il a de cela.<sup>47</sup> Ce film est cependant déconstruit et dissous tout au long du roman, et il revient à travers des

<sup>44</sup> «J'ai regardé la télévision toute la journée. Le Pape est à l'agonie [...]», FARAH 2010, p. 19; le chapitre 17 s'intitule «*Abemus [sic] papam*», Ivi, pp. 107-111; «La mort du Pape, avril 2005, je décortique des crevettes», ivi, p. 129.

<sup>45</sup> FARAH 2010, p. 84.

<sup>46</sup> Ivi, p. 108. Zidane et Madame Sita réapparaissent dans le même chapitre, p. 146 et p. 149.

<sup>47</sup> FARAH 2021, pp. 104-108.

renvois directs à Amerigo Bonasera et à Vito Corleone,<sup>48</sup> ou encore lors du moment où Alain, se dirigeant en voiture vers l'église, rejoue les mélodies du film.<sup>49</sup> Le rapport du cinéma à l'Italie passe également, dans *Mille secrets, mille dangers*, par un film comme *The Doors* d'Oliver Stone. Farah cite en effet ce film à travers Remo Giazotto, le musicologue italien auquel on attribue souvent le célèbre *Adagio en sol mineur* de Tomaso Albinoni.<sup>50</sup> Les Doors, quant à eux, ont repris cette composition en 1978 dans *A Feast of Friends* et *Ghost Song*, et l'*Adagio* a servi de base musicale à la poésie «The Severed Garden», récitée dans la scène finale du film d'Oliver Stone. Farah utilise probablement ce morceau de musique non seulement pour agrémenter la constante allusion à la musique *pop* dans *Mille secrets, mille dangers* (qui va de pair avec les références à la télévision et aux jeux vidéo), mais aussi pour introduire le mystère entourant la genèse de cet *adagio*, voire la confusion entre le compositeur de cette œuvre (Giazotto) et son inspirateur (Albinoni).

Si le cinéma offre une clé de lecture, on peut alors conclure que la poétique de Federico Fellini constitue l'un des fondements majeurs de celle de Farah. Il n'est pas surprenant, en ce sens, que la deuxième partie de *Pourquoi Bologne* soit intitulée «La dolce vita». Quand Rome apparaît dans le roman, elle se révèle surtout à travers la fontaine de Trevi. D'abord, lorsque la piscine de Ravescrag «est bordée d'immenses statues de marbre noir, rappelant celles de la fontaine de Trevi, mais au double de l'échelle», et «le plafond est une gigantesque

---

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 378.

voûte en ogive recouverte de fresques italiennes». <sup>51</sup> Ensuite, quand Farah réécrit *La dolce vita* de Fellini, il recrée dans le roman la scène de l'hélicoptère qui transporte la statue du Christ vers la basilique Saint-Pierre (l'ouverture du film), <sup>52</sup> ainsi que Marcello, deux filles en bikini, Sylvia, alias Anita Ekberg, et la fontaine de Trevi. <sup>53</sup> En intégrant de la sorte les renvois cinématographiques à sa poétique du mélange, Farah ne se contente pas d'emprunter des motifs culturels, mais adopte une véritable logique esthétique inspirée du cinéma de Fellini. La confusion maîtrisée, les ruptures narratives et l'entrelacement des registres deviennent des procédés qui résonnent avec l'héritage du réalisateur italien. Farah, à l'instar de Fellini, compose (dans *Pourquoi Bologne* tout comme dans *Matamore n° 29*) une narration complexe et décousue, emboîtée jusqu'à l'invraisemblable, tout en dévoilant le processus de construction jusqu'à en rire – sans pour autant le défaire. En superposant la fiction à la réalité, en fusionnant l'ordinaire et le symbolique, Farah transpose et réadapte dans ses romans cette capacité propre à Fellini de transformer chaque détail en un élément du théâtre du monde. Dès lors, l'Italie ne se limite plus à un décor ou à un emprunt culturel; elle devient le moteur même d'une écriture qui, à l'image de *La dolce vita*, déjoue la linéarité (voire, dans le cas de *Mille secrets, mille dangers*, la temporalité) pour mieux révéler l'éclatement du sens via la puissance d'un regard qui scrute le présent et le passé, la mémoire et l'histoire, la maladie et l'amour, les métissages à tous les niveaux. Dans cette perspective, on com-

<sup>51</sup> FARAH 2013, p. 104.

<sup>52</sup> La reprise de cette scène ne va pas sans renouer avec la présence du Pape dans *Matamore n° 29*.

<sup>53</sup> FARAH 2013, pp. 124-126.

prend alors mieux, peut-être, certains passages de *Pourquoi Bologne*, comme ce scénario qu'est la préparation de l'attentat au docteur Cameron, pendant lequel Edouard dit à Alain: «je n'aime pas ça quand tu me parles comme ça, tu me mélanges»<sup>54</sup> – et où la vie et le cinéma ne font plus qu'un.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDRILLARD 1977 : J. Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977.
- ECO 2022 : U. Eco, «Fenomenologia di Mike Bongiorno», in U. Eco, *Diario minimo*, Milano, La nave di Teseo, 2022 [Milano, Arnoldo Mondadori, 1963], pp. 37-43.
- ECO 1993a : U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1993 [1964].
- ECO 1993b : U. Eco, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, 1993 [*Il superuomo di massa*, Milano, Fabbri & Bompiani, 1978].
- FARAH 2010 : A. Farah, *Matamore n° 29*, Paris, Léo Scheer, («Laureli»), 2010 [Montréal, Le Quartanier, («QR»), 2008].
- FARAH 2013 : A. Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, («QR»), 2013.
- FARAH 2021 : A. Farah, *Mille secrets, mille dangers*, Montréal, Le Quartanier, («QR»), 2021.

<sup>54</sup> Ivi, p. 166.

GOUVARD 2021 : J.-M. Gouvard, Mille secrets mille dangers d'*Alain Farah. Fictions, identités, protocoles*, in Cécile Narjoux (dir.), *Lectures sur le fil, Fabula / Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document9100.php>, article mis en ligne le 08 novembre 2021 (dernière consultation le 11 décembre 2024).

GOUVARD [2026] : J.-M. Gouvard (dir.), *Pourquoi Alain Farah*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, («Cavales»), c.s. [2026].

QUINTANE 1999 : N. Quintane, *Début*, Paris, P.O.L, 1999.

SCHULZ 2002 : Ch. M. Schulz, *La vie est un rêve, Charlie Brown*, a cura di Umberto Eco, trad. Anne Frogner, Paris, Payot & Rivages, 2002.

Témoignages de voyageurs québécois sur le patrimoine  
artistique et culturel de la ville de Bologne dans l'application  
web touristique UniVOCIttà\*

Testimonies of Quebecois travellers on the artistic and cultural heritage of  
the city of Bologna in the UniVOCIttà tourist web application

doi: 10.54103/2282-0035/28612

## Abstract

**[FR]** Depuis le début des années '90 du siècle dernier, le tourisme culturel a évolué pour répondre aux nouveaux besoins des voyageurs modernes, s'orientant vers des expériences immersives où le touriste participe activement à la découverte de la culture. Dans ce contexte, la littérature s'impose comme un outil puissant pour la valorisation touristique d'un territoire à l'ère numérique. Cette étude fait état d'un volet du projet de recherche UniVOCIttà (*UniVOCIté. Voix numériques sur l'unicité du patrimoine bolognais*), qui vise à valoriser le patrimoine artistique, culturel et naturel de la ville de Bologne et de ses alentours, à travers un corpus multilingue de récits de voyageurs étrangers du passé. Nous présentons le corpus français et le sous-corpus québécois, qui rassemble actuellement les textes rédigés entre le XIXe et le XXIe siècle par neuf visiteurs venus du Québec unis par un regard émerveillé et admiratif et une soif de découverte du patrimoine artistique, religieux et culturel bolognais. À travers l'analyse de ces témoignages, nous explorons leur perception inédite et nous montrons comment l'intégration de ces textes dans un itinéraire géoréférencé sur l'application

**Valeria Zotti**

 0000-0002-4920-4392

valeria.zotti@unibo.it

**Rita Gramellini**

 0009-0005-3335-8927

rita.gramellini2@unibo.it

Università degli Studi  
di Bologna

 01111rn36

© Valeria Zotti, Rita Gramellini

Received: 31/03/2025

Accepted: 24/06/2025

web mobile UniVOCIttà favorise un dialogue interculturel entre les visiteurs nord-américains et les résidents bolonais, et plus généralement italiens, en les invitant à redécouvrir leur propre patrimoine à travers un regard étranger.

**MOTS-CLÉS:** Voyageurs québécois, patrimoine culturel, littérature de voyage, linguistique de corpus, humanités numériques, tourisme culturel

**[EN]** Since the early 1990s, cultural tourism has evolved to meet the new needs of modern travellers, shifting towards immersive experiences in which tourists play an active part in discovering culture. In this context, literature emerges as a powerful tool for enhancing the touristic value of a territory in the digital age. In this study we report on one aspect of the UniVOCIttà research project (*UniVOCItty. Digital voices on the uniqueness of Bologna's heritage*), which aims to promote the artistic, cultural and natural heritage of the city of Bologna and its surroundings through a multilingual corpus of travel narratives. We present the French corpus and the Quebec sub-corpus, which currently includes texts written between the 19th and 21st centuries by nine visitors from Quebec united by their sense of wonder, admiration and desire to discover Bologna's artistic, religious and cultural heritage. Through the analysis of these testimonies, we explore their original perception and show how the integration of these texts into a georeferenced itinerary on the UniVOCIttà mobile web application fosters an intercultural dialogue between North American visitors and Bolognese, and more broadly, Italian residents, inviting them to rediscover their own heritage through a foreign gaze.

**KEYWORDS:** Quebecois travellers, cultural heritage, travel literature, corpus linguistics, digital humanities, cultural tourism

\* L'introduction, la partie 1 et la partie 2.1 ont été rédigées par Valeria Zotti, tandis que les parties 2.2 et 2.3 et la partie 3 ont été rédigées par Rita Gramellini. La conclusion a fait l'objet d'une écriture conjointe.



*Je lui vante le principal mérite d'un Canadien, surtout s'il est Québécois comme moi, qui consiste à se montrer ouvert à tout: receveur universel !*

Dominique Garand, *Florence*, reprise, 2015, p. 101

Depuis le début des années '90 du siècle dernier, le secteur touristique a connu un profond développement, notamment en raison de l'introduction des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC).<sup>1</sup> En même temps, le tourisme culturel a évolué pour répondre aux nouveaux besoins des voyageurs modernes. Autrefois centré sur la simple contemplation esthétique de l'objet artistique dans sa matérialité, il s'oriente aujourd'hui vers des formes immersives où le visiteur n'est pas un simple observateur passif, mais participe activement à «l'expérience sensible de la culture».<sup>2</sup> Le tourisme culturel se transforme ainsi en un mouvement qui ne se limite plus à «l'exploration du monde et de ses ressources»,<sup>3</sup> mais qui s'ouvre aussi à l'échange culturel et à la rencontre de l'Autre.

Dans ce cadre, la littérature s'impose comme un outil puissant pour la valorisation patrimoniale. De nombreux projets d'humanités numériques tirent profit des œuvres littéraires pour la promotion du patrimoine d'un pays ou d'une ville, comme le projet *Cités des Dames, créatrices dans la cité*,<sup>4</sup> qui s'appuie sur les textes litté-

<sup>1</sup> BENNANE - HAOUATA 2019.

<sup>2</sup> TUGEON 2010, p. 390.

<sup>3</sup> LEHALLE 2011, p. 11.

<sup>4</sup> Projet *Cité des Dames, créatrices dans la cité*, réalisé par l'Université Gustave Eiffel : [https://citedesdames.hypotheses.org/\(26/06/2025\)](https://citedesdames.hypotheses.org/(26/06/2025)).

raires pour mettre en valeur, grâce aux réseaux développés par les outils numériques, la place des femmes créatrices dans l'histoire, la culture et l'espace public.<sup>5</sup>

Dans cette étude, nous faisons état d'un volet d'un projet de recherche, le projet UniVOCIttà (*UniVOCIté. Voix numériques sur l'unicité du patrimoine bolonais*), qui s'inscrit pleinement dans cette perspective. Mené entre 2022 et 2023 par l'équipe LBC-CeSLiC<sup>6</sup> du Département de Langues, Littératures et Cultures Étrangères de l'Université de Bologne, sa vocation principale est la valorisation du patrimoine artistique, culturel et naturel de la ville de Bologne et de ses alentours, en partant du constat que la littérature, et précisément la littérature de voyage, joue un rôle de premier plan dans la promotion touristique d'un territoire à l'ère numérique.<sup>7</sup> La notion de "patrimoine" que nous avons adoptée prend en compte aussi bien le patrimoine matériel (sites historiques et naturels, œuvres d'art, monuments, bâtiments) que le patrimoine immatériel (traditions, pratiques, rites, savoir-faire) de cette aire géographique.

Dans le cadre du projet UniVOCIttà, nous avons collecté et numérisé un corpus de textes issus de la littérature de voyage, rédigés en quatre langues (français, anglais, russe et espagnol) par des personnages illustres (hommes et femmes de lettres, philosophes, scientifiques, politiques, etc.) à partir du Moyen-Âge

<sup>5</sup> GAMBETTE - LECHEVREL - TROTOT 2021

<sup>6</sup> L'équipe LBC-CeSLiC est composée par six linguistes actives au sein du *Centro di Studi Linguistico-Culturali. Ricerca - Prassi - Formazione*, notamment Valeria Zotti et Rita Gramellini pour la langue française, Antonella Luporini et Monica Turci pour la langue anglaise, Ana Pano Alaman pour la langue espagnole, Monica Perotto pour la langue russe.

<sup>7</sup> ZOTTI sous presse.

jusqu'à aujourd'hui.<sup>8</sup> Les textes du corpus, qui ont été étiquetés par l'équipe de linguistes sur la base de catégories conceptuelles (ex. lieux de culte, musées, œuvres d'arts, etc.), peuvent être consultés sur une application web mobile<sup>9</sup> qui guide les voyageurs du présent dans la visite des lieux les plus évocateurs du patrimoine bolonais en leur faisant découvrir les "voix" et le regard des voyageurs qui les ont précédés au fil des siècles. Ainsi, la promenade sous les célèbres arcades de Bologne, nommées patrimoine mondial UNESCO en 2021, ou autour de la célèbre tour penchée Garisenda, mentionnée deux fois par Dante dans la *Commedia* et dans les *Rime*, s'enrichit de la perception de ces illustres prédécesseurs dont les réflexions suscitent un dialogue inédit entre le passé et le présent.

Quel regard les voyageurs étrangers portent-ils sur le patrimoine bolonais? De quelle manière leurs témoignages enrichissent-ils la perception de ce patrimoine de la part des visiteurs et des résidents contemporains? Quelle relation s'établit entre le visiteur du passé et celui du présent? Cette étude essaie de répondre à ces questions en se concentrant sur le sous-corpus québécois en cours de réalisation, contenu à l'intérieur du corpus français.

Dans la première partie, nous présenterons brièvement le corpus français, avant d'illustrer les auteurs représentés, les époques couvertes, ainsi que les thématiques et les lieux décrits dans les textes du sous-corpus québécois, contenant à l'état actuel les té-

<sup>8</sup> Le corpus plurilingue contient à l'heure actuelle environ 1 000 000 mots.

<sup>9</sup> La version Web de l'App UniVOCIttà est consultable en libre accès sur : <https://univocitta.github.io/UniVOCItta/#> (18/12/2024).

moignages de neuf voyageurs qui ont visité Bologne entre le XIX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècles. Dans la deuxième partie, nous analyserons leurs textes pour cerner ce qu'ils révèlent sur la perception du patrimoine bolonais avec un regard "étranger" et sur le rapport entre le visiteur québécois et la "culture" locale au sens large. Dans la troisième partie, nous décrirons l'itinéraire géoréférencé sur le Québec disponible dans l'application web mobile UniVOCIttà qui a pour vocation de favoriser une rencontre interculturelle entre les visiteurs nord-américains et les résidents bolonais, et plus généralement italiens. Cette approche vise à redéfinir la relation des citoyens italiens vis-à-vis de leur territoire en adoptant un point de vue étranger à travers la mémoire expérientielle des Québécois. D'ailleurs, comme l'affirme le protagoniste du roman de Dominique Garand, «*découvrir* peut en certaines circonstances équivaloir à *retrouver*, mais sur un autre plan [...]».<sup>10</sup> L'itinéraire québécois que nous avons ébauché se propose ainsi de faciliter la reconnaissance d'un patrimoine culturel connu mais que l'on redécouvre à travers les yeux des voyageurs québécois.

## 1. PRÉSENTATION DU CORPUS FRANÇAIS

Le corpus français du projet UniVOCIttà se compose de 161 textes (684.665 mots) appartenant au genre de la littérature de voyage. Ce corpus inclut des récits de voyage, des journaux intimes, des correspondances épistolaires et des romans rédigés par des voyageurs francophones de différentes époques. Ces documents, à la fois nar-

---

<sup>10</sup> GARAND 2015, p. 34.

ratifs et descriptifs, couvrent une période comprise entre le XVIII<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle (Cfr. Tableau 1).

Siècle	Nombre de textes corpus français	Nombre de textes sous-corpus Québec
XVIII <sup>e</sup>	78	-
XIX <sup>e</sup>	66	2
XX <sup>e</sup>	16	7
XXI <sup>e</sup>	1	1
<i>Tot.</i>	261	10

Tableau 1. Distribution des textes par siècle dans le corpus français et québécois

Les auteurs et autrices du corpus forment un ensemble hétérogène d'intellectuels qui ont visité l'Italie au fil du temps. Parmi ces personnes savantes figurent des hommes et femmes de lettres célèbres (Stendhal, Montaigne, Madame de Staël), des artistes de renom (Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, Charles-Nicolas Cochin), des hommes de science (Jérôme Lalande) et des diplomates et hommes politiques (Montesquieu, Charles de Rémusat, Jean-Marie Roland). Ces voyageurs, principalement originaires de la France,<sup>11</sup> représentent généralement une forme de tourisme "cultivé" et s'intéressent surtout au patrimoine artistique (peinture, architecture, sculpture) et universitaire de Bologne.

<sup>11</sup> Le corpus français comprend également des voyageurs francophones de Suisse, comme l'éditeur Jean-Pierre Béranger, ainsi que de Belgique, comme François-Xavier de Feller.

Les catégories conceptuelles les plus récurrentes dans le corpus français, qui ont été identifiées à l'aide d'un outil d'annotation qualitative des données textuelles,<sup>12</sup> relevant à la fois du patrimoine matériel et immatériel, sont en ordre décroissant:

- Lieux de culte : églises (Corpus Domini), cathédrales (Saint Pierre), basiliques (Saint Pétrone, Saint-Étienne, Saint Dominique), chapelles;
- Peinture : œuvres de peinture de Guido Reni, Louis Carrache, Annibal Carrache, Augustin Carrache, Guerchin, Raphaël;
- Université de Bologne : palais historiques, cabinets, cérémonies académiques, mœurs des étudiants, descriptions de professeurs;
- Femmes célèbres : Elisabetta Sirani, Maria Gaetana Agnesi, Laura Bassi Veratti, Clotilde Tambroni, Novella d'Andrea;
- Architecture : portiques, tours, portes de la ville, palais.

Ces thématiques apparaissent également dans les témoignages des visiteurs francophones du Nouveau Monde, mais sous une perspective différente. Les récits des voyageurs québécois notamment, influencés par une forte tradition religieuse, tiennent davantage «pour une bonne part de l'apologie religieuse»<sup>13</sup> et apportent ainsi une contribution précieuse et unique au corpus.

Ce corpus textuel se distingue aussi par la prise en compte, dans les métadonnées,<sup>14</sup> des procédés de modalisation, notamment des différents moyens par lesquels les voyageurs expriment leurs atti-

<sup>12</sup> *ATLAS.ti*: <https://atlasti.com/fr>

<sup>13</sup> RAJOTTE 1994, p. 552.

<sup>14</sup> Par « métadonnées » on désigne des informations supplémentaires qui, sous forme d'annotations, décrivent les données textuelles.

tudes et émotions (admiration, stupeur, curiosité, dégoût, tristesse, peur, etc.) vis-à-vis du patrimoine qu'ils découvrent.

### 1.1. *Le sous-corpus québécois: critères de constitution*

Le regard des voyageurs québécois, attirés en Italie tant par la possibilité de poursuivre leur formation que par la pratique du pèlerinage religieux,<sup>15</sup> offre une perception inédite du patrimoine matériel et immatériel de ce pays. Leur intérêt pour le territoire italien s'inscrit dans une longue tradition culturelle et religieuse, qui voyait l'Italie non seulement comme «le fondement des grandes civilisations et la patrie des arts et des lettres», mais aussi comme «un espace sacré en ce qu'il circonscrit le berceau de la chrétienté et le royaume d'élection d'un monarque spirituel et temporel, le pape, la terre promise des catholiques, choisie par Dieu pour y installer son représentant terrestre».<sup>16</sup>

Le sous-corpus québécois, actuellement constitué de 10 textes rédigés entre 1889 et 2015 pour un total de 43.598 mots, bien que de petite taille, reflète cette fascination.<sup>17</sup> Les sources textuelles ont été principalement repérées sur BANQ numérique,<sup>18</sup> le portail en ligne de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, et couvrent trois siècles, avec une majorité de textes datant du XX<sup>e</sup>

<sup>15</sup> RAJOTTE 1994, p. 552.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Après la rédaction de cet article, le corpus québécois a été enrichi grâce à un séjour de recherche financé par le "Bando Nord America 2024" et effectué en avril 2025 au GRÉLQ (Université de Sherbrooke) par Rita Gramellini dans le cadre de sa recherche doctorale.

<sup>18</sup> BANQ numérique: <https://numerique.banq.qc.ca/>

siècle : 2 textes appartiennent au XIX<sup>e</sup> siècle, 7 au XX<sup>e</sup> et 1 seulement au XXI<sup>e</sup> siècle. Cette répartition s'explique par le fait que les voyages réguliers entre le Canada et l'Europe ont pris leur essor à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>19</sup> notamment grâce à l'amélioration des transports, l'organisation des voyages et la réduction des tarifs.<sup>20</sup>

### 1.2. *Le sous-corpus québécois: auteurs attestés*

Les auteurs du sous-corpus appartiennent à différents milieux mais se distinguent par leur érudition commune. Plusieurs figures religieuses notables occupent une place centrale:

- Joseph-Octave Plessis (1763-1825), archevêque catholique de Québec, connu pour son rôle dans la consolidation de la position de l'Église catholique au Bas-Canada. Il servit comme secrétaire de l'évêque et grand vicaire avant de devenir évêque de Québec en 1806. Premier membre du Haut clergé canadien autorisé à se rendre à Rome depuis la Conquête, il effectua un pèlerinage en Europe entre 1819 et 1820. Son récit de voyage, *Journal d'un voyage en Europe*, a été publié à titre posthume en 1903 par Henri Têtu, qui a découpé l'œuvre en 10 chapitres pour en faciliter la lecture. Défini dans l'avant-propos comme «un voyageur entendu et [...] un subtil observateur»,<sup>21</sup> Plessis dans son journal «se livre tout entier et se fait connaître

<sup>19</sup> RAJOTTE 1994, p. 548.

<sup>20</sup> KRÖLLER 1987, p. 10.

<sup>21</sup> PLESSIS 1903, p. 6.

par ses impressions et ses opinions clairement manifestées».<sup>22</sup> Il séjourna à Bologne du 30 octobre au 2 novembre 1819.

- Lionel Groulx (1878-1967), prêtre, intellectuel et premier titulaire d'une chaire d'histoire au Canada. Il s'installa en Italie pour ses études doctorales en philosophie (1907) et en théologie (1908). Pendant son séjour en Europe, il entretint une abondante correspondance avec sa famille, ses confrères, ses amis, ses professeurs et ses élèves. Une sélection de ses lettres a été publiée dans *Correspondance, 1894-1967. Un étudiant à l'école de l'Europe 1906-1909* (1993), sous la direction de Giselle Huot, Juliette Lalonde-Rémillard et Pierre Trépanier. Son passage à Bologne est attesté dans une lettre à ses parents datée du 9 juillet 1907, et dans une autre lettre adressée à son beau-père, Monsieur William Émond, le 19 juillet 1907.

- Le père Eustache Rocheleau (1884-1929), gardien du monastère des Franciscains aux Trois-Rivières. Le *Journal d'un pèlerin*, publié en 1922, raconte son pèlerinage en Europe organisé par les révérends pères franciscains et les membres du Conseil supérieur du Tiers-Ordre à l'occasion du congrès international d'Assise. Considéré par l'abbé Joseph Gérin Gélinas comme «un livre attrayant, édifiant, instructif»,<sup>23</sup> cette œuvre contient les observations de Rocheleau à propos des «vieux pays parcourus [...], traits de mœurs, situation religieuse, climat, chefs-d'œuvre d'architecture, de peinture».<sup>24</sup> Sa visite à

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> ROCHELEAU 1922, p. IV.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. V.

Bologne est mentionnée le 2 septembre 1921.

Le sous-corpus québécois contient aussi les témoignages d'un homme politique, dont le voyage n'a eu toutefois aucune finalité diplomatique:

- Honoré Beaugrand (1848-1906), maire de Montréal (1885-1887), officier, journaliste et auteur, reconnu pour sa défense des émigrés franco-américains. Entre octobre 1888 et avril 1889, il entreprit un voyage en Europe, présenté comme «un simple congé de repos et d'agrément».<sup>25</sup> Pendant son séjour, il adressa une série de lettres au journal *La Patrie*, dont il est le fondateur. Certaines de ces lettres furent réunies et publiées en 1889 sous le titre *Lettres de voyage: France, Italie, Sicile, Malte, Tunisie, Algérie, Espagne*. Il évoque son passage à Bologne dans une lettre datée du 14 décembre 1888.

Pour finir, quelques personnages appartenant au milieu artistique et littéraire complètent le sous-corpus:

- Jules-Paul Tardivel (1851-1905), journaliste, écrivain et promoteur du nationalisme québécois d'origine américaine. Émigré au Québec en 1868, il devint une figure clé des cercles ultramontains français-canadiens. En 1881, il fonda le journal catholique *La Vérité*. Il est l'auteur des *Notes de voyage en France, Italie, Espagne, Irlande, Angleterre, Belgique et Hollande* (1890), qui documentent ses voyages en Europe en 1888-1889. Son voyage à Bologne est mentionné dans une lettre datée de 20 février 1889.

- Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946), illustrateur, aquarelliste, professeur et historien de l'art, connu pour être le titulaire de la première chaire d'histoire de l'art au Canada en 1904,

<sup>25</sup> BEAUGRAND 1889, p. 5.

à l'Université de Montréal. Artiste habile, il réalisa entre 1924 et 1944 les aquarelles utilisées pour la construction des chars allégoriques des défilés de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal. En 1900, il envoya des *Lettres de voyage* rédigées pendant son séjour en Europe au journal *La Vérité*. La 5<sup>ème</sup> lettre, datée du 2 juillet 1900, relate son passage à Bologne.

- Philippe Panneton (1895-1960), connu sous le nom de plume Ringuet, était un médecin, diplomate, romancier et essayiste. Auteur du classique de la littérature québécoise *Trente arpents* (1938), Ringuet reçut de nombreuses distinctions littéraires. Il fut également membre fondateur et président de l'Académie canadienne-française, aujourd'hui l'Académie des lettres du Québec. En 1956, il fut nommé ambassadeur du Canada au Portugal. Son dernier ouvrage, *Confidences* (publié à titre posthume en 1965 par sa femme), rassemble 31 textes mêlant récits, essais et réflexions.<sup>26</sup> Le 13<sup>ème</sup> chapitre, intitulé *Rencontre*, est dédié à sa visite de Bologne.

- Jean Éthier-Blais (1925-1995), célèbre homme de lettres et professeur de littérature française et québécoise à l'Université Carleton d'Ottawa (1960-1962) et à l'Université McGill de Montréal (1962-1990). Son récit de voyage, *Voyage d'hiver* (1986), décrit son séjour en Italie avec des observations sur les lieux culturels des villes visitées, ainsi que des réflexions sur les intellectuels qui y ont séjourné ou vécu. Il consacre les chapitres 9 et 10 à son séjour à Bologne, où il évoque les écrivains illustres qui l'ont précédé, tels que Lord Byron et Stendhal.

<sup>26</sup> LEMIRE 1984, p. 197.

- Dominique Garand (1960- ), écrivain et professeur d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal (1993-2025). En 2005 il a obtenu le Prix Jean-Éthier-Blais de critique littéraire. Entre 1988 et 1989 il a bénéficié d'une bourse du gouvernement italien pour effectuer un séjour de recherche à Florence. Ce séjour a fourni l'inspiration pour son roman *Florence, reprise: roman*, publiée en 2015 par la maison d'édition québécoise Leméac. Il a aussi vécu à Bologne entre 1992 et 1993 où il a exercé la fonction de lecteur d'échange au *Centre interuniversitaire d'études québécoises* de l'Université de Bologne. Dans son roman, le chapitre 6 suit le protagoniste lors de sa visite de la ville de Bologne.

### 1.3. *Le sous-corpus québécois: thématiques abordées*

Pour beaucoup de ces visiteurs venus du Nouveau Monde, Bologne ne représentait qu'une étape de passage sur le chemin vers d'autres centres majeurs, Rome en premier,<sup>27</sup> car, comme l'écrit Ringuet, Bologne était une «ville secondaire».<sup>28</sup> Toutefois, leur visite de la ville émilienne est l'occasion d'apprécier un patrimoine artistique et culturel qui se démarque de l'image classique de l'Italie associée à la Rome impériale, à la Renaissance florentine ou à la République vénitienne. À titre d'exemple, les voyageurs découvrent les deux tours penchées, symbole emblématique de la ville. Contrairement à la célèbre tour de Pise, connue dans le monde entier, les deux

<sup>27</sup> SAVARD 1977, p. 251.

<sup>28</sup> RINGUET 1965, p. 84.

tours se distinguent pour leur caractère singulier. Le protagoniste du roman de Dominique Garand, Pierre Maureault, les décrit d'ailleurs comme «beaucoup plus inquiétantes que celle de Pise tant elles paraissent friables et sur le point de s'écrouler».<sup>29</sup> Aussi, sur le plan artistique, le détour par le chef-lieu émilien permet de découvrir "l'école de peinture de Bologne", moins connue à l'étranger par le grand public, mais dont l'activité intense dans la ville jeta les bases, de la fin du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, de la promotion de la peinture baroque en Italie. Par ailleurs, l'attrait religieux associé à Bologne, lieu de naissance de cinq papes, dont les plus connus furent le pape Grégoire XIII au XVI<sup>e</sup> siècle et le pape Bénédict XIV au XVIII<sup>e</sup> siècle, révèle qu'elle a été pendant plusieurs siècles la deuxième ville la plus importante, après Rome, de l'État pontifical. Pour finir, le thème de la culture savante et de l'érudition des premiers professeurs de l'université la plus ancienne du monde occidental, mais aussi des ecclésiastiques bolonais que certains voyageurs québécois ont rencontrés, comme l'abbé Mezzofanti, célèbre bibliothécaire de l'Institut de Bologne,<sup>30</sup> constitue une marque distinctive du patrimoine bolonais dans le panorama italien.

Dans les récits des voyageurs venus du Québec, parmi les étiquettes les plus fréquemment utilisées pour l'annotation qualitative des fragments textuels, nous relevons, sur le plan thématique, une forte présence de lieux de culte (églises, cathédrales, chapelles), d'œuvres picturales et architecturales, ainsi que de sites universitaires (Université de Bologne, Archiginnasio). Du point de vue de

<sup>29</sup> GARAND 2015, p. 135.

<sup>30</sup> Ancien nom de l'Académie des Sciences de Bologne.

la modalisation, les sentiments les plus exprimés sont, en ordre décroissant, la curiosité, l'admiration, la fascination et la stupeur. Dans les pages qui suivent, nous donnerons un aperçu des récits laissés par ces voyageurs afin de montrer quel regard ils portent sur trois thématiques principales: 1) la fascination pour l'art italien, qui trouve son expression dans la Pinacothèque et les édifices de la ville; 2) l'attrait religieux, symbolisé par des lieux de culte comme les églises de Saint Pétrone, du Corpus Domini et de Saint Dominique; et 3) l'intérêt culturel, incarné par l'Université et son premier siège, l'Archiginnasio, ainsi que par les personnages cultivés qui ont fréquenté ces lieux.

## 2. LE REGARD QUÉBÉCOIS SUR LE PATRIMOINE DE BOLOGNE

### 2.1. *Fascination pour l'art italien*

Lors de leur visite à Bologne, plusieurs voyageurs québécois s'émerveillent devant les œuvres des principaux peintres italiens, comme Raphaël, et de l'école de peinture de Bologne (ou école bolognaise), conservées principalement à la Pinacothèque. Parmi eux, Jean-Baptiste Lagacé exprime son exaltation face à la « riche collection » de ce musée consacré aux œuvres de peinture:

Comme je tenais absolument à voir la galerie des tableaux, je pris le tramway qui cette fois me conduisit à destination. Une heure à peine me restait avant le départ du train. Oh! la riche collection... J'étais navré de ne pouvoir faire plus que de jeter un rapide coup d'œil sur tant de chefs-d'œuvre. C'est ici qu'est conservée la Sainte-Cécile de Raphaël, cette œuvre magnifique que tant de fois j'avais admirée dans

des photographies, et que je revoyais dans tout l'éclat de ses brillantes couleurs.... Et puis des Dominiquin, des Francia, des Carrache, des Guido.... J'allais d'un tableau à l'autre, dans une exaltation que le peu de temps me restait ne faisait qu'augmenter. Pourquoi faut-il que je m'arrache à tant de beautés?<sup>31</sup>

Comme mentionné précédemment, Bologne était souvent un lieu de passage, et les voyageurs n'y séjournèrent que pour quelques jours. La question de l'auteur «Pourquoi faut-il que je m'arrache à tant de beautés?» souligne son désir de prolonger la contemplation de ces «œuvres incomparables», qu'il découvre avec une admiration manifeste.

Honoré Beaugrand exprime une fascination similaire lorsqu'il décrit la Pinacothèque. Il mentionne plusieurs œuvres, mais c'est surtout la *Sainte Cécile* de Raphaël, également citée par Lagacé, qu'il considère comme la «merveille de la galerie»:

L'académie des Beaux-Arts contient le Musée ou Pinacoteca, l'une des plus belles collections de tableaux de l'Italie, entr'autres le *Martyre de St. Pierre de Vérone*, le *Martyre de Ste. Agnès*, du Dominiquin; la *Madonna della Pietà* de Guido Reni; la *Communion de St. Jérôme*, l'*Assomption*, d'Augustin Carrache, et surtout l'admirable *Ste. Cécile*, de Raphaël, la merveille de la galerie. La Bibliothèque du Musée est riche en estampes: on y conserve des *Paix* en argent niellé, du célèbre orfèvre Fr. Francia.<sup>32</sup>

En revanche, l'écrivain et critique littéraire Éthier-Blais s'intéresse plutôt à Louis, Augustin et Annibal Carrache, peintres renommés de ce que l'on considère généralement comme l'apogée des réalisa-

<sup>31</sup> LAGACÉ 1990, p. 5.

<sup>32</sup> BEAUGRAND 1889, pp. 148-149.

tions de l'école de Bologne dans les arts visuels, exécutées entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle. Leurs traces se trouvent aussi bien à la Pinacothèque qu'au Palais Magnani. Ce dernier édifice attire Éthier-Blais tout spécialement pour son salon d'honneur, où il remarque les «sept fresques claires, ésotériques, majestueuses»<sup>33</sup> qui racontent l'épopée de Romulus.

Bien que chaque auteur offre un regard unique et subjectif sur les œuvres de Bologne, ces extraits montrent que certains éléments sont récurrents dans la perception du patrimoine artistique de la part des voyageurs du Nouveau Monde. Notamment, la comparaison de ces témoignages québécois avec ceux provenant de textes français européens dans l'application web mobile UniVOCittà révèle que le nombre d'étiquettes relevant d'émotions positives (stupéfaction, fascination, admiration, joie), ainsi que d'adjectifs épithètes exprimant des émotions,<sup>34</sup> est proportionnellement plus élevée dans le sous-corpus québécois.

Ces données, issues de la lexicométrie, discipline des sciences du langage qui analyse statistiquement l'usage des mots, bien qu'encore partielles et appelées à être enrichies, mettent néanmoins en évidence l'importance de la fascination exercée par l'art italien, qui apparaît comme l'un des centres d'intérêt majeurs pour les voyageurs nord-américains. En effet, comme l'a souligné Savard: «Si

<sup>33</sup> ÉTHIER-BLAIS 1986, p. 154.

<sup>34</sup> Nous citons à titre d'exemple deux brefs extraits du roman de Dominique Garand, le premier décrivant l'arrivée du protagoniste dans la ville de Bologne et le second son expérience de la gastronomie bolonaise: «Ce furent d'abord les *surprenants* portiques de la via dell'Indipendenza» (GARAND 2015, p. 134), «Les tagliatelle maison, cela dit, étaient *succulentes*; j'en repris ce qui me valut l'amitié inconditionnelle de Franca» (Ivi, p. 141) (C'est nous qui utilisons l'italique).

nos voyageurs ne parlent peu ou pas de la littérature italienne, ils ne peuvent s'empêcher d'admirer l'art». <sup>35</sup>

## 2.2. *L'attrait religieux*

La fascination pour l'art s'entrecroise souvent avec une autre thématique centrale qui émerge des écrits de voyage québécois: l'attrait religieux. Les églises italiennes, par leur richesse artistique, deviennent l'occasion de concilier la double quête de culture et de spiritualité que les visiteurs québécois recherchent dans la péninsule. L'attrait religieux exercé par l'Italie, empreint du caractère catholique du Québec, est une marque distinctive du sous-corpus québécois et ne se retrouve pas dans les récits des voyageurs canadiens anglophones, principalement protestants.

Deux lieux de culte emblématiques à Bologne illustrent particulièrement bien cette convergence entre art religieux et quête du sacré: la Basilique de Saint Dominique et l'église du Corpus Domini.

Considérée par Beaugrand comme «la plus riche en objets précieux», <sup>36</sup> la Basilique de Saint Dominique est un édifice du XIII<sup>e</sup> siècle renommé pour abriter le tombeau de saint Dominique, fondateur de l'ordre des Dominicains. Les pèlerins québécois s'y rendent par dévotion comme un acte de foi. À ce propos, Rocheleau écrit:

Bologne se glorifie à juste titre de posséder dans ses murs non seulement un couvent de Frères Prêcheurs dont la fondation remonte au début de

<sup>35</sup> SAVARD 1977, p. 255.

<sup>36</sup> BEAUGRAND 1889, p. 148.

l'Ordre, mais le tombeau de leur fondateur, saint Dominique. N'oubliant pas, que, en cette année 1921, les Pères Dominicains célèbrent le VII<sup>e</sup> centenaire de la fondation de leur Ordre, nous allons saluer nos frères en saint Dominique et prier sur le tombeau de leur saint Patriarche, notre Père aussi.<sup>37</sup>

Les étapes du pèlerinage comprennent également l'église du Corpus Domini, édifiée entre 1477 et 1480. Ce sanctuaire abrite les peintures de Louis Carrache, ainsi que les tombeaux du physicien Luigi Galvani et de Laura Bassi, illustre professeure de philosophie et première physicienne diplômée à l'Université de Bologne au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est surtout la chapelle où repose Sainte Catherine de Bologne (Santa Caterina de' Vigri) qui attire l'attention de ces voyageurs. Les dépouilles de Sainte Catherine, fondatrice du premier couvent de Clarisses de Bologne, sont conservées «au milieu de la profusion de l'art italien », comme l'observe Lagacé:

Extraordinaire fut cette femme remarquable durant sa vie, extraordinaire elle est demeurée dans la mort. On nous fait pénétrer dans une petite chapelle et là, sous un baldaquin d'or, entouré de lampes et de cierges, au milieu de la profusion de l'art italien, nous apercevons la Sainte, assise sur un trône, enveloppée dans de magnifiques vêtements de soie.<sup>38</sup>

La vision du corps de la sainte suscite des réactions ambivalentes. Lagacé, tout en reconnaissant la valeur sacrée de la relique, exprime un sentiment de répulsion et un jugement désobligeant à propos du «mauvais goût italien»:

<sup>37</sup> ROCHELEAU 1922, pp. 117-118.

<sup>38</sup> LAGACÉ1990, p. 5.

Vous vous retirez de la chapelle, emportant dans votre mémoire l'image de ce visage décomposé et noir et elle vous poursuit comme une affreuse vision. Il faut avoir le mauvais goût italien pour ne pas comprendre cela, et je suis de l'avis de cette jeune enfant, qui nous accompagne, et qui disait à sa mère en sortant: «Ne serait-il pas temps, maman, de l'enterrer? ... Il en serait peut-être temps!»<sup>39</sup>

Si Lagacé éprouve un certain écoëurement, d'autres voyageurs, comme Rocheleau, Plessis et Groulx, perçoivent la conservation du corps comme quelque chose de miraculeux:

Jusqu'ici, nous avons vu beaucoup de corps soi-disant conservés: celui de la Vén. Mère Marat, de sainte Marguerite-Marie, de saint Charles Borromée, de saint Ambroise, des saints Gervais et Protais, de sainte Catherine de Gênes, etc... Mais tous ces corps n'ont pas été préservés comme celui-ci de la corruption du tombeau. Plusieurs n'ont que le squelette à découvert ou enduit de cire. Quant à celui de sainte Catherine de Bologne, il est impossible de nier que sa conservation soit un miracle perpétué.<sup>40</sup>

Le patrimoine religieux bolonais devient ainsi, pour les visiteurs québécois, une occasion d'exprimer leur foi chrétienne. Groulx, par exemple, après avoir célébré une messe devant la sainte, s'en approche pour lui baiser la main, un geste de dévotion également rapporté par Rocheleau dans l'extrait suivant:

Avec une sainte émotion, nos pèlerins se sont approchés, ont baisé ses pieds qui sont sous verre, ont pris sa main dans leur main et l'ont baisée avec respect<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> ROCHELEAU 1922, p. 115.

<sup>41</sup> *Ibidem*

La basilique de Saint Pétrone, l'un des symboles de Bologne qui se trouve au centre de la "Grande Place" (Piazza Maggiore), ne suscite pas le même attrait religieux que les deux églises mentionnées ci-dessus. Cependant, elle représente une source d'intérêt pour ses caractéristiques architecturales. Dominique Garand, par exemple, remarque notamment sa façade inachevée, élément qui donne lieu à une brève digression de la part du protagoniste de son roman sur l'impact que les flux touristiques ont sur la manière dont le patrimoine est conservé et transmis:

En face de nous, la cathédrale avec sa façade dont la finition, en marbre, ne couvre que la moitié de la surface: – Ils ont manqué de budget, me dit Cristina. – Oui, mais depuis le temps?... – C'est comme ça, on ne refait pas l'histoire.

C'est drôle, ces histoires de façades d'églises. [...] Trop de touristes les ont vues comme elles sont, elles apparaissent partout telles que telles dans les guides, alors leur faire un petit maquillage serait une hérésie.<sup>42</sup>

Le regard des voyageurs québécois sur Saint Pétrone ne se limite cependant pas à ses particularités structurelles. Des visiteurs comme Plessis et Rocheleau s'intéressent notamment à une horloge à deux cadrans située dans la nef centrale, l'un indiquant l'heure astronomique et l'autre l'heure italienne:

Du côté où est cette méridienne, se trouve aussi une belle horloge ayant dans un même pilier de l'église, à six ou huit pieds au-dessus du pavé, deux cadrans, dont l'un donne l'heure astronomique, l'autre l'heure italienne. Car il faut savoir que les Italiens ne divisent pas leur cadran en 12 heures, comme le nôtre, mais en 24, et qu'ils ne comptent pas à partir de midi ou minuit,

---

<sup>42</sup> GARAND 2015, p. 134.

comme nous faisons, mais d'un coucher de soleil à l'autre, et, comme le soleil se couche plus tôt ou plus tard, suivant qu'il est plus ou moins éloigné de l'Équateur, il en résulte que le commencement de leurs 24 heures, et par conséquent leur midi, sont sujets à de grandes variations.<sup>43</sup>

L'observation de cet élément matériel du patrimoine offre aux voyageurs l'opportunité de connaître et confronter les pratiques québécoises et italiennes relatives à la mesure du temps à l'époque, révélant ainsi des différences culturelles significatives. Comme l'expliquent Ladmiral et Lipiansky: «Notre regard sur l'autre est toujours de nature projective et ne peut avoir pour fondement et pour référence que notre propre culture».<sup>44</sup> Cette comparaison ne s'inscrit pas dans une démarche critique, mais plutôt dans une forme d'échange interculturel. En visitant la basilique de Saint Pétrone, le voyageur québécois entre en contact avec l'Autre et avec ses us et coutumes. En contrepartie, l'approche comparative permet aux Italiens de découvrir les usages canadiens et de s'ouvrir à l'altérité culturelle. Dans le corpus des auteurs français ou européens, cette horloge n'est évoquée qu'une seule fois. Cependant, cette description ne fait aucune allusion à la différence culturelle liée à la mesure du temps, ce qui souligne l'importance d'intégrer des voix variées dans le corpus pour enrichir la compréhension du patrimoine.

### 2.3. *Intérêt culturel*

La troisième thématique centrale qui émerge dans les récits de voyage québécois est l'intérêt pour la culture intellectuelle, qui se

<sup>43</sup> PLESSIS 1903, p. 194.

<sup>44</sup> LADMIRAL - LIPIANSKY 2015, p. 135.

manifeste notamment à travers les nombreuses références à l'Université de Bologne. Reconnue comme la plus ancienne d'Europe, cette institution vaut à la ville l'épithète de *la Dotta* (la Docte).

Parmi les édifices universitaires, l'Archiginnasio se distingue par sa valeur historique. Autrefois siège de l'Université et aujourd'hui Bibliothèque Communale, son théâtre anatomique est évoqué avec fascination par les visiteurs du Québec. Comme le rapportent Rocheleau et Lagacé, dans ce lieu les premières dissections de cadavres humains furent pratiquées à des fins d'étude. En outre, c'est ici que le *Stabat Mater* de Gioachino Rossini a été joué pour la première fois en Italie le 18 mars 1842, sous la direction de Gaetano Donizetti. À ce propos, Lagacé exprime avec ironie sa surprise quant à l'endroit choisi pour un tel événement:

Dans la salle d'anatomie, où furent faites les premières études sur le cadavre, je remarque le buste de Rossini; je demande pourquoi le grand musicien est ici. C'est dans cette salle, paraît-il, que fut donnée la première audition du *Stabat Mater* de ce maître. Je vous avoue que l'on aurait pu choisir un endroit plus convenable pour une semblable fête musicale. Mais, il ne faut pas oublier que nous sommes en Italie!<sup>45</sup>

Il s'agit toutefois d'une erreur historique, dont le sous-corpus fait ainsi état, car le *Stabat Mater* de Rossini fut en réalité joué dans une autre salle qui se trouve à l'intérieur du même palais.

L'Archiginnasio est aussi un lieu de mémoire, sa cour centrale étant décorée par de nombreux écussons qui éveillent la curiosité chez Lagacé:

---

<sup>45</sup> LAGACÉ 1990, p. 5.

Ce qui me frappe en parcourant les larges galeries, c'est le nombre incroyable d'écussons qui décorent les murs; les plafonds, les murs, les colonnes, jusqu'au pavé, en sont couverts. Je m'informe et voici ce qu'on m'apprend. Chaque groupe d'étudiants nommait chaque année un chef et ce chef avait le droit de faire peindre ou sculpter sur les murs de l'Université l'écusson de sa maison.<sup>46</sup>

Loin d'être de simples ornements, ces blasons représentent des traces tangibles des générations d'étudiants de l'Université de Bologne et permettent de se plonger dans les anciennes traditions universitaires bolonaises.

La richesse intellectuelle de la ville transparait dans les échanges des visiteurs québécois avec des personnages bolonais. Par exemple, Plessis évoque avec admiration sa rencontre avec l'abbé Mezzofanti, philologue polyglotte et professeur de langues orientales à l'Université de Bologne:

C'est quelque chose d'étonnant que la facilité avec laquelle cet ecclésiastique, qui paraît être âgé de 40 ans ou environ, se met dans la tête toutes les langues qu'il veut apprendre. Par exemple, il n'a jamais été ni en France, ni en Angleterre. Néanmoins, soit qu'il parle anglais ou français, c'est avec une pureté de langage et une exactitude de prononciation qui ferait croire qu'il a passé la moitié de sa vie dans un de ces royaumes, et la moitié dans l'autre. [...] Décidé à partir le lendemain, l'évêque de Québec alla, le soir, à travers une forte et grosse pluie, prendre congé du cardinal archevêque, auquel il ne manqua pas, dans leur courte conversation, de faire mention du plaisir avec lequel il avait vu l'abbé Mezzofante.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> PLESSIS 1903, pp. 197-198.

En revanche, pour Éthier-Blais, la rencontre avec les “autochtones” se passe au sein du contexte académique. Venu à Bologne à l’occasion d’un colloque de littérature canadienne, l’écrivain entretient un dialogue avec les étudiants bolonais pour leur dévoiler l’altérité de la littérature québécoise moderne:

Je fais ce que je dois faire, en français et en italien, expliquant ce que nous sommes, démontant le mécanisme de la création littéraire au Québec, suscitant des questions, enchaînant, créant un dialogue passionnel autour de nos lettres. [...] Les étudiants italiens ignorent tout de nous. Je leur entrouv[r]e les yeux. Ils découvrent en la nôtre une littérature moderne qui les appelle, leur fait signe.<sup>48</sup>

On retrouve la même attirance pour la population estudiantine bolonaise dans le chapitre du roman de Dominique Garand consacré à la ville de Bologne, le seul texte contemporain du corpus. Ici la fascination pour la culture intellectuelle italienne s’actualise à travers une référence à l’Université de Bologne d’aujourd’hui, notamment au DAMS, le Département des Arts, de la Musique et du Spectacle, où Umberto Eco fut l’un des premiers professeurs à enseigner dès sa fondation en 1971: «Le DAMS, une école assez en vogue à l’époque où enseignait Umberto Eco, j’en avais un peu entendu parler. Mais le plus chouette, c’était de rencontrer des étudiants».<sup>49</sup>

Au-delà du prestige universitaire, Bologne se révèle au protagoniste également à travers sa culture gastronomique. Lors d’une fête organisée par des étudiants du DAMS, Pierre Maureault goûte aux mets traditionnels bolonais:

<sup>48</sup> ÉTHIER-BLAIS 1986, p. 153.

<sup>49</sup> GARAND 2015, p. 132.

Il fallait que nous goutions à son prosciutto, à ses *tagliatelle* sauce *ragù*, à la salade qu'elle avait enduite d'une huile de qualité et d'un vinaigre balsamique de Modène au gout raffiné. [...] Dès que je goutais un de ses plats, Franca m'en expliquait la provenance, la composition, l'histoire. Un cours accéléré de cuisine bolognaise pour notre visiteur canadien.<sup>50</sup>

L'«exotisme culinaire»<sup>51</sup> mentionné dans cet extrait, tout comme l'évocation de la vie universitaire, des mœurs des habitants, de la gastronomie locale et des conventions sociales dans les témoignages analysés, mettent en lumière non seulement l'attractivité intellectuelle et culturelle de la ville, mais aussi la façon dont les voyageurs s'y engagent activement et la transforment en l'enrichissant de leur propre expérience personnelle. La fascination et admiration qui ressortent du regard des visiteurs québécois reflète leur ouverture à toutes les dimensions expérientielles offertes par le patrimoine bolonais et fait de ces voyageurs des «receveurs universels»,<sup>52</sup> pour paraphraser Dominique Garand.

### 3. LE DIALOGUE ENTRE LE REGARD QUÉBÉCOIS ET LE REGARD ITALIEN DANS L'APPLICATION MOBILE UNIVOCITÀ

Les récits de voyage constituent ainsi une ressource précieuse pour accéder à l'altérité du regard étranger et, corollairement, pour modifier et enrichir le regard italien sur son propre territoire. Ces témoignages, dont la valeur littéraire, historique et ethnologique est indéniable, ont été exploités pour contribuer à la mise en valeur

<sup>50</sup> Ivi, p. 140.

<sup>51</sup> RÉGNIER 2004.

<sup>52</sup> GARAND 2015, p. 101.

du patrimoine artistique, religieux et culturel bolonais au sein du projet de recherche UniVOCittà.

L'application mobile qui a été réalisée dans ce cadre vise à faire de la ville de Bologne une destination de tourisme culturel, expérientiel et participatif et, en même temps, à encourager un processus d'identification de la communauté locale avec son territoire. À travers des parcours intégrant des lieux géoréférencés et des fragments textuels littéraires (Figure 1), l'application permet de découvrir dans des cartes et plans des villes interactifs les lieux du patrimoine bolonais à travers les récits des visiteurs du passé.

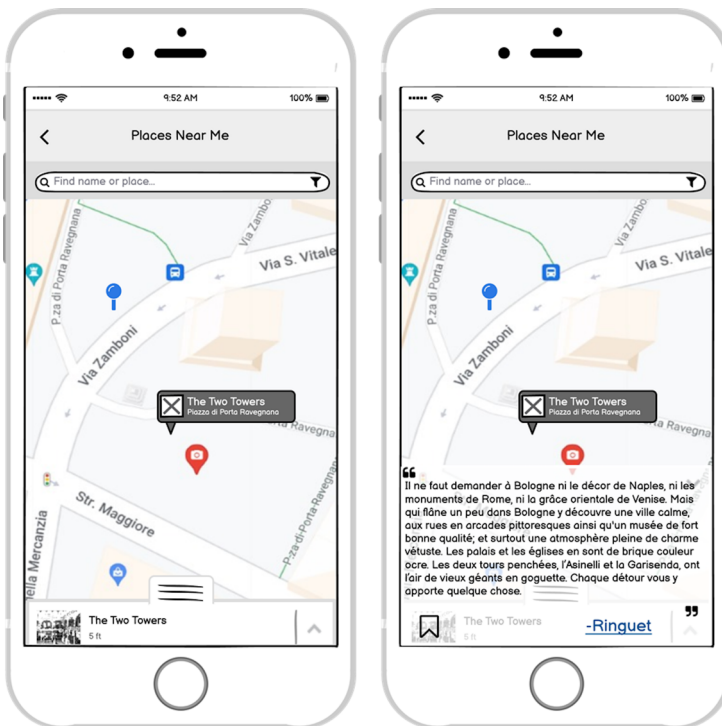


Figure 1, Prototype de l'application mobile UniVOCittà

Les voix des voyageurs étrangers deviennent ainsi un guide pour les touristes contemporains italiens, invités à redécouvrir leur propre patrimoine à travers le regard extérieur porté par ces récits. Toutefois, la perspective de dialogue interculturel entre le voyageur du passé et le touriste d'aujourd'hui, qui a présidé à la conception et à la réalisation du projet, se confronte au risque que ce regard "autre", loin de favoriser une redécouverte réflexive de soi, véhicule au contraire des stéréotypes, des représentations folkloriques ou des visions exotisantes. Certains auteurs expriment en effet, de manière plus ou moins explicite, des jugements de valeur ou formulent des généralisations qui contribuent à figer une image stéréotypique de l'Italie et des Italiens. On en trouve un exemple dans la lettre de Lagacé, qui évoque le «mauvais goût italien»,<sup>53</sup> ou encore dans le témoignage de Plessis, selon lequel «le goût des Italiens, en général, se porte plus naturellement vers les beaux-arts que vers les choses utiles»,<sup>54</sup> réduisant ainsi une riche et ancienne culture de tradition artistique et scientifique, à une simplification fondée sur l'opposition exclusive entre esthétique et utilitaire, qui semble davantage ancrée dans la mentalité nord-américaine. Les citations littéraires véhiculant de telles représentations stéréotypées ont été délibérément écartées. La sélection des extraits intégrés aux parcours s'est donc limitée à des passages de textes proposant une lecture nuancée et respectueuse de la réalité culturelle observée.

---

<sup>53</sup> LAGACÉ 1990, p. 5.

<sup>54</sup> PLESSIS 1903, p. 188.

L'itinéraire des voyageurs québécois,<sup>55</sup> construit sur la base des textes du sous-corpus québécois disponibles à l'heure actuelle, propose aux touristes d'aujourd'hui un parcours de 14 étapes qui part du centre-ville de Bologne, notamment de la Pinacothèque, pour arriver jusqu'au sanctuaire de la Madone de Saint Luc à l'extérieur de la ville (Figure 2).

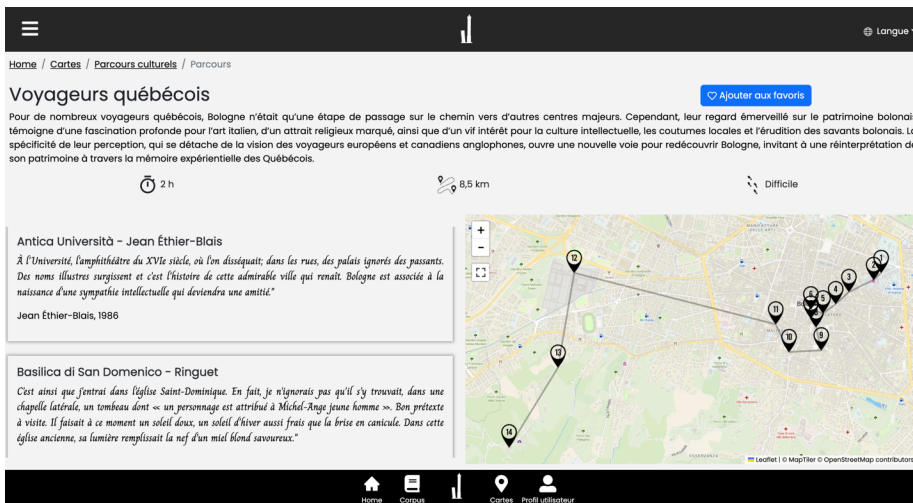


Figure 2, Itinéraire des voyageurs québécois dans l'application web mobile UniVOCItta

Cet itinéraire montre Bologne sous une perspective inédite et offre l'opportunité de découvrir des aspects moins connus du patrimoine de la ville, souvent ignorés des résidents bolonais et appréciés par les visiteurs étrangers. Prenons l'exemple du Palais Magnani, un endroit relativement peu connu qui est mentionné par l'écrivain québécois Éthier-Blais dans son récit de voyage. Si-

<sup>55</sup> <https://univocitta.github.io/UniVOCItta/#/maps/quebec> (06/01/2025).

tué sur la rue Zamboni, et actuellement siège du groupe bancaire italien UniCredit, ce palais conserve des fresques des Carraches ainsi qu'une collection de tableaux de maîtres italiens. Malgré sa valeur artistique et historique, le Palais Magnani n'est que rarement inclus dans les itinéraires touristiques traditionnels et reste très peu visité.

De même, des lieux de culte tels que l'église du Corpus Domini et la basilique de Saint Dominique sont souvent ignorés par les Italiens, au profit de sites plus emblématiques comme le complexe de Saint Étienne ou la basilique de Saint Pétrone. Pourtant, ces églises abritent des trésors d'une grande valeur spirituelle, notamment les reliques de Sainte Catherine et Saint Dominique, qui attirent les visiteurs du Québec.

Enfin, la figure de Giuseppe Gaspari Mezzofanti est un autre exemple de la manière dont le regard québécois permet à la population locale de mieux connaître son propre patrimoine. Bien que la rue Mezzofanti soit bien connue par de nombreux résidents bolognais, peu d'entre eux connaissent réellement l'importance de cet homme dans l'histoire intellectuelle de la ville. Ce n'est que par les récits de voyageurs comme Plessis que la figure de Mezzofanti est introduite, donnant la possibilité aux habitants de redécouvrir la richesse de leur héritage académique.

Ainsi, l'itinéraire proposé par l'application UniVOCItà s'inscrit dans un processus de réévaluation du patrimoine de Bologne sous une perspective nouvelle, celle de l'Autre. La mémoire expérientielle transmise par les récits des voyageurs du Québec crée un dialogue interculturel qui dépasse les frontières géographiques et

temporelles<sup>56</sup> et favorise la redéfinition de la relation des résidents italiens avec leur territoire.

Ce processus de redécouverte ne se limite pas à la relation des résidents avec leur territoire, mais atteint également leur identité culturelle. Comme le soulignent Ladmiral et Lipiansky, «la conscience de soi en tant qu'identité spécifique [...] ne se constitue que dans une interaction étroite avec autrui».<sup>57</sup> Ainsi, bien que le récit de voyage soit souvent perçu comme un moyen pour le visiteur étranger de construire son identité,<sup>58</sup> le regard valorisant des visiteurs québécois devient un miroir dans lequel le résident bolonais peut découvrir son territoire et affirmer sa propre image.<sup>59</sup>

## CONCLUSION

L'intérêt pour le voyageur moderne «d'un patrimoine plus interactif, participatif et vivant»<sup>60</sup> à l'ère du numérique a donné lieu à de nombreuses initiatives qui visent à valoriser le patrimoine culturel avec des approches innovantes. Parmi celles-ci, la campagne touristique de la municipalité de Bologne pendant l'été 2022 a permis de découvrir la ville à travers les témoignages d'illustres voyageurs étrangers du passé, comme Dante, qui avait été fasciné par la *parlata* ("manière de parler") de Bologne, ou Stendhal,

<sup>56</sup> NAGY 2012, p. 49.

<sup>57</sup> LADMIRAL – LIPIANSKY 2015, pp. 119-120.

<sup>58</sup> SCHICK 2013, pp. 14-15.

<sup>59</sup> LIPIANSKY 1993, p. 36.

<sup>60</sup> TUGEON 2010, p. 392.

émerveillé par les nombreux spectacles et académies musicales que la ville offrait lors de son séjour entre 1816 et 1817.

Dans ce cadre, le projet UniVOCIttà, conçu par une équipe de linguistes spécialisées en linguistique de corpus et en terminologie artistique, vise à répondre à l'objectif d'engagement public de l'université, à savoir de diffusion de la connaissance par le transfert des résultats de la recherche en dehors du contexte universitaire afin de faciliter l'accès à la culture pour l'ensemble de la société.

En rendant accessibles les récits de voyageurs étrangers de différentes époques et origines, l'application web mobile UniVOCIttà permet, tant aux touristes qu'aux résidents, de redécouvrir le patrimoine culturel de Bologne à travers les voix d'illustres personnages du passé tout en construisant un dialogue fécond entre passé et présent et entre regards "autres" qui se complètent entre eux.

Parmi les témoignages laissés par des visiteurs francophones, les récits de neuf voyageurs québécois, s'échelonnant du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, se distinguent par une perception singulière, marquée par l'émerveillement, la fascination et un vif intérêt pour la richesse artistique, religieuse et culturelle de la ville de Bologne. Inséré dans un itinéraire culturel géoréférencé, le parcours consacré au Québec instaure un espace de dialogue interculturel, qui contribue à renouveler la perception du patrimoine bolonais. Le résident local, tout comme le touriste italien, souvent peu informé de certains aspects de ce patrimoine, peut ainsi découvrir comment celui-ci est perçu, interprété et valorisé à travers le regard des visiteurs étrangers.

Ainsi, la littérature de voyage transforme le patrimoine en un lieu de rencontre avec l'altérité, qui favorise la redécouverte active du territoire et la redéfinition de l'identité culturelle. En intégrant

une approche multidisciplinaire qui associe la littérature de voyage et les humanités numériques, le projet UniVOCittà invite à réfléchir à la manière dont les récits du passé numérisés peuvent enrichir la compréhension contemporaine du patrimoine.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### *Sources primaires*

- BEAUGRAND 1889 : H. Beaugrand, *Lettres de voyage : France, Italie, Sicile, Malte, Tunisie, Algérie, Espagne*, Montréal, des presses de la Patrie, 1889.
- ÉTHIER-BLAIS 1986 : J. Éthier-Blais, *Voyage d'hiver*, Montréal, Leméac, 1986.
- GARAND 2015 : D. Garand, *Florence, reprise*, Montréal, Leméac, 2015.
- GROULX 1993 : L. Groulx, *Correspondance, 1894-1967. Un étudiant à l'école de l'Europe 1906-1909*.II., Éditions Fides, 1993.
- LAGACÉ 1990 : J.-B. Lagacé, *Lettres de voyage (5ème lettre)*, «La Vérité», Notre-Dame de Québec, 18 août 1900, pp. 4-5.
- PLESSIS 1993 : J.-O. Plessis, *Journal d'un voyage en Europe*, Québec, Librairie Montmorency-Laval, Pruneau & kirouac, libraires-éditeurs, 1903.
- RINGUET 1965 : Ringuet, *Confidences*, Ottawa, Fides, 1965.
- ROCHELEAU 1922 : E. Rocheleau, *Journal d'un pèlerin : Trois-Rivières, Assise, Rome*, Québec, s.a., 1922.

TARDIVEL 1890 : J.-P. Tardivel, *Notes de voyage en France, Italie, Espagne, Irlande, Angleterre, Belgique et Hollande*, Montréal, E. Senécal, 1890.

### *Sources secondaires*

BENNANE - HAOUATA 2019 : Y. Bennane – S. Haouata, *L'industrie touristique en évolution : De l'ère des opérateurs à l'ère des agrégateurs touristiques*, Congrès international sur le tourisme et le développement durable – Destinations et Produits Touristiques, Compétitivité et Innovation, Dakhla, Maroc, avril 2019, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3665872>

GAMBETTE - LECHEVREL - TROTOT 2021 : P. Gambette – N. Lechevrel – C. Trotot, *Valoriser des corpus littéraires numériques avec Wikisource : de la recherche à la pédagogie, dans Wikipédia, objet de médiation et de transmission des savoirs*, a cura di L. Barbe – M. Severo, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2021, pp. 159-176, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.15165>

KRÖLLER 1987 : E.-M. Kröller, *Canadian Travellers in Europe (1851-1900)*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1987.

LADMIRAL - LIPIANSKY 2015 : J.-R. Ladmiral – E. M. Lipiansky, *La communication interculturelle* (quatrième édition), Paris, Les Belles Lettres, 2015.

LEHALLE 2011 : É. Lehalle, *Le tourisme culturel*, Voiron, Territorial éditions, 2011.

LEMIRE 1984 : *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, a cura di M. Lemire, Montréal, Fides, 1984.

- LIPIANSKY 1993 : E. M. Lipiansky, *L'identité dans la communication*, « Communication et langages » 97, (1993), pp. 31-37, [https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1993\\_num\\_97\\_1\\_2452](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1993_num_97_1_2452)
- NAGY 2012 : K. Nagy, *Heritage Tourism, Thematic Routes and Possibilities for Innovation*, «Club of Economics in Miskolc TMP» 8, 1 (2012), pp. 46-53.
- RAJOTTE 1994 : P. Rajotte, *Aux frontières du littéraire : récits de voyageurs canadiens-français au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Voix et Images» 19, 3 (1994), pp. 546-567, <https://doi.org/10.7202/201118>
- RÉGNIER 2004 : F. Régnier, *L'exotisme culinaire. Essai sur les saveurs de l'Autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, <https://doi.org/10.3917/puf.regni.2004.01>
- SAVARD 1977 : P. Savard, *Voyageurs, pèlerins, récits de voyages canadiens-français en Europe de 1850 à 1960, dans Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, pp. 241-265.
- SCHICK 2013 : Ā. C. Schick, *Self and Other, Here and There: Travel Writing and the Construction of Identity and Place*, in *Venturing Beyond Borders: Reflections on Genre, Function and Boundaries in Middle Eastern Travel Writing*, a cura di B. Agai – O. Akyildiz – C. Hillebrand, Würzburg, Ergon Verlag, 2013, pp. 13-27.
- TUGEON 2010 : L. Tugeon, *Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux*, «Ethnologie française» 40, 3 (2010), pp. 389-399, <https://doi.org/10.3917/ethn.103.0389>
- ZOTTI sous presse : V. Zotti, *Lessico artistico plurilingue e valorizzazione del patrimonio culturale italiano: i progetti UNICittà e UniVOCIt-*

tà, in *Terminologia del patrimonio culturale materiale e immateriale: analisi e approcci di studio*, XXXIII Convegno dell'Associazione Italiana per la Terminologia (Ass.I.Term), Napoli, 7 novembre 2023, Peter Lang.

Una nota esegetico-testuale al *De lineis insecabilibus*Some new exegetical and textual insights on *De lineis insecabilibus*

doi: 10.54103/2282-0035/27968

## Abstract

[IT] La nota affronta un passo piuttosto problematico del *De lineis insecabilibus*, in cui viene asserita l'esistenza di idee di linee indivisibili. Si argomenta in favore di un retroterra senocrateo, e si avanzano alcune proposte testuali.

**PAROLE CHIAVE:** *De lineis insecabilibus*, Senocrate, Plutarco

[EN] The note addresses a problematic aspect of the inseparable lines of *De Lineis Inseparabilibus*, in which the existence of ideas of indivisible lines is asserted. Arguments are made in favor of a xenocratean background, and some textual proposals are put forward.

**KEYWORDS:** *De lineis insecabilibus*, Xenocrates, Plutarch.

Carlo Delle Donne

 0000-0002-3146-3759Università degli Studi  
di Salerno  
ROR 0192m2k53

cdelledonne@unisa.it

© Carlo Delle Donne

Received: 11/01/2025

Accepted: 29/06/2025



L'obiettivo di questa breve nota è formulare qualche osservazione sul primo passo platonico del *De lineis insecabilibus* (9689a9-14).<sup>1</sup> Esso figura tra gli argomenti volti a dimostrare l'esistenza delle linee indivisibili, e costituisce, di fatto, un'unica unità logico-argomentativa con la prova subito successiva:

Ἔτι εἰ ἔστιν ἰδέα γραμμῆς, ἢ δὲ ἰδέα πρώτη τῶν συνωνύμων, τὰ δὲ μέρη πρότερα τοῦ ὅλου τὴν φύσιν, ἀδιαίρετος ἂν εἴη αὐτὴ ἢ γραμμὴ, τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ τὸ τετράγωνον καὶ τὸ τρίγωνον καὶ τὰ ἄλλα σχήματα, καὶ ὅλως ἐπίπεδον αὐτὸ καὶ σῶμα· συμβήσεται γὰρ πρότερ' ἅπτα εἶναι τούτων. Ἔτι εἰ σώματος ἔστι<sup>2</sup> στοιχεῖα, τῶν δὲ στοιχείων μηδὲν πρότερον, τὰ δὲ μέρη τοῦ ὅλου πρότερα, ἀδιαίρετον ἂν εἴη τὸ πῦρ καὶ ὅλως τῶν τοῦ σώματος στοιχείων ἕκαστον, ὥστ' οὐ μόνον ἐν τοῖς νοητοῖς ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς αἰσθητοῖς ἔστι τι ἀμερές. (968a9-18)

Innanzitutto, è degna di nota la questione testuale che riguarda ἀδιαίρετος. Si tratta di un'emendazione di Hayduck<sup>3</sup> per il trådito διαιρετή; la correzione è accettata da Timpanaro Cardini<sup>4</sup> e da Matera,<sup>5</sup> ma non da Hugonnet,<sup>6</sup> che conserva la lezione dei codd. e la difende, alle pp. 159-160, sulla base del fatto che διαιρετή esprimerebbe solo una soluzione intermedia dell'argomento, che avrebbe

<sup>1</sup> Per una presentazione del trattato dal punto di vista del genere e dell'autorialità, vd. DELLE DONNE 2025. Le edizioni di riferimento del testo sono: JOACHIM 1908; HUGONNET 2014; MATERA 2019; TIMPANARO CARDINI 1971. Lo studio di riferimento sulla tradizione manoscritta, i cui frutti attendono ancora di essere riversati in un'adeguata edizione critica del greco, è HARLFINGER 1971.

<sup>2</sup> σῶματος ἔστι στοιχεῖα: considero il verbo predicato verbale, come già JOACHIM 1908 n. 3 *ad loc.*; vd. anche HUGONNET 2014, p. 156; MATERA 2019, p. 145 traduce «if there are elements of the body»; APELT 1888 e BEKKER 1831 stampavano invece σώματος ἔστι στοιχεῖα.

<sup>3</sup> HAYDUCK 1874.

<sup>4</sup> TIMPANARO CARDINI 1970, p. 48.

<sup>5</sup> MATERA 2019, p. 157.

<sup>6</sup> HUGONNET 2014, p. 151.

poi il suo suggello solo con ἐστὶ τι ἀμερές. Ma, oltre al senso (la linea in sé deve essere un indivisibile, altrimenti non è più “prima” rispetto a ciò che ne condivide il nome), anche la corresponsione con l’argomento successivo richiede senz’altro ἀδιαίρετος: il prosiegua ricalca, infatti, ciò che precede, anche se con riferimento agli oggetti sensibili; il parallelismo è stringente: Ἐτι εἰ ἔστιν ἰδέα γραμμῆς = Ἐτι εἰ σώματος ἔστι στοιχεῖα; ἢ δὲ ἰδέα πρώτη τῶν συνωνύμων = τῶν δὲ στοιχείων μηδὲν πρότερον; τὰ δὲ μέρη πρότερα τοῦ ὅλου τὴν φύσιν = τὰ δὲ μέρη τοῦ ὅλου πρότερα; καὶ ὅλως ἐπίπεδον αὐτὸ καὶ σῶμα = καὶ ὅλως τῶν τοῦ σώματος στοιχείων ἕκαστον; infine, ἀδιαίρετος ἂν εἴη = ἀδιαίρετον ἂν εἴη. In termini lessicali, è significativa l’oscillazione con la quale vengono designati gli intelligibili: ἰδέα, νοητά, più avanti (969a17-21) εἶδη: è una *variatio* poco conforme allo stile dell’autore che, come è stato osservato,<sup>7</sup> è tanto ricercato negli snodi più marcatamente autoriali, quanto ripetitivo e tecnico nel resto dell’esposizione; non si può quindi fare a meno di ipotizzare – anche se l’ipotesi è destinata a restare tale – che questa oscillazione sia già presente nella fonte, essendo tale oscillazione, com’è noto, già platonica.<sup>8</sup> La fonte è, in effetti, il primo elemento da discutere. Come molti prima di lei, anche l’ultima commentatrice del passo, Rosa Matera,<sup>9</sup> ha individuato in Senocrate il platonico anonimamente evocato in queste righe, soprattutto in ragione dell’implicita assimilazione tra idee e enti matematico-geometrici. A ben vedere, nel passo questa assimilazione non pare però essere avanzata né esplicitamente né

<sup>7</sup> DELLE DONNE 2025.

<sup>8</sup> Proprio in ragione di questa oscillazione, PRADEAU 2005 ha provato ad associare oggetti teorici diversi ai vari termini del lessico eidetico.

<sup>9</sup> MATERA 2019, pp. 158-160.

implicitamente: l'esistenza di idee indivisibili di quadrato, triangolo etc. costituisce la coordinata di un'apodosi, espressa con un "prudenziale" ἄν + ottativo,<sup>10</sup> a sua volta dipendente da una protasi (εἰ ἔστιν ἰδέα γραμμῆς) che suppone l'esistenza di "un'idea di linea"; in altre parole, le idee, concepite come indivisibili, delle figure geometriche non solo non sembrano esaurire la dimensione intelligibile, ma rappresentano, almeno in parte, solo la conseguenza di un'ipotesi che è, di per sé, molto specifica e di portata volutamente circoscritta (cioè l'esistenza dell'idea di linea). Ciò detto, credo anche io che la concezione qui avversata sia, quanto meno, di ascendenza senocratea: è infatti degna di nota la vicinanza concettuale con alcuni argomenti della III PQ plutarchea, il cui *target* (almeno in alcuni snodi) è proprio Senocrate.<sup>11</sup> Ma quello che mi preme mostrare, sulla base di un puntuale raffronto testuale, è la prossimità tra la particolare versione della dottrina delle idee qui ventilata e quella che viene (problematicamente)<sup>12</sup> confutata nel *Parmenide* platonico. Innanzitutto, la condivisione della denominazione tra idee ed enti sensibili è richiamata anche in questo dialogo (133d).<sup>13</sup> A tal proposito, è degno di nota l'impiego, nel *De lineis*, di συνώνυμος per designare il rapporto che vige, distributivamente, tra ciascuna idea e gli oggetti che ne condividono la denominazione: il termine è assente in Platone, che opta, sia in *Parm.* 133d3, sia in *Phaed.* 78e2, *Soph.* 234b7, *Tim.* 52a5, per ὁμώνυμος, per descrivere la funzione

<sup>10</sup> Di «less vivid future condition» parla GOODWIN 1966, p. 67; vd. anche BIZOS 1947, p. 123 («prudence»).

<sup>11</sup> Vd. da ultimo DELLE DONNE 2023a.

<sup>12</sup> Condivido l'interpretazione che, del dialogo, ha avanzato, a più riprese, Franco Ferrari: vd. da ultimo FERRARI 2022.

<sup>13</sup> Su questo tema, vd. DELLE DONNE 2023b.

eponomastica assoluta dalle idee. Si tratta di una sostituzione operata dalla fonte platonica o dall'anonimo autore? E su che base? Forse in virtù della celebre distinzione tra ominimia e sinonimia tracciata da Aristotele?<sup>14</sup> Una breve indagine lessicografica può forse aiutare a fare chiarezza. Il termine συνώνυμος è *di per sé* post-aristotelico: prima dello Stagirita, è infatti attestato solo in Eur. *Hel.* 495; diversamente, ὁμώνυμος è, addirittura, già omerico (p.es. *Il.* 17, 720). È quindi altamente probabile che la scelta di συνώνυμος – chiunque ne sia l'autore – presupponga, in qualche modo, la tematizzazione aristotelica. Ancora, è sempre nel *Parmenide* che Socrate espone una dottrina che, come ha mostrato Franco Ferrari,<sup>15</sup> è viziata da una concezione marcatamente fisicista ed equiparazionista del mondo intelligibile; basti citare il passo seguente, in cui la forma intelligibile è assimilata a una veste (ἰστίον), mentre Socrate elabora un'altra promettente similitudine, tra idea e giorno (οἶον ἡμέρα), senza però metterne a frutto le grandi potenzialità:

Ἐν ἄρα ὄν καὶ ταῦτόν ἐν πολλοῖς καὶ χωρὶς οὔσιν ὅλον ἅμα ἐνέσται, καὶ οὕτως αὐτὸ αὐτοῦ χωρὶς ἂν εἴη. Οὐκ ἂν, εἴ γε, φάναι, οἶον [εἰ om. Procl.] ἡμέρα [εἴη om. Heindorf] μία καὶ ἡ αὐτὴ οὔσα πολλαχοῦ ἅμα ἐστὶ καὶ οὐδέν τι μᾶλλον αὐτὴ αὐτῆς χωρὶς ἐστίν, εἰ οὕτω καὶ ἕκαστον τῶν εἰδῶν ἐν ἐν πᾶσιν ἅμα ταῦτόν εἴη. Ἡδέως γε, φάναι, ὃ Σώκρατες, ἐν ταῦτόν ἅμα πολλαχοῦ ποιεῖς, οἶον εἰ ἰστίῳ καταπετάσας πολλοὺς ἀνθρώπους φαίης ἐν ἐπὶ πολλοῖς εἶναι ὅλον· ἢ οὐ τὸ τοιοῦτον ἡγῆ λέγειν; Ἴσως, φάναι. Ἡ οὖν ὅλον ἐφ' ἐκάστῳ τὸ ἰστίον εἴη ἂν, ἢ μέρος αὐτοῦ ἄλλο ἐπ' ἄλλῳ; Μέρος. Μεριστὰ ἄρα, φάναι, ὃ Σώκρατες, ἔστιν αὐτὰ τὰ εἶδη, καὶ τὰ μετέχοντα αὐτῶν μέρους ἂν μετέχοι, καὶ οὐκέτι ἐν ἐκάστῳ ὅλον, ἀλλὰ μέρος ἐκάστου ἂν εἴη. Φαίνεται οὕτω γε. (131b-c)

<sup>14</sup> *Cat.* 1a1-12.

<sup>15</sup> FERRARI 2010.

Anche nel *De lineis* il *tricolon* con cui si sviluppa la protasi ha, quale suo perno sul piano dimostrativo, proprio l'assimilazione tra idee e "parti" (τὰ δὲ μέρη): di queste viene poi difesa la naturale priorità (πρότερα [...] τὴν φύσιν) rispetto all'intero (τοῦ ὅλου). Tale deformazione mereologica è però estranea allo spirito della dottrina platonica dell'intelligibile:<sup>16</sup> l'idea è, sì, un intero, ma un intero dotato di un principio di organizzazione interno che trascende le singole parti, e ne supera, con un essenziale scarto qualitativo, la mera somma.<sup>17</sup> Ed è analogamente allotrio – anzi, contrario – alla versione comunemente attestata della dottrina delle idee la priorità – comunque la si intenda – della "parte" rispetto all'"intero". In altre parole, in Platone il lessico mereologico è uno dei molti dispositivi metaforici (assieme, per esempio, al modello biologico-vitalistico e a quello artigianale)<sup>18</sup> con cui viene faticosamente descritta la natura e l'azione del mondo intelligibile. Tanto lo Zenone platonico quanto l'anonimo autore del *De lineis* (o la sua fonte) prendono alla lettera questo repertorio terminologico. Peraltro, nel *De lineis*, dallo stesso travisamento è inficiato anche l'argomento subito successivo, che, a partire dall'esistenza di στοιχεῖα nel mondo sensibile, arriva a equiparare, in termini elementistici, νοητά e αισθητά proprio in virtù della loro comune riducibilità a qualcosa di privo di parti (τι ἀμερές). Non è possibile stabilire se tale approccio equiparazionista appartenga, in qualche misura, già alla fonte platonica: certo, il *Parmenide* lo rende possibile; a questo proposito, è forse

<sup>16</sup> Vd. HARTE 2002.

<sup>17</sup> CENTRONE 2005.

<sup>18</sup> FERRARI 2023.

interessante rilevare che una declinazione analogamente elementista, equiparazionista e continuista del rapporto tra intelligibili e sensibili è presentata (e, con ogni probabilità, confutata) anche da Plutarco nella III *PQ*,<sup>19</sup> che è intrisa, in alcuni argomenti del primo corno antilogico, di dottrina senocratea. In tale sede, il passaggio dai sensibili agli intelligibili avviene senza soluzione di continuità, per via di uno “sgrossamento” (περικοπή) e di una “riduzione, astrazione” (ἀφαιρέσεις) progressivi, fino ad arrivare alle idee, che sono, a tutti gli effetti, “elementi” della realtà. Si veda, per esempio, il passo seguente:

ἔτι τῶν εἰδῶν νόησιν ἐξ ἀφαιρέσεως καὶ περικοπῆς σώματος ἐπάγει, τῇ τῶν μαθημάτων τάξει καταβιβάζων ἀπὸ τῆς ἀριθμητικῆς ἐπὶ γεωμετρίαν, εἶτα μετὰ ταύτην ἐπ’ ἀστρολογίαν, ἐπὶ πάσαις δὲ τὴν ἀρμονικὴν τιθεῖς· γίγνεται γὰρ τὰ μὲν γεωμετρούμενα τοῦ ποσοῦ μέγεθος προσλαβόντος· τὰ δὲ στερεὰ τοῦ μεγέθους βάθος· τὰ δ’ ἀστρολογούμενα τοῦ στερεοῦ κίνησιν· τὰ δ’ ἀρμονικὰ τῷ κινουμένῳ σώματι φωνῆς προσγενομένης. ὅθεν ἀφαιροῦντες φωνὴν μὲν τῶν κινουμένων κίνησιν δὲ τῶν στερεῶν βάθος δὲ τῶν ἐπιπέδων μέγεθος δὲ τῶν ποσῶν, ἐν αὐταῖς γενησόμεθα ταῖς νοηταῖς ιδέαις, οὐδεμίαν διαφορὰν ἐχούσαις πρὸς ἀλλήλας κατὰ τὸ ἓν καὶ μονάδα νοουμέν<αις>. (1001e-1002a, ed. Cherniss 1976)<sup>20</sup>

In questo contesto, è proprio grazie al *Parmenide*, in particolare alla felice similitudine socratica tra l’idea e il giorno (e, forse, ad Aristotele),<sup>21</sup> che Plutarco riesce a mettere a fuoco l’errore di fondo che soggiace a concezioni come quella da lui stesso esposta poco prima, o anche quella dell’anonimo autore; un errore che consi-

<sup>19</sup> Vd. VALDITARA NAPOLITANO 1992; FERRARI 1999; DELLE DONNE 2019.

<sup>20</sup> Vd. il commento, anche dal punto di vista critico-testuale, in DELLE DONNE 2023a, pp. 117-118.

<sup>21</sup> Mi riferisco a *APo* 7Ib23 e 72a6, in cui viene sottolineata l’importanza che la scienza applichi «principi appropriati» all’oggetto della sua indagine.

ste nell'applicazione, a un certo insieme di oggetti (in questo caso, gli intelligibili), di "criteri", "parametri", che sono propri esclusivamente di un altro insieme, distinto e separato rispetto al precedente (cioè i sensibili); l'intelligibile è come l'"adesso" (νῦν) che, pur essendo detto privo di parti (ἀμερὲς μὲν καλεῖται καὶ ἀμέριστον), è contemporaneamente ovunque (ἅμα [...] πανταχοῦ):

Πρὸς δὲ τοῦναντίον εἶποι τις ἂν πρῶτον, ὅτι συγκρίνοντες <τὰ> [add. Stephanus] αἰσθητὰ τοῖς νοητοῖς τρόπον τινὰ τὰ θνητὰ τοῖς θείοις<sup>22</sup> ἐξισοῦμεν· ὁ γὰρ θεὸς ἐν τοῖς νοητοῖς. [...] καὶ ἄλλως εὐηθὲς ἐστὶ τοῖς σωματικοῖς τεκμαίρεσθαι περὶ τῶν ἀσωμάτων. τὸ γοῦν 'νῦν' ἀμερὲς μὲν καλεῖται καὶ ἀμέριστον, ἅμα δὲ πανταχοῦ ἐνέστηκε καὶ οὐδὲν αὐτοῦ τῆς οἰκουμένης μέρος ἔρημόν ἐστιν, ἀλλὰ καὶ πάθη πάντα καὶ πράξεις φθοραὶ τε πᾶσαι καὶ γενέσεις αἱ ὑπὸ τὸν κόσμον ἐν τῷ 'νῦν' περιέχονται. κριτήριον δὲ τοῦ νοητοῦ μόνον ἐστὶν ὁ νοῦς, ὡς φωτὸς ὄψις, δι' ἀπλότητα καὶ ὁμοιότητα· τὰ δὲ σώματα, πολλὰς διαφορὰς ἔχοντα καὶ ἀνομοιότητας, ἄλλα ἄλλοις κριτηρίοις ὥσπερ ὄργανοις ἀλίσκεσθαι πέφυκεν. (1002b-d)

Il τεκμαίρεσθαι deve sempre mettere in opera i principi "propri" dell'oggetto di cui si occupa: non ci si può servire del corporeo per trarre inferenze sull'incorporeo. Il guadagno teorico è notevole; la strada per la tematizzazione plotiniana è tracciata.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> È emendazione di Stephanus per il trådito θεοῖς (solo E e B hanno νοητοῖς; sulla tradizione manoscritta delle *Quaestiones*, vd. CHERNISS 1976, pp. 6-17); θεοῖς è chiaramente *difficilior*, mentre νοητοῖς è ripetizione erronea dettata dal νοητοῖς poco precedente; mi chiedo però se non sia più prudente lasciare a testo θεοῖς: in Plutarco il divino è in un rapporto di sostanziale coalescenza con l'intelligibile (vd. il successivo ὁ γὰρ θεὸς ἐν τοῖς νοητοῖς), ed è proprio ὁ ... θεός a essere menzionato subito dopo, con un γὰρ conclusivo che non solo giustifica, ma forse richiede, un riferimento al dio; peraltro, l'accostamento θνητός (sia pure al neutro) / θεός è di repertorio, ed è retoricamente molto efficace.

<sup>23</sup> Mi riferisco a VI 5 [23], 2.5-6; vd. CHIARADONNA 2009, p. 35.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

- APELT 1988 : O. Apelt, *Aristotelis quae feruntur De plantis, De mirabilibus auscultationibus, Mechanica, De lineis insecabilibus, Ventorum situs et nomina, De Melisso, Xenophane, Gorgia*, Lipsiae, Teubner, 1888.
- BEKKER 1831 : I. Bekker, *Aristoteles Graece. Ex Recensione Immanuelis Bekkeri*, vol. ii, Berolini, Academia Regia Borussica, 1831.
- BIZOS 1947 : M. Bizos, *Syntaxe grecque*, Paris, Librairie Vuibert, 1947.
- CENTRONE 2005 : B. Centrone, *L'eidos come holon in Platone e i suoi riflessi in Aristotele*, in EIDOS-IDEA. *Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, a cura di F. Fronterotta – W. Leszl, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005, pp. 103-114.
- CHERNISS 1976 : H. Cherniss (a cura di), *Plutarch, Moralia*, vol. xiii, Cambridge-London, Loeb, 1976.
- CHIARADONNA 2009 : R. Chiaradonna, *Plotino*, Roma, Carocci, 2009.
- DELLE DONNE 2019 : C. Delle Donne, *Silencing Plato's text: on Plutarch's iii Platonic Question*, «Ploutarchos» 17 (2019), pp. 57-68.
- DELLE DONNE 2023a : C. Delle Donne, *Artigiani di parole. Il linguaggio e la sua genesi a partire dal Cratilo di Platone*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.
- DELLE DONNE 2023b : C. Delle Donne, *Idee, punti, linee. Plutarco e l'Accademia antica*, in *Echi del mondo antico*, a cura di A. Pacilio – M.A. Pignatone, Napoli, IISF Press, 2023, pp. 115-140.
- DELLE DONNE [2026] : C. Delle Donne, *Genere, autorialità e qualche problema testuale nel De lineis insecabilibus pseudo-aristotelico*, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», c.s. [2026].

- FERRARI 1999 : F. Ferrari, *Trascendenza e immanenza dell'intelligibile: l'interpretazione plutarchea della metafora della linea*, in *La Repubblica di Platone nella tradizione antica*, a cura di M. Abbate – M. Vegetti, Napoli, Bibliopolis, 1999, pp. 107-130.
- FERRARI 2010 : F. Ferrari, *Equiparazionismo ontologico e deduttivismo nel Parmenide di Platone*, in *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti*, a cura di S. Giombini – F. Marccacci, Passignano, Aguaplano, 2010, pp. 357-368.
- FERRARI 2022 : F. Ferrari, *La maschera di Parmenide: riduzionismo ed equiparazionismo nella prima parte del Parmenide di Platone*, «Philologia Philosophica» 1 (2022), pp. 63-89.
- FERRARI 2023 : F. Ferrari, *Il cosmo come artefatto: l'analogia demiurgica nel Timeo di Platone*, in *Paradigmi della demiurgia. Studi sul lessico demiurgico nel pensiero antico e tardoantico*, a cura di E. Maffi, Napoli, Bibliopolis, 2023, pp. 37-54.
- GOODWIN 1966 : W.W. Goodwin, *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, London-Melbourne-Toronto-New York, William H. Allen, 1966.
- HARLFINGER 1971 : D. Harlfinger, *Die Textgeschichte der pseudo-aristotelischen Schrift *περὶ ἀτόμων γραμμῶν*: ein kodikologisch-kulturgeschichtlicher Beitrag zur Klärung der Überlieferungsverhältnisse im Corpus Aristotelicum*, Amsterdam, Hakkert, 1971.
- HARTE 2002 : V. Harte, *Plato on parts and wholes. The Metaphysics of Structure*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- HUGONNET 2014 : C. Hugonnet, *Édition, traduction et commentaire du *περὶ ἀτόμων γραμμῶν* du Pseudo-Aristote*, Paris, 2014 (dissertazione di dottorato).

- JOACHIM 1908 : H.H. Joachim (a cura di), *De lineis insecabilibus*, Oxford, Oxford University Press, 1908.
- MATERA 2019 : R. Matera, *On the treatise περὶ ατομῶν γραμμῶν. An ancient debate on geometrical atomism*, Berlin, 2019 (dissertazione di dottorato).
- VALDITARA NAPOLITANO 1992 : L. Valditara Napolitano, *Plutarco di Cheronea e la linea divisa di Platone (su Questioni Platoniche 1001c-1002e)*, «Esercizi Filosofici» 1 (1992), pp. 41-72.
- PRADEAU 2005 : J.-F. Pradeau, *Le forme e le realtà intelligibili: l'uso platonico del termine eidos*, in EIDOS-IDEA. *Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, a cura di F. Fronterotta – W. Leszl, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005, pp. 75-90.
- TIMPANARO Cardini 1970 : M. Timpanaro Cardini (a cura di), *De lineis insecabilibus*, Milano-Varese, Ist. Cisalpino, 1970.

Charles Batteux e la ricezione dell'*Ars poetica* oraziana  
nel Settecento franceseCharles Batteux and the reception of Horace's *Ars poetica*  
in 18th century France

doi: 10.54103/2282-0035/28092

Valentina Tarantino

 0009-0006-6108-8204Università degli Studi  
di Milano

ROR 00wjc7c48

## Abstract

[IT] Il presente lavoro si pone come scopo quello di approfondire le vicende della ricezione dell'*Epistola ai Pisoni* in Francia nel corso del XVIII secolo. Ripercorrendo il catalogo della Bibliothèque Nationale de France, emergono personalità talora note, più spesso sconosciute, ma in ogni caso decisamente originali. Il *fil rouge* che le lega risiede nella capacità di interpretare, filtrare o adattare l'opera oraziana secondo i propri personali interessi intellettuali. Elementi, questi, che risaltano chiaramente dalle traduzioni, più o meno fedeli, e dai commenti che le accompagnano. Così, ad autori mossi da un'attenzione a tutti gli effetti filologica per la correttezza del testo se ne affiancano altri che tentano di colmare supposte lacune di propria mano. O, anche, qualcuno che cala l'*Ars poetica* nel contesto contemporaneo a tal punto da farne un'arma a sostegno dell'ascesa internazionale di Napoleone e della moralità del popolo che lo segue. Ma vi è un solo traduttore in grado di dedicare un'attenzione lunga una vita all'epistola sulla poetica del Venosino: si tratta di Charles Batteux, un filosofo – un *esthéticien* – celebre in Francia e noto in tutta Europa per le riflessioni elaborate in ambito poetologico. Ed è proprio su quest'autore che il contributo si concentra maggiormente, tentando di

vnt.tarantino@gmail.com

© Valentina Tarantino

Received: 17/01/2025  
Accepted: 21/07/2025

delineare le fasi della sua riflessione sull'*Ars poetica* per mezzo delle due – o, come si vedrà meglio, tre – traduzioni commentate messe a punto nel corso di un ventennio.

**PAROLE CHIAVE:** Orazio, *Ars poetica*, ricezione, Charles Batteux, Settecento

**[EN]** The aim of this work is to investigate the reception of the *Epistle to the Pisons* in France during the 18th century. Looking through the catalogue of the Bibliothèque Nationale de France, personalities emerge, sometimes well-known, more often unknown, but always decidedly original. The common trait linking them lies in their ability to interpret and adapt Horace's work according to their own intellectual interests. These are all elements that stand out clearly from the more or less faithful translations and comments. Thus, authors moved by a fully philological interest for the correctness of the text are flanked by others who attempt to fill in the supposed gaps on their own initiative. Or, even, by someone who drops the *Ars poetica* into the contemporary context to such an extent that it becomes a weapon in support of Napoleon's rise and the morality of the people who follow him. But there is only one author capable of devoting a life-long attention to the Venosine's epistle on poetics. He is Charles Batteux, a philosopher – an *esthéticien* – famous in France and known throughout Europe for his reflections on poetics. And it is precisely on this author that the paper concentrates most, attempting to delineate the phases of his thought about the *Ars poetica* by means of the two – or, as we shall see better, three – commented translations prepared over the course of twenty years.

**KEYWORDS:** Horace, *Ars poetica*, reception, Charles Batteux, eighteenth century



## 1. UN CENSIMENTO DELL'ARS POETICA IN FRANCIA: LE TRADUZIONI SETTECENTESCHE

Intellettuali di alto profilo, per di più impegnati in un'ampia e compiuta riflessione – di carattere estetico, filosofico, filologico e talora persino politico – che muove proprio dall'opera oraziana. È questo il ritratto complessivo dei traduttori<sup>1</sup> che animano il Settecento francese. Così, la data di prima edizione de *Les poésies d'Horace*,<sup>2</sup> comprendente anche l'*Ars poetica*, di Noël-Étienne Sanadon (Rouen 1676-1733)<sup>3</sup> non è che il punto di arrivo di un lavoro cominciato almeno dieci anni addietro, nel 1717, con la pubblicazione delle *Theses Horatianæ*, che ne fornivano un'anteprima. Il Nostro, gesuita e successivamente professore di retorica, si era già distinto come poeta e traduttore dal francese al latino. Bisogna, tra l'altro, riconoscere al Sanadon il merito di aver messo a punto una nuova edizione critica, poi ampiamente utilizzata – e non solo in Francia. Una ripubblicazione<sup>4</sup> in ben otto volumi si avrà nel 1756 e presenterà, tra le altre cose, la *Dissertation où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier*. In effetti anche André Dacier,<sup>5</sup> filologo e traduttore allievo di Tanneguy Lefèvre, si era dedicato alla traduzione e al commento delle opere oraziane e, nella fattispecie, dell'*Ars poetica*. Tra il 1681 e il 1769 compaiono

<sup>1</sup> Il censimento che propongo in questo paragrafo è frutto di una ricerca svolta sul catalogo generale in formato digitale della Bibliothèque Nationale de France consultabile all'indirizzo: <https://catalogue.bnf.fr/index.do>. Laddove possibile, ho proceduto anche a una consultazione presso il Polo François Mitterrand di Parigi.

<sup>2</sup> SANADON 1728.

<sup>3</sup> IJSEWIJN 1998, p. 465.

<sup>4</sup> SANADON 1756.

<sup>5</sup> CHIARINI 1998, pp. 186-187.

almeno<sup>6</sup> quattro edizioni dei suoi *Remarques et critiques sur les oeuvres d'Horace avec une nouvelle traduction*, in nove volumi. Situazione simile per le *Oeuvres d'Horace*,<sup>7</sup> che conoscono, nel 1733, la loro quinta pubblicazione. Quel che pare interessante è il dialogo e il reciproco riferimento che si istaura tra i due studiosi: se Sanaudon includeva nella sua opera le note di Dacier, ora quest'ultimo ammette di adottare alcune *lectiones* dal primo.

Tanto illecito quanto interessante risulta, invece, l'esperimento di Le Bel, che pubblica nel 1769 una traduzione della sola *Epistola ai Pisoni*, sottoponendola ad alcune modifiche.<sup>8</sup> Nella *Préface*, l'autore afferma che il suo scopo originario era quello di “mettere ordine”, ossia, più nello specifico: «rassembler tous ces préceptes et les distribuer ensuite dans l'ordre le plus méthodique qu'il me seroit possible».<sup>9</sup> Tuttavia, anche dopo una simile operazione, all'autore pareva restassero ancora diversi vuoti concettuali. Da qui la decisione di colmarli, in due modi: anzitutto, recuperando da altre opere oraziane riflessioni di carattere poetico o comunque pertinenti alla materia di volta in volta trattata e, in secondo luogo, facendo ricorso al proprio buon senso ed inserendo di sua mano – sia in latino che in traduzione francese – certi passaggi logici. Ora, Le Bel stesso ammette che di sicuro si troveranno delle persone «qui me feroient un crime d'avoir osé interpoler quelques vers de ma façon parmi

<sup>6</sup> È quanto ho appurato dagli esemplari registrati sul catalogo generale informatico della Biblioteca nazionale francese.

<sup>7</sup> DACIER 1733.

<sup>8</sup> LE BEL 1769. Ho consultato io stessa l'opera alla BnF, Polo François Mitterrand, cote YC-10828.

<sup>9</sup> Ivi, p. VI.

ceux d'un des premiers poëts de la Cour d'Auguste»,<sup>10</sup> ma questo non lo dissuade dal suo proposito. Piuttosto, gli fa adottare degli espedienti paratestuali per chiarire al lettore la provenienza dei versi che compongono il testo. Quelli appartenenti di diritto all'epistola oraziana restano senza marche particolari, quelli tratti da altre opere del Venosino vengono segnalati per mezzo di virgolette, infine, quelli da lui inventati sono in corsivo. Così, il testo latino, pur mantenendo la struttura metrica originale, risulta raggruppato in paragrafi, ciascuno introdotto da un verso, di carattere tematico, interpolato dall'autore. Ne risulta una sorta di centone disordinato, anche se, perlomeno, l'autore ha cura di segnalare a piè di pagina i loci da cui trae ogni citazione oraziana esterna al dettato dell'*Ars poetica*. Le Bel non è di certo l'unico a intervenire sull'ordine del testo in ragione di una vera, presunta o percepita disorganicità – assimilabile è l'operazione svolta, sempre nel Settecento, dall'italiano Pietro Antonio Petrini.<sup>11</sup>

Sullo scorcio del secolo compare *De l'Art poétique, épître d'Horace aux Pisons* di Lefebvre-Laroche.<sup>12</sup> Il volumetto, di piccolo formato (in-12), riveste, probabilmente, un'importanza più storica che filologica. Il suo autore, l'abate Pierre-Louis Lefebvre-Laroche, fu un uomo politico che si distinse in diverse occasioni durante il decennio rivoluzionario, tanto da diventare membro del Comune di Parigi. Successivamente, divenuto prete costituzionale di Franciade-Au-

<sup>10</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>11</sup> TARANTINO 2023, p. 218.

<sup>12</sup> LEFEBVRE-LAROCHE 1798. L'esemplare non è digitalizzato, ma ho avuto la possibilità di consultare direttamente quest'opera alla Biblioteca nazionale francese, nella Salle des livres rares (cote: YC-6158).

teuil, fu nominato dal Senato conservatore deputato per la Senna nel nuovo *Corps législatif*, funzione che ricoprì fino al 1803.<sup>13</sup> Il suo nome era noto, in verità, anche per aver pubblicato l'opera del filosofo Claude-Adrien Helvétius, del quale, infatti, inserisce alcuni stralci nel volumetto sopra Orazio. Ma andiamo per ordine: non stupirà certo, dopo che si è chiarita la parabola biografica di Lefebvre-Laroche, la decisione di dedicare *De l'Art poétique* a colui che nel 1798 era ancora, sebbene per poco, solo il "cittadino-generale" Buonaparte. Così, la *nuncupatoria*, datata 16 Germinale, anno 6 della Repubblica, celebra la campagna d'Italia, che volgeva vittoriosamente al termine, come atto di *liberazione* della terra di Orazio in seguito a un'oppressione durata quindici secoli. L'utilità della traduzione? «Reproduire les leçons d'un art propre à former encore des écrivains dont le génie puisse s'égaliser au courage des grandes citoyens de notre révolution».<sup>14</sup> Riflessioni di simile tenore tornano nel *Discours Préliminaire*, nella convinzione che restituire ai giovani i grandi modelli antichi di gusto ne rinsaldi anche le virtù repubblicane.

Così, è solo dopo un lungo preambolo ideologico che Lefebvre-Laroche passa a enumerare le qualità dell'*Ars poetica*. Si tratta, in primis, di un'opera composta per uomini già istruiti e in grado di tracciare con proprietà e ragionevolezza le regole dell'arte. Uno dei suoi pregi, la *brevitas*, costituisce a un tempo una difficoltà aggiuntiva per il traduttore, che inevitabilmente dovrà a volte distanziarsi dal dettato originale. L'autore, nondimeno, difende la sua versione in quanto fedele ma pur sempre godibile, grazie anche all'impiego

<sup>13</sup> ADOLPHE, COUGNY 1889, pp. 51-52.

<sup>14</sup> LEFEBVRE-LAROCHE 1798, p. III.

del verso alessandrino e di qualche imprestito da Boileau. Il testo è arricchito, si legge, da note di contesto, ma il lettore non si aspetti il trattamento dettagliato che, se vuole, può agevolmente recuperare nelle edizioni di Dacier o Sanadon.

Seguono la traduzione, che risponde in effetti alla descrizione dell'autore, e le *Réflexions sur les preceptes généraux de l'art poétique*, che si impostano come brevi commenti a passi salienti dell'epistola. A conclusione dell'opera stanno le *Pensées sur l'art poétique*. Si tratta di una selezione di note, evidentemente connesse alla riflessione sull'arte, apposte da Voltaire ai manoscritti delle opere di Helvétius,<sup>15</sup> pubblicate, come si diceva prima, proprio da Lefebvre-Laroche.

## 2. CHARLES BATTEUX: UN ILLUSTRE ARDENNAIS

Tracciato il panorama ricettivo settecentesco, possiamo volgerci ad approfondire la personalità più rilevante da un punto di vista, insieme, traduttorio e rielaborativo: Charles Batteux. Per analizzare e inquadrare correttamente la sua riflessione intorno all'*Ars* oraziana, sarà utile soffermarsi, primariamente, sulla sua biografia – certo significativa – e sul corpus delle sue opere.

<sup>15</sup> Per essere precisi, secondo la *Notizia bibliografica* fornita della BnF, i commenti furono composti da Voltaire nel 1737-1738 e rifluirono, poi, nei *Conseils de Voltaire à Helvétius, sur la composition et sur le choix du sujet d'une épître morale*. Quest'opera, dopo essere apparsa una prima volta nel 1814 unitamente all'*Epître sur l'amour de l'étude* di Helvétius, nel *Magasin Encyclopédique*, t. VI, pp. 273-285, furono riediti da Moland in una miscellanea che costituisce il volume XXIII delle *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1877-1885.

## 2.1. *La vita*

Si vous trouvez quelque chose ici qui puisse vous animer à faire mieux que moi, je ne veux d'autre prix de la peine que je prends de me rappeler des idées plus tristes qu'agréables. J'ai éprouvé combien il en coûte à ceux qui ont tout à faire par eux-mêmes: tout est contre eux, tandis que tout est pour ceux qui ont de la naissance et de la fortune.<sup>16</sup>

Così Charles Batteux si rivolge ai nipoti nell'epistola prefatoria *al Traité de l'arrangement des mots*, che ospita una biografia composta di suo pugno. Una vita non facile, ma coronata, se non dalla buona sorte, certamente dall'elogio dei molti che ne riconobbero le doti di intellettuale e di uomo.

Batteux nasce<sup>17</sup> il 7 maggio 1713 ad Alland'hui, piccolo villaggio ardennese situato sul corso del fiume Aisne. Dopo gli studi al Collège de Reims, a soli ventidue anni diviene professore di Retorica presso l'ateneo della città. Presto, la sua fama raggiunge anche la capitale, dove ottiene, dapprima, un posto al Collège de Lisieux e, nel 1745, la cattedra di Retorica al Collège de Navarre. Poco tempo dopo, Batteux sfiora, senza successo, un incarico ambitissimo, quello di istitutore degli eredi al trono di Francia. La sua vicinanza alle istituzioni politiche resta, comunque, evidente dall'amicizia intrattenuta con il ministro degli esteri Bertin e quello della guerra, il *comte de Saint-Germain*. Quest'ultimo, in particolare, gli ordina di redigere, in meno di un anno, un intero corso di studi destinato agli allievi della Scuola reale militare. I risultati sono due: un'opera

<sup>16</sup> BATTEUX 1788, [p. I].

<sup>17</sup> Traggio le informazioni biografiche, oltre che dalla succitata epistola, da: BOULIOT 1830, pp. 62-74 e LE BAS 1769, pp. 209-211.

di quarantasette volumi per i cadetti e una salute irrimediabilmente compromessa per Batteux, che morirà solo qualche anno dopo quest'impresa, il 14 giugno 1780.

## 2.2. *Le opere*

Il primo elemento che salta all'occhio quando ci si trova a descrivere<sup>18</sup> l'attività letteraria, critica, filosofica e traduttoria di Batteux è la sua straordinaria prolificità. Lasciando da parte discorsi, odi, vari testi rimasti manoscritti e saggi confluiti nei *Mémoires* delle accademie delle quali fu membro, le opere pubblicate e, spesso, più volte riedite, raggiungono un volume ragguardevole. Gli ambiti toccati sono molteplici e la presente sezione si limiterà a fornire un inquadramento dei lavori più importanti, secondo l'ordine cronologico di pubblicazione.<sup>19</sup>

Nel 1746, a inaugurare la produzione di Batteux è uno scritto, messo in circolazione anonimo e senza indicazione dell'editore, che gli costerà l'inimicizia nientemeno che di Voltaire, contro il quale in effetti si rivolge. Si tratta del *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, una brillante stroncatura del poema epico volteriano su Enrico IV, confrontato con quello dichiaratamente eroicomico di Boileau, ricamato attorno a un leggìo, oggetto scelto, appunto, per la sua insignificanza.

Anonima nella *princeps* risalente allo stesso anno è anche una delle opere più celebri di Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même*

<sup>18</sup> Per l'elenco e la descrizione della produzione di Batteux mi baso in parte ancora sulle opere indicate alla nota 17. Il riferimento principale, però, è qui la chiara e utilissima sezione dedicata alle opere in BOLLINO 1976, pp. 242-252.

<sup>19</sup> Mi asterrò dall'elencare qui tutte le riedizioni delle singole opere.

*principe*.<sup>20</sup> Già a questa altezza si indovina chiaramente il principio portante dell'estetica dell'autore: l'imitazione. Qui, in particolare, tale criterio è descritto come funzionale alla buona applicazione di tutte le arti: la poesia, la pittura, la musica e la danza. Come l'autore sottolinea nella *Préface*, l'opera nasce dal desiderio di fare ordine e snellire un insieme di precetti di natura estetica che, al posto di ben indirizzare l'artista o il critico di turno, finiscono per confonderli, costituendo un fardello insostenibile e, talora, indecifrabile. Da qui la necessità, secondo Batteux, di attuare una drastica *reductio ad unum* ed individuare un solo principio ordinatore, valido per la poesia in primis, ma, più in generale, per tutte le forme artistiche. Come fare? Sembra quasi di vedere l'abate francese aggirarsi senza posa e sfogliare trattati antichi e moderni alla ricerca di una definizione, che, in ultima istanza, pare non trovare. Finché non prende in mano Aristotele e si rende conto che la chiave di volta è la μίμησις, individuata da parte della filosofia greca quale motore della produzione artistica. Ma lo Stagirita non era certo il solo a sostenerlo:

La maxime d'Horace, *ut pictura poesis*, se trouva vérifiée par l'examen et les détails: il se trouva que la poésie était en tout une imitation, de même que la peinture. J'allai plus loin: j'essayai d'appliquer le même principe à la musique, à l'art du geste, et je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenait.<sup>21</sup>

Il risultato di simili riflessioni, qui ancora espone in forma germinale, è un trattato diviso in tre parti. La prima si sofferma sulla

<sup>20</sup> BATTEUX 1747. Rimando anche all'edizione critica della quale mi sono servita: MANTION 1989.

<sup>21</sup> Ivi., p. 75.

natura e la specificità delle arti, muovendo dal principio che le governa tutte, ossia, come si è visto, l'imitazione. Esso non solo è l'elemento che affratella le diverse espressioni artistiche, ma anche quello che mostra le differenze che sussistono tra queste, evidenziando la peculiarità dei mezzi che ciascuna impiega per eseguire tale imitazione. La seconda sezione si incentra, poi, sul *gusto*, definito come «le juge-né de tous les beaux arts»<sup>22</sup>, e sulla dimostrazione che esso segue esattamente i principi enunciati nella prima parte. La terza, infine, riafferma, grazie ad esempi pratici, la validità della teoria dell'imitazione. Ora, nonostante si tratti di uno dei prodotti più alti dell'ingegno di Batteux, non arrivò a convincere tutti. Boulliot chiosa semplicemente: «cet ouvrage est précieux par la sagesse du dessein, la finesse des vues [...] il est bien écrit; mais on reproche à l'auteur d'avoir manqué quelquefois dans les principes et dans leur application».<sup>23</sup>

Segue, a breve distanza, il *Cours de belles-lettres distribué par exercices*,<sup>24</sup> opera in quattro tomi specificamente destinata a un pubblico di discenti. Nella prefazione, l'autore si dice mosso dalla volontà di riempire un vuoto manualistico che riguarda solo le lettere. Esse, infatti, non sono mai state oggetto di trattazioni semplificate e accattivanti, come, invece, è avvenuto per le materie scientifiche. Dunque, ecco un trattatello che illustra le principali forme metriche e poetiche. Una breve sezione è anche destinata ad argomentare la tesi, poi confutata da Diderot, secondo cui sarebbe la struttura della

<sup>22</sup> Ivi, p. [XVII].

<sup>23</sup> BOULLIOT 1830, p. 67.

<sup>24</sup> BATTEUX 1747-50.

frase francese e non quella latina a invertire l'ordine naturale delle idee. Alle riflessioni teoriche fa presto seguito la pratica traduttoria con *Les poésies d'Horace traduites en françois*,<sup>25</sup> risalenti al 1750. Di quest'opera, come anche de *Les quatre poétiques*,<sup>26</sup> successiva di ventun anni, ci si occuperà assai approfonditamente più avanti.

Al 1758 data, invece, *La Morale d'Épicure*,<sup>27</sup> che Bollino<sup>28</sup> definisce «una lettura legittimante, dal punto di vista cristiano-cattolico, della morale epicurea». Batteux non era l'unico, al suo tempo, convinto della necessità di riscattare questa setta filosofica dall'onta cui era stata sottoposta per secoli. Alcuni anni prima, lo stesso Diderot nell'*Encyclopédie* affermava che:

Jamais philosophie ne fut moins entendue & plus calomniée que celle d'*Epicure*. On accuse ce philosophe d'athéisme, quoiqu'il admît l'existence des dieux, qu'il fréquentât les temples, & qu'il n'eût aucune répugnance à se prosterner aux piés des autels. On le regarda comme l'apologiste de la débauche, lui dont la vie étoit une pratique continuelle de toutes les vertus, & surtout de la tempérance.<sup>29</sup>

Non ci stupirà, così, se proprio da questo testo l'autore trae *verbatim* la citazione che, secondo quanto egli stesso afferma nell'*Avant-propos*, aveva stimolato tempo prima una conversazione realmente avvenuta, a sua volta alla base de *La Morale*. In quella occasione ci si chiedeva, appunto, se la filosofia epicurea fosse realmente quella meno compresa e più calunniata della storia. Da qui scaturisce,

<sup>25</sup> BATTEUX 1750.

<sup>26</sup> BATTEUX 1771.

<sup>27</sup> BATTEUX 1758.

<sup>28</sup> BOLLINO 1976, p. 246.

<sup>29</sup> DIDEROT 2022.

nel libro, un'argomentazione che trova sostegno grazie a numerosi passi del filosofo samio tradotti in francese.

Il focus torna su problematiche di carattere stilistico in un'opera del 1763, *De la construction oratoire*.<sup>30</sup> Riprendendo il filo del discorso cominciato nel *Cours*, Batteux distingue tre tipologie di ordine degli elementi costituenti la frase: quello grammaticale, quello metafisico e quello oratorio. Nel primo caso la disposizione segue le norme della lingua, nel secondo i rapporti di causalità sussistenti tra i concetti e nel terzo le emozioni del parlante. È quest'ultimo a riflettere la vera natura del linguaggio e del pensiero nonché a causare le tanto dibattute «inversioni»,<sup>31</sup> che tornano, un anno dopo, come argomento specifico del *Nouvel examen du préjugé sur l'inversion*.<sup>32</sup>

Si imposta, invece, come vero e proprio compendio di storia della filosofia l'*Histoire des causes premières*.<sup>33</sup> L'esposizione, incentrata sui pensatori che si sono interrogati sulla natura dell'ἀρχή, è suddivisa in tre epoche, poste in sequenza cronologica. La prima approfondisce i filosofi orientali e dell'Oriente greco, la seconda quelli greci, mentre la terza riprende da Malebranche per arrivare a Newton.

Chiude le pubblicazioni in vita il succitato *Cours d'études à l'usage des élèves de l'École Royale Militaire*,<sup>34</sup> in effetti tra le ultime fatiche dell'autore.

<sup>30</sup> BATTEUX 1763.

<sup>31</sup> Si fa qui riferimento alle inversioni dell'ordine sintattico logico (SVO), tipiche di tutte le lingue ma in particolare di quelle flessive come il latino, e alle discussioni che ne derivano su quale sia, invece, l'ordine "naturale" del discorso.

<sup>32</sup> BATTEUX 1767.

<sup>33</sup> BATTEUX 1769.

<sup>34</sup> BATTEUX 1777-80.

### 2.3. *Perché Charles Batteux?*

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, da dove nasca la scelta di concentrarsi in maniera particolare su Batteux e non su una delle altre, pure interessanti, figure che costellano il panorama della ricezione francese. I motivi sono molteplici e incominceremo con la menzione della grande fortuna riscossa in tutta Europa dall'opera del Nostro, evidente soprattutto in Francia, Germania e Italia – ma non meno in Spagna e Inghilterra. La sua attualità dura, di fatto, fino alla seconda metà dell'Ottocento. Mi faccio guidare, in questa mia rapida panoramica sulla ricezione di Batteux, dalla completa e puntuale analisi proposta da Fernando Bollino nel suo lavoro sugli *esthéticiens* del XVIII secolo.<sup>35</sup> Per quel che concerne la Francia, si nota un paradosso: a fronte della innegabile fortuna editoriale, scarsa era, e in parte continua a essere, quella critica, tanto che spesso gli studiosi lo hanno considerato niente più che «un attardato epigono del classicismo».<sup>36</sup> Le radici profonde di un tale atteggiamento possono essere fatte risalire all'opposizione con i *philosophes* che segnò decisamente la carriera di Batteux. Anche qui, però, una puntualizzazione è necessaria: si trattò di effettiva opposizione o di una rilettura oltremodo esasperante e polarizzante dei contraddittori che davvero ci furono? Si trattò di costante scontro o di sistematica selezione, estrapolazione ed antologizzazione di stroncature di Diderot? Se è vero che *in medio stat virtus*, si potrà dimostrare, seguendo Bollino, che in effetti, nonostante le innegabili differenze e reciproche prese di distanza, sussistono importan-

<sup>35</sup> BOLLINO 1976, pp. 187-224.

<sup>36</sup> Ivi, p. 188.

ti punti di convergenza. Anzitutto una data: il 1746, quando, ironia della sorte, appaiono contemporaneamente i *Beaux Arts* dell'abate e l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* di Condillac. Scopo di entrambi è giungere a una *reductio ad unum*, rispettivamente nel campo delle belle arti e delle facoltà intellettive dell'uomo. Un altro elemento comune si riscontra nell'idea secondo cui, a muovere l'*inventio* umana, si tratti del linguaggio o delle espressioni artistiche, è sempre il bisogno di soddisfare esigenze materiali. Entrambi gli autori si soffermano, poi, sebbene con sviluppi diversi, sul concetto di *belle nature*. Si aggiunga a questo un altro terreno di riflessione che lega Batteux a Condillac, ossia quello linguistico, con particolare riferimento alla teoria dell'inversione, sulla quale in parte concordano (prendendo le distanze, in ultima analisi, sulla definizione sintattica dell'ordine naturale).

Bollino propone, poi, un'altra data: il 1750, quando Diderot completa la *Lettre sur les sourdes et le muets*. A questa altezza, i suoi chiari punti di riferimento sono proprio i suddetti lavori di Batteux, Condillac e di Du Marsais, che ha curato alcuni importanti articoli di argomento grammaticale per l'*Encyclopédie*. E non sarà un caso che, nonostante le opere dei suoi sodali, Diderot scelga di seguire a filo, sebbene con intenti ostili e apertamente confutatori, la traccia – e persino alcune intuizioni – dell'opera dell'abate. Nonostante ciò, com'è naturale, il *philosophe* gli oppone due principali critiche di fondo: l'assenza, nei *Beaux-Arts*, della pur promessa comparazione tra le diverse espressioni artistiche che sono dette affratellate dal principio di imitazione e l'altrettanto plateale mancanza della definizione di “bella natura”. Ora, con tutta probabilità, le conoscenze di Batteux si arrestavano alla let-

teratura, impedendogli, in effetti, di approfondire su discipline come la pittura o la danza. E, d'altra parte, la definizione, sia teorica sia dimostrativa, di cosa sia la *belle nature* c'è eccome. In ogni caso, al di là delle posizioni teoriche specifiche, è innegabile una reciproca influenza, se non proprio un ascendente di Batteux sulle posizioni di Diderot.

Un altro dato rilevante riguarda il fatto che l'autore collaborò "involontariamente" alla redazione dell'*Encyclopédie*, tanto che diversi articoli paiono nient'altro che un centone di passi estrapolati dai *Principes de la littérature* e dai *Beaux-Arts*. Sarà la temperie romantica dell'Ottocento a ridisegnare il pensiero di Batteux come «puro stereotipo negativo».<sup>37</sup>

Significativa è anche la rielaborazione tedesca dell'opera dell'*esthéticien*, specie in ambito poetologico. Tuttavia, a un tale interesse non risponde una adeguata comprensione né approfondimento teorico. E questo "appiattimento" concerne anche le critiche mosse all'abate in ambiente teutonico, tanto che il giudizio negativo espresso da Herder riproduce tale quale quello di Diderot. Sta di fatto che, semplificate o meno, le teorie di Batteux penetrano a fondo nella cultura tedesca, soprattutto grazie alle numerose traduzioni, che vedono impegnati intellettuali del calibro di Schlegel, Göttsched e Bertram, solo per citarne alcuni – al primo si deve anche l'introduzione nel linguaggio filosofico del termine francese *génie*. Punti di contatto, anche indiretti, si avranno pure con le elaborazioni di Winckelmann e Mendelssohn, ma già con Goethe ci si avvierà al finale abbandono della teoria dell'imitazione.

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 209.

Le sei edizioni, delle quali l'ultima risalente al 1822, del *Cours de belles-lettres* dicono, da sole, la risonanza che il pensiero di Batteux ebbe in Italia. La ricezione spazia dagli ambienti della critica, a quelli della letteratura, con le influenze su Gozzi, Goldoni e Parini, per comprendere l'architettura, con Bernardo Galiani e Francesco Milizia. Ma, cosa ancor più interessante, attorno all'opera dell'abate si soffermarono addirittura alcuni dei protagonisti della riflessione linguistica italiana, come Melchiorre Cesarotti (in particolare nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*), Giovanni Gherardini e Niccolò Tommaseo. E persino Alessandro Manzoni dedica una nota della prefazione al *Conte di Carmagnola all'esthéticien*.<sup>38</sup>

Alla straordinaria e capillare diffusione delle idee di Batteux, si aggiungono, quali elementi decisivi per la predilezione a lui destinata, anche altri fattori. Anzitutto, le sue versioni d'Orazio si iscrivono in una più ampia e compiuta riflessione non solo sui principi estetici, ma anche sul concetto di traduzione e sulle modalità della sua attuazione. A tal proposito, oltre ai riferimenti presenti nel *Cours de belles-lettres*, fondamentali sono le *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine à M. l'abbé d'Olivet*,<sup>39</sup> che ospitano, a mo' di vademecum, dei chiari e distinti principi di traduzione. In secondo luogo, come già si accennava, l'autore appresta ben due – anzi, come si vedrà, tre – differenti traduzioni commentate dell'*Ars poetica*: l'una contenuta nel secondo tomo de *Les poésies*

<sup>38</sup> E non è tutto. Incuriosita da questo dettaglio, ho consultato il catalogo della Biblioteca personale di Manzoni, scoprendo, al suo interno, l'edizione del 1771 de *Les quatre poétiques* e quella del 1802 dei *Principes de la littérature*, entrambe postillate. Il catalogo è accessibile online al sito [alessandromanzoni.org](http://alessandromanzoni.org).

<sup>39</sup> BATTEUX 1748, vol. II.

d'Horace (1750) e l'altra, a distanza di ventuno anni, nel primo de *Les quatre poétiques*. Da ciò discendono due ordini di considerazioni: *in primis*, si vede che la meditazione intorno all'opera oraziana è prolungata nel tempo e non è mai veramente abbandonata da Batteux. Inoltre, è evidente che questi nutra una predilezione esclusiva per il Venosino, nella misura in cui decide di tradurre, tra i poeti latini, solo l'autore dell'*Epistola ai Pisoni*.<sup>40</sup>

## 2.4. *Batteux e le traduzioni dell'Ars poetica*

### 2.4.1. TRADURRE: UN'AZIONE TUTTA DA DEFINIRE

Prima di esaminare le traduzioni dell'epistola realizzate da Batteux, è bene rendere conto del contemporaneo dibattito sui metodi e sulla definizione stessa dell'atto di tradurre. Ci affideremo dapprima all'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Diderot e d'Alembert, vera cartina tornasole del clima culturale settecentesco, nonché, come si è visto, più che occasionale finestra di dialogo tra i *philosophes* e l'abate. È Nicolas Beauzée a curare la voce «Traduction, Version», fornendone, anzitutto, una definizione: «On entend également par ces deux mots la copie qui se fait dans une langue d'un discours premierement énoncé dans une autre, comme d'hébreu en grec, de grec en latin, de latin en françois, &c».<sup>41</sup> Ma segue la puntualizzazione, perché, in effetti, le due parole non sono perfetti sinonimi. Come avviene anche in

<sup>40</sup> Eccezion fatta per tutte quelle traduzioni che definirei “di servizio” inserite nel *Cours de Belles-Lettres* per affiancare testi latini presentati come paradigmatici.

<sup>41</sup> BEAUZÉE 2022.

italiano, il termine *versione* sottintende una operazione più fedele all'originale, più letterale e, per così dire, ossequiosa del modello: ebbene, la *Septuaginta* o la *Vulgata* sono, in senso proprio, versioni del testo sacro. Diversamente, la *traduzione* presuppone un passaggio ulteriore, una sorta di armonizzazione alla forma, allo stile, al *génie* della lingua di arrivo, ottenuta tramite l'abbandono degli idiotismi sintattici e morfologici tipici di quella di partenza. È per questo che, per dirlo con l'enciclopedista, «Il n'en faut rien retrancher, il n'y faut rien ajoûter, il n'y faut rien changer; ce ne seroit plus ni *version*, ni *traduction*; ce seroit un *commentaire*». <sup>42</sup> Ed ecco, così, introdotto il terzo termine di paragone, il *commento*, che si imposta come una trasfigurazione del messaggio originario, mediato non più solo da un punto di vista grammaticale, ma anche dal gusto e dall'estro dell'autore, che aggiunge chiose o interpretazioni. A sostegno della "posizione mediana" ricoperta della traduzione, viene riportato, guarda caso, uno stralcio del *Cours de Belles-Lettres* di Batteux. Qui, la figura del traduttore è inquadrata in chiave oppositiva rispetto a quella dell'autore. Quest'ultimo compone all'insegna della creatività e dell'autonomia, mentre il primo è costretto a seguirlo ovunque, in atteggiamento servile e remissivo, naturalmente curandosi di non sacrificare la correttezza e la chiarezza del messaggio nell'idioma di arrivo. In verità, altrove <sup>43</sup> Batteux si spinge più in là e arriva a elencare una serie di principi utili a tradurre correttamente dal latino al francese. D'Hulst <sup>44</sup> ne individua ed

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Si veda la nota 38. I precetti sono esposti in particolare nella terza e nella sesta lettera.

<sup>44</sup> D'HULST 1990.

elenca in tutto undici, sintetizzabili, come si vedrà in ultima analisi, in due principi apparentemente tra loro contrapposti. Da una parte, infatti, stanno una serie di raccomandazioni che ruotano attorno al concetto di fedeltà al testo originale. In questo senso, sarà necessario non intervenire sull'ordine delle cose, si tratti di fatti o ragionamenti, in quanto esso è legato alla struttura di tutte le lingue e dunque riferibile alla natura stessa dell'uomo, travalicando i confini dei singoli idiomi. Tale ordine è, infatti, suggerito all'autore dall'energia – che potremmo interpretare come la “forza del dettato” – e dall'armonia. Conseguentemente, bisognerà lasciare intatti i periodi, perché essi riflettono pensieri compiuti, insieme alle congiunzioni e agli avverbi. Sempre invariate dovranno rimanere tutte le costruzioni quali le frasi simmetriche – che i latini avrebbero inserito sotto la categoria retorica di *concinnitas* – o i pensieri brillanti e le figure retoriche di significato (a quelle di suono andrà trovato, invece, un buon equivalente). Così anche i proverbi, dovendo mantenere la loro portata paremiaca, andranno sostituiti con dei corrispondenti nella lingua di arrivo. Infine, saranno da evitare le parafrasi, in quanto viziose, colpevoli di apportare nuovo significato all'opera di partenza, creandone una sorta di commento – si vede qui come la posizione di Beauzée trovi totale appoggio. Ed è a questo punto, dopo un vero e proprio inno alla conformità della traduzione all'opera di partenza, che si inserisce una raccomandazione che pare del tutto contraria a quanto precede. Si consiglia, infatti, di abbandonare completamente la fedeltà al testo qualora ad esigerlo sia: il senso, con il fine di ottenere chiarezza, il sentimento, per guadagnare vivacità, l'armonia, per conseguire equilibrio. Resta, però, fondamentale il mantenimento delle idee, che posso-

no presentarsi indifferentemente sotto forma di verbo, aggettivo, sostantivo o avverbio.

Quel che segue è un confronto tra il francese e il latino, a partire dalla individuazione di caratteristiche del primo che ne costituiscono altrettanti *impedimenta* nella resa del secondo e di loro potenziali meccanismi correttivi. Primo e più fastidioso intralcio, per i francesi, sono i verbi ausiliari, in parte evitabili tramite la predilezione per modi verbali come l'infinito o il participio. Un altro rischio è quello di smorzare la vivacità della frase, che deriva dalla posizione destinata alle idee principali, tipicamente quella iniziale e finale. Ora, se i latini, spesso e volentieri, collocavano l'oggetto in apertura e il verbo in clausola, il traduttore francese ha il compito di mantenere tale disposizione, al più scambiando di posto verbo e oggetto. Al fine, poi, di mantenere la sospensione, si dovrà cercare di piegare il francese a dislocazioni simili a quelle latine, ottenibili in vari modi, ad esempio impiegando il passivo al posto dell'attivo.

Accanto a tutte le indicazioni particolari, pare di grande interesse, per il nostro discorso, che in effetti ruota attorno alla traduzione di un'opera poetica, il tratteggiamento di due tipologie differenti di traduzione. Da una parte sta quella talmente perfetta da poter fare a gara con l'originale, come la copia di un quadro famoso. Dall'altra, quella che serve solo a farne intendere il senso, come una stampa o una riproduzione. Ora, la poesia crea non poche difficoltà in quanto, se si adotta quest'ultimo metodo, si rischia di perdere tanta parte del suo significato, ma, per parte sua, il primo metodo non è meno problematico. Questo perché, qualora si cerchi di dar vita a un'altra opera d'arte da affiancare all'originale, si rischia di lasciarsi andare a eccessiva libertà o, anche, di imbarcarsi in un'operazio-

ne troppo ardua, soprattutto se il testo di partenza è assai lungo. Qual è, dunque, la soluzione? Una volta ancora percorrere una via mediana, impiegando una sorta di prosa poetica, che mantenga il tono alto e l'ordine sintattico di partenza, preservando la fedeltà in modo da evitare il travestimento.

Questo, dunque, il cuore dei ragionamenti di Batteux sulla traduzione. Passando, ora, dalla teoria alla pratica, si avrà modo di verificare se vi sia corrispondenza tra le due.

#### 2.4.2. *LES POÉSIES D'HORACE E IL COURS DE BELLES-LETTRES*

La prima traduzione<sup>45</sup> apprestata da Batteux dell'opera oraziana risale al 1750, pochi anni dopo la pubblicazione del *Cours* e, dunque, la diffusione delle idee sulla traduzione che si sono appena illustrate. Qui l'autore sceglie, coerentemente ai ragionamenti precedenti, di adottare la prosa e mette a punto una versione in due tomi di *Odes, Satires et Épîtres* che avrà fortuna sino alla fine dell'Ottocento. Le riedizioni sono innumerevoli, molte postume, ma ho preferito consultare la *princeps*, di cui è disponibile un esemplare, precedentemente parte della collezione del bibliofilo Charles Sarazin, presso la Bibliothèque Carnegie di Reims.<sup>46</sup> L'opera, in due tomi, è in piccolo formato (in-12) per volontà dell'autore stesso, che in effetti invita il lettore a godersi la lettura ovunque desideri, e non resteremo stupiti, ora che conosciamo la biografia dell'autore, che sia indirizzata al Delfino. Alla dedicatoria segue la *Préface*, dove Batteux espone i criteri di traduzione ai quali si è rifatto – e che, in parte, si

<sup>45</sup> BATTEUX 1750.

<sup>46</sup> Bibliothèque Carnegie, cote C.R.III.212. P.

assimilano a quelli che abbiamo esposto nel paragrafo precedente. Così, la traduzione della poesia deve essa stessa essere poetica, anche se formalmente in prosa, e cercare di rendere idea per idea, secondo l'ordine, il ritmo e la melodia originali. In proposito l'abate non ha dubbi: bisogna perseguire, per quanto possibile, la letteralità, in quanto il fine del traduttore è quello di «aider ceux qui entendent le texte en partie mais qui ont besoin de quelque secours pour l'entendre mieux». <sup>47</sup> Un'operazione che, dunque, richiede pazienza e precisione e, apparentemente, richiama più il *modus agendi* di uno schiavo che di un libero. Ma il motivo di un simile ossequio per l'originale risiede nel fatto che la disposizione delle idee, e dunque delle parole, voluta dall'autore riflette schemi precisi, tutt'altro che casuali, stravolgere i quali ne causerebbe un insanabile adulteramento. L'immagine, plastica, che se ne offre è quella dell'edificio abbattuto e ricostruito con gli stessi materiali di prima, ma secondo il progetto, completamente diverso, di un altro architetto. Rivolgendosi a questioni piuttosto dibattute, Batteux si pronuncia, poi, sulla duttilità della lingua francese, da molti considerata assai meno flessibile della latina e, perciò, spesso inadatta a riprodurne correttamente i giri sintattici. Tuttavia, questa assunzione, che si può anche in parte accettare, non deve diventare, secondo l'autore, una scusa per non rendere mai fedelmente il testo latino. Anche il francese può essere flesso e piegato, se lo si sa fare, dal momento che alla base dei diversi idiomi sta un'unica fonte co-

<sup>47</sup> BATTEUX 1750, tomo II, [p. VIII]. Si vede, da questa citazione, a che livello Batteux arrivi a programmare la modalità stessa della fruizione della sua opera. La traduzione è precisamente destinata o a un pubblico di discenti o a chi non è in grado di cavarsela da solo nella lettura e corretta interpretazione del testo oraziano.

mune, ossia la natura – e qui intravediamo un principio destinato a diventare cardine per la grammatica di impostazione razionalistica che, nata proprio in Francia dalle esperienze dei Portorealisti e di certi contributori dell’Enciclopedia, tanta importanza ricoprirà anche in Italia a partire dalla metà del 1700. Quanto, poi, allo stile adottato nella traduzione, Batteux afferma che manterrà, se non la struttura versale, almeno il ritmo, dando vita, appunto, a una prosa ritmica. Da un punto di vista testuale, infine, egli non ha particolari pretese: adotterà le lezioni antiche, senza curarsi di esaminare correzioni più recenti.

Passando, ora, alla sezione destinata specificamente all’*Ars poetica*, quanto alla mise en page, si nota che la traduzione francese, sebbene non ne rispetti il ritmo versale, è affiancata all’originale in modo da agevolare il confronto e incentivare una “doppia fruizione” franco-latina. A piè di pagina, in corpo minore, si trovano le note, che costituiscono un ulteriore supporto alla comprensione e, al contempo, un modo per il Batteux teorico di intervenire nel discorso poetico. In effetti, è proprio grazie alla prima nota che apprendiamo dell’esistenza di una ulteriore traduzione – la prima in ordine cronologico, sebbene non ‘indipendente’ – dell’*Ars poetica*, messa a punto nel terzo tomo del *Cours de Belles-Lettres*. A quest’opera si rimanda non tanto per la versione in sé, quanto per il commento, più esteso di quello presentato ne *Les poësies*. Perché, dunque, non seguire le indicazioni dell’autore e soffermarci un momento su quanto lì illustrato?

Il volume in questione è tutto dedicato all’esercizio sulla poesia didattica e, a un primo capitolo introduttivo, ne seguono altri tre incentrati sulle opere di altrettanti teorici e a loro volta autori di

opere didascaliche: Orazio, Vida e Boileau. La sezione dedicata al Venosino è la più lunga e articolata e prende avvio da una celebrazione dell'*Ars poetica* quale somma opera di gusto che non tarda ad assumere toni programmatici:

De tous les Poètes latins Horace est celui qu'on lit le plus & de toutes les poésies d'Horace il n'y en a point qui mérite plus d'être lûe que son Art poétique. C'est en quelque sorte le code de la raison & du bon sens par rapport aux beaux Arts. Et quoique les préceptes qu'il contient paroissent se borner à la poesie; on voit, quand on les considere de près, qu'ils n'ont d'autres bornes que celles du bon goût, & qu'ils se portent également sur tous les autres Arts.<sup>48</sup>

Il proposito diviene, così, quello di svilupparne e spiegarne i principi prima ancora di addentrarsi nella lettura dell'epistola. Per farlo, Batteux elabora una serie di domande-guida, come fosse uno studente a porglielie, che danno vita e un'esegesi dall'andamento catechetico. La prima questione riguarda cosa sia un'"Arte": essa è, secondo l'autore, un insieme di regole su come far bene cose che possono essere fatte bene o male. Tali regole non sono altro, in verità, che principi generali tratti dall'osservazione empirica e ripetuta di certi fenomeni – insomma, diremmo noi, dall'esperienza. Al socratico τί ἐστὶ fa seguito il "come?": dunque, come si sono formate le arti? Ora, il πρῶτος εὐρετής è sempre il bisogno. A mo' di dimostrazione, segue una sorta di storia dell'umanità dalle origini alle arti: le prime a svilupparsi sono quelle dette "meccaniche", che suppliscono alle necessità più immediate – come ripararsi dalle intemperie – e, successivamente, alle comodità. Solo dopo na-

<sup>48</sup> BATTEUX 1748, vol. III, p. 197. Da qui in poi inizia la sezione dedicata a Orazio.

scono le belle arti, come pittura, poesia e musica, atte a servire o abbellire la società e perciò distinte in due tipologie: di servizio e di decorazione. La loro fonte è sempre e comunque la natura, con la differenza che, se la si sfrutta o modifica, si ricade nel campo delle arti meccaniche, mentre, se la si imita così com'è, si rientra in quello delle belle arti. In entrambi i casi il motore primo è il genio (*génie*), mentre cambia l'elemento "perfezionatore" dell'opera: rispettivamente, l'industria e il gusto. Si è così data una risposta alla domanda su quali siano le differenti specie di arte. Ma in quale di queste ricade la poesia? L'arte poetica, risponde Batteux, è uno dei *beaux arts* e, di conseguenza, raccoglie tutti i precetti utili a imitare la natura in maniera che tale mimesi piaccia al pubblico cui è destinata. La poesia è, dunque, propriamente un'arte imitativa che, per suscitare apprezzamento, dovrebbe mirare a: imitare *le cose* perfette, imitarle *in modo* perfetto, dare alle parole che costituiscono tale imitazione tutta la perfezione possibile.<sup>49</sup> Ed è qui che rientra in gioco Orazio: l'*Ars* ruota attorno a simili precetti. Segue, a questo punto, il testo dell'*Epistola ai Pisoni*, che riveste, tuttavia, una posizione tutt'altro che preminente. Esso non si trova affiancato a quello francese, bensì sottoposto e in corpo minore (ancora più in basso vi è un apparato di note di servizio); mentre affiancato al primo, in sede promiscua, sta un copioso commento. Sarebbe addirittura impossibile distinguere la versione dalla sua esposizione critica, non fosse per delle virgolette basse poste sul margine sinistro a segnalare la prima. Il commento, in realtà, è di due tipologie: in

<sup>49</sup> Mi scuso per le inevitabili ripetizioni che sono già nel testo a tendenza logizante dell'abate. I corsivi sono miei.

parte crea un dialogo organico con la traduzione, essendo in questo primo caso diviso in paragrafi che seguono la numerazione principata con l'inizio del capitolo e l'esposizione preliminare; in parte, invece, si sofferma su singoli versi, ripresi e spiegati. Quel che ne risulta, in ogni caso, è un autonomo trattato di centotrentadue pagine, certo pilotato dal testo oraziano, ma che definire traduzione sarebbe a un tempo eccessivo e riduttivo.

#### 2.4.3. *LES QUATRE POËTIQUES*

A distanza di un ventennio, Batteux torna a meditare sull'*Epistola ai Pisoni*, mettendone a punto una successiva traduzione commentata e arricchita dal confronto con le altre "poetiche dominanti": quelle di Aristotele, Vida e Boileau.<sup>50</sup> Si tratta di un modo per continuare a riflettere sui meccanismi traduttori ma, ancora di più in questo caso, sulla teoria dell'imitazione, sviluppata ed esposta, come si è visto, già nel 1746 con i *Beaux-Arts*. Le riedizioni complessive sono solo quattro e, ancora una volta, ho preferito prendere visione diretta della *princeps*, consultabile presso la Carnegie. La presenza di una *Explication du Frontispice* indica che talune edizioni dovevano essere arricchite, per l'appunto, da un'antiporta, come si può osservare in un esemplare conservato presso la Bibliothèque Universitaire di Tours.<sup>51</sup> L'autore è piuttosto rinomato: si tratta Charles Nicolas Chochin il Giovane, peraltro membro, come Batteux, dell'Académie française. Il disegno ospita la personificazione dei principi che, secondo l'abate, regolano la produzione artistica e degli effetti che

<sup>50</sup> BATTEUX 1771.

<sup>51</sup> Cote: Fonds spécifique: SRTL.

essi provocano in chi li sperimenta. La composizione<sup>52</sup> si sviluppa verticalmente e vede in cima la personificazione della Verità, accomodata su una nuvola e circondata da puttini raffiguranti i Geni dell'immaginazione. Poco sotto, una figura femminile laureata, a sua volta scortata dai suoi Geni, la Poesia, si tende a ornare di ghirlande la Verità. Il suo braccio sinistro avvolge due figure profondamente espressive e di aristotelica memoria: il Terrore e la Pietà. In basso, a terra, si raggruppano poi degli uomini, intenti ad ammirare il corteggio celeste: sono i quattro poeti (o filosofi) insieme a un disegnatore e un pittore. Tutti tentano di rappresentare quanto vedono, il Vero. Si scorgono, infine, i mezzi busti di alcuni spettatori, vittime chi del Terrore, chi della Pietà. Ora, di fronte a un programma iconografico tanto preciso, articolato e aderente all'opera, viene da pensare che il suo ideatore sia Batteux stesso.

Il piano dell'opera è, in questo caso, radicalmente diverso da quello della precedente. Qui l'autore si propone di tradurre e commentare le quattro poetiche apparse durante altrettanti secoli che hanno ricoperto un ruolo fondamentale nella storia della letteratura. Quella di Aristotele, apparsa nell'epoca di Alessandro Magno, quella di Orazio, coeva ad Augusto, quella di Vida, durante il pontificato di Leone X e, infine, quella di Boileau, sotto Luigi XIV. *L'Ars poetica* viene, così, inserita all'interno di un flusso che ha inizio con lo Stagirita e che, tuttavia, ha la sua cifra distintiva nel fatto che a

<sup>52</sup> La composizione di ritmo ascendente e la centralità del Vero sono due caratteristiche che accomunano questa antiporta a quella, certo più famosa, dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, realizzata, non a caso, dallo stesso autore, Chochin il Giovane.

comparla sia un «poète bel esprit»,<sup>53</sup> in grado di affiancare teoria e pratica, precorrendo, in questo senso, tanto l'umanista italiano, quanto Boileau. A queste limitate considerazioni riservate al Venosino nell'*Avant-propos* generale, ne seguono di più puntuali nella sezione che introduce l'*Epistola ai Pisoni*. L'incipit, in verità, riproduce quello impiegato nel *Cours de Belles-Lettres*, ma quanto segue chiarisce, assai giustamente, l'approccio che bisognerebbe adottare abordando l'opera di Orazio. Non si tratta di un trattato organico e, in tal senso, comparabile agli altri tre analizzati nella medesima opera. Formalmente, è un'epistola destinata ai rappresentanti di una nobile *gens* romana, e si imposta come una raccolta di massime sentenziose ed assiomi privi di qualsivoglia intenzione pedagogica. E perciò sarebbe inutile, conclude Batteux, affaticarsi nell'inutile tentativo di ridare ordine a un'opera che non ne ha mai avuto uno e che è «la quintessence extraite d'un Art».<sup>54</sup> A conclusione della traduzione sono posti i *Remarques sur la Poétique d'Horace*, che si impostano come approfondimenti ulteriori rispetto al senso, talora non immediatamente perspicuo, di certi versi oraziani. Qui l'autore si sofferma su questioni interpretative, spesso adottando un atteggiamento critico nei confronti di commentatori precedenti.

#### 2.4.4. PER UN BILANCIO

È evidente che quella sull'*Epistola ai Pisoni* sia una riflessione che accompagna Batteux, si direbbe, per tutto il corso della vita e che dà i suoi frutti, direttamente, in ben tre opere, due poste all'inizio e

<sup>53</sup> BATTEUX 1771, tomo I, p. 10.

<sup>54</sup> Ivi, tomo I, Seconde partie, p. 4.

l'ultima al termine della sua produzione critica. *Les quatre poétiques*, infatti, non vanno considerate alla stregua di una ripresa postrema e strumentale<sup>55</sup> di uno studio concluso decenni prima, bensì come il culmine di successive rielaborazioni, alcune più altre meno legate all'opera oraziana. Anzi, in tal senso si può osservare un lavoro progressivo, che prende avvio già con il *Cours*. Questo ospita una traduzione che potremmo a pieno titolo definire di servizio e presenta una modalità espositiva che riflette da vicino quella di un insegnante che legge, traduce e commenta un'opera antica passo per passo. Pare, così, di trovarsi di fronte a una bozza preparatoria o ad appunti presi durante una lezione. Grande è la distanza marcata, invece, dalle opere successive. A livello della traduzione, tra *Les poésies d'Horace* e *Les quatre poétiques*, sussistono delle differenze, più o meno marcate, dipendenti a loro volta da una mutata interpretazione del testo latino. Questa sembra guadagnare, col tempo, un maggior grado di profondità e consapevolezza, anche grazie al confronto con altre traduzioni ed edizioni, in primo luogo quelle, già citate, del Gesner e di Sanadon. Quanto al commento e alla sua evoluzione, poi, è innegabile che quello redatto per la traduzione del '50, se non ci si avvale del *Cours de Belles-Lettres*, risulta succinto, essenziale. Non che, ventun anni dopo, il numero di note a piè di pagina aumenti – anzi, per la verità diminuisce di una manciata: nondimeno, tale esiguità è supplita, almeno in parte, dalle *Remarques*. Di tali appunti conclusivi si può sottolineare l'estensione irregolare e decisamente arbitraria: Batteux, insomma, si sofferma sui passi che più lo attirano o che gli sembrano costituire, per la

<sup>55</sup> S'intende rispetto al confronto con le altre arti poetiche.

sua esperienza di critico e letterato, punti caldi. Interessanti, però, sono i rimandi, inseriti qua e là nella sezione dedicata al testo latino, a loci “paralleli” o potenzialmente collegabili delle altre poetiche analizzate e tradotte – specie di quella aristotelica.

In ultima istanza, l'autore segue, sebbene non sempre pedissequamente, i precetti che egli stesso elabora in materia di traduzione, realizzando, in entrambi i casi, testi piuttosto fedeli e, al contempo, esteticamente godibili. Non è un caso, infatti, che l'ultima edizione de *Les poësies* dati al 1897 e quella de *Les quatre poëtiques* al 1878.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADOLPHE - COUGNY 1889 : R. Adolphe – G. Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français, comprenant tous les Membres des Assemblées françaises et tous les Ministres français depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er mai 1889*, vol. iv, Paris, Bourloton, 1889.

BATTEUX 1777-80 : Ch. Batteux, *Cours d'études à l'usage des élèves de l'École Royale Militaire*, Paris, Nyon, 1777-80.

BATTEUX 1747-50 : Ch. Batteux, *Cours de belles-lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1747-50.

BATTEUX 1763 : Ch. Batteux, *De la construction oratoire*, Paris, Desaint et Saillant, 1763.

BATTEUX 1769 : Ch. Batteux, *Histoire des causes premières, ou exposition sommaire des pensées des philosophes sur les principes des êtres*, Paris, Saillant, 1769.

BATTEUX 1758 : Ch. Batteux, *La Morale d'Épicure, tirée de ses propres écrits*, Paris, Desaint et Saillant, 1758.

- BATTEUX 1747 : Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747.
- BATTEUX 1750 : Ch. Batteux, *Les poésies d'Horace traduites en François*, Paris, Desaint et Saillant, 1750.
- BATTEUX 1771 : Ch. Batteux, *Les quatre poétiques*, Paris, Saillant et Nyon, 1771.
- BATTEUX 1748 : Ch. Batteux, *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine, à M. l'abbé d'Olivet*, in Ch. Batteux, *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1748.
- BATTEUX 1767 : Ch. Batteux, *Nouvel examen du préjugé sur l'inversion, pour servir de réponse à M. Beauzée*, Paris, Saillant, 1767.
- BATTEUX 1788 : Ch. Batteux, *Traité de l'arrangement des mots traduit du grec de Denys d'Halicarnasse; avec des réflexions sur la langue française, comparée avec la langue grecque et la tragédie de Polyeucte de Corneille, avec des remarques*, Paris, Nyon, 1788.
- BEAUZÉE 2022: N. Beauzée, *Traduction, Version*, in D. Diderot, J. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, in ARTFL *Encyclopédie Project*, a cura di R. Morrissey, G. Roe, University of Chicago, 2022, <https://encyclopedia.uchicago.edu>
- BOLLINO 1976 : F. Bollino, *Teoria e sistema delle belle arti: Charles Batteux e gli estheticisti del sec. XVIII*, Mantova, Publi Paolini, 1976.
- BOULLIOT 1830 : J-E. Boulliot, *Biographie ardennaise, Tome i*, Paris, Goujon, 1830.
- CHIARINI 1998 : G. Chiarini, *Dacier, André* in *Enciclopedia oraziana*, vol. iii, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998.

- DACIER 1733 : A. Dacier, *Œuvres d'Horace en latin et françois avec des remarques critiques et historiques*, Hambourg, Vandenhoeck, 1733.
- DIDEROT 2022 : D. Diderot, *Epicurèisme ou Epicurisme* in D. Diderot, J. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, in ARTFL *Encyclopédie Project* a cura di R. Morrissey, G. Roe, University of Chicago, 2022, <https://encyclopedia.uchicago.edu>
- D'HULST 1990 : L. D'Hulst, *Batteux (1748)* in *Cent ans de théorie française de la traduction De Batteux à Littré (1748-1847)*, a cusa di Lieven D'hulst, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1990.
- FUMAROLI 2001 : M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées* in A.-M. Lecoq, *La querelle des Anciens et des Modernes: XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2001.
- GARRONI 2020 : E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Roma, Castelvecchi, 2020.
- IJSEWIJN 1998 : J. Ijsewijn, *Sanadon, Noël Étienne* in *Enciclopedia oraziana*, vol. iii, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998.
- IURILLI 1998 : A. Iurilli, *Estienne, famiglia* in *Enciclopedia oraziana*, vol. iii, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998.
- KLINGNER 1959 : F. Klingner, *Q. Horatius Flaccus, Opera*, Leipzig, Teubner, editio tertia, 1959.
- LE BAS 1769 : M. Ph. Le Bas, *Dictionnaire Encyclopédique*, tome ii, Paris, Didot, 1840, pp. 209-211.

- LE BEL 1769 : J.-L. Le Bel, *Art poétique d'Horace, mis en ordre et augmenté de tous les vers que ce poète nous a laissés sur cette matière dans ses différents ouvrages; avec un supplément d'environ quarante vers et une traduction française*, Paris, Delalain, 1769.
- LEFEBVRE-LAROCHE 1798 : P.-L. Lefebvre-Laroche, *De l'Art poétique, épître d'Horace aux Pisons*, Paris, Didot l'aîné, 1798.
- MAGNEVAL 1766 : G. Magneval, *Comparaison critique de l'Art poétique d'Horace, avec celui de Boileau. Exercice littéraire*, Lyon, Delaroche, 1766.
- MANTION 1989 : J.-R. Manton (a cura di), *Charles Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Édition critique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.
- PAOLICCHI 1993 : L. Paolicchi, *Orazio, Tutte le opere*, Roma, Salerno, 1993.
- ROSTAGNI 2020 : A. Rostagni, *Orazio, L'Arte poetica*, ristampa a cura di A. Lagioia, Bologna, Bononia University Press, 2020.
- SAINT-LAMBERT 2022 : J.-F. Saint-Lambert, Génie, in D. Diderot, J. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, in ARTFL Encyclopédie Project, a cura di R. Morrissey and G. Roe, University of Chicago, 2022, <https://encyclopedia.uchicago.edu>
- SANADON 1756 : N.-E. Sanadon, *Les poésies d'Horace traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques*, Paris, Aumont, 1756.

SANADON 1728 : N.-E. Sanadon, *Les poésies d'Horace, disposées suivant l'ordre chronologique et traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques*, Paris, Cavelier, 1728.

TARANTINO 2023 : V. Tarantino, *L'Ars poetica in Europa e in Italia: prospettive su tradizione e fortuna dell'epistola oraziana nei secoli XVIII e XIX*, in «ACME» 76, 1-2 (2023), pp. 209-228.

Indagine sulla xerografia nella prima produzione artistica di Eugènia Balcells: *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) e *Xerox Music* (1981)

Investigation on xerography in the early artistic production of Eugènia Balcells: *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) and *Xerox Music* (1981)

doi: 10.54103/2282-0035/28700

Elena Pellicciari

 0009-0007-3277-2303

pellicciarielena97@gmail.com

## Abstract

**[IT]** L'articolo analizza l'uso della tecnica xerografica da parte dell'artista catalana Eugènia Balcells in due delle sue opere, *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) e *Xerox Music* (1981). Entrambe le opere evidenziano le caratteristiche uniche di questo mezzo espressivo. Il primo paragrafo sottolinea l'essenza della xerografia, in particolare l'uso della fotocopiatrice Xerox 9200, uno strumento completamente non artistico e non convenzionale che diventa il materiale industriale preferito per creare non semplici duplicati ma un oggetto completamente nuovo e unico. In entrambe le opere, le caratteristiche intrinseche della macchina – come errori e striature – vengono amplificate e sfruttate nella costruzione dell'opera d'arte, sia che si tratti di un libro d'artista che di una partitura musicale. Il secondo paragrafo si concentra sull'aspetto innovativo introdotto dall'artista catalana. La xerografia viene presentata infatti come una forma intermedia, un ponte tra diversi media. Le xerografie non sono semplicemente risultati finali o prodotti artistici autonomi, ma punti di partenza che permettono transizioni flessibili da un medium

© Elena Pellicciari

Received: 10/04/2025  
Accepted: 16/07/2025

all'altro. La xerografia consente all'artista di appropriarsi di contenuti di un medium e utilizzarli all'interno di un altro, una pratica fondamentale nei processi artistici della fine del ventesimo secolo.

**PAROLE CHIAVE:** Eugènia Balcells, arte contemporanea, intermedialità, xerografia

**[EN]** The article analyzes the use of xerographic technique by the Catalan artist Eugènia Balcells in two of her works, *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) and *Xerox Music* (1981). Both works highlight the unique characteristics of this expressive medium. The first paragraph emphasizes the essence of xerography, specifically the use of the XEROX photocopier, an entirely non-artistic and unconventional tool that becomes the preferred industrial material for creating not mere duplicates but something entirely new and unique. In both works, the inherent characteristics of the machine – such as errors and streaks – are enhanced and exploited in constructing the artwork, whether it is an artist's book or a musical score. The second paragraph focuses on the innovative aspect introduced by the Catalan artist. Xerography is presented as an intermediary form, a bridge between different media. The xerographs are not merely final results or self-contained artistic products but starting points that allow for flexible transitions from one medium to another. Xerography enables the artist to appropriate content from one medium and use it within another, a key practice in the artistic processes of the late 20th century.

**KEYWORDS:** Eugènia Balcells, contemporary art, intermedia, xerography

## INTRODUZIONE

«The fastest duplicator in the West» (fig.1),<sup>1</sup> «The duplicators for those who appreciate the virtues of simplicity».<sup>2</sup> Questi sono solo alcuni dei titoli della campagna pubblicitaria lanciata da Xerox Corporation tra il 1976 e il 1977. Le locandine spesso si trovavano in riviste specializzate come «The Star Building Systems», oppure facevano parte di un più ampio progetto promozionale iniziato nel gennaio del 1977 con una pubblicità, divenuta iconica, durante il Super Bowl XI (fig.2): il protagonista è Brother Dominic che assiste al miracolo di semplicità e velocità del nuovo modello della macchina fotocopiatrice: «When you push a few buttons on a Xerox high-speed duplicator, a miracle occurs»;<sup>3</sup> premendo qualche bottone si assiste al miracolo della tecnologia in fatto di stampa tipografica. Ci si domanda se ci si trovi di fronte ad una «Science Fiction» e la risposta è immediata: «No. Science fact. It's here today. The new Xerox 9200 Duplication System».<sup>4</sup> «Anyone who can master the technology of pushing buttons can operate one of our duplicators»;<sup>5</sup> proprio chiunque, quindi, è in grado di utilizzarla.

<sup>1</sup> XEROX CORPORATION: <https://xeroxnostalgia.com/2013/10/27/xerox-9200/>

<sup>2</sup> XEROX CORPORATION: <https://www.news.xerox.com/news/Xerox-unveils-new-Brother-Dominic-commercial>

<sup>3</sup> XEROX CORPORATION: <https://xeroxnostalgia.com/2013/10/27/xerox-9200/>

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*



**The fastest duplicator in the West.**

And the East. And the North. And the South.

The Xerox 9200 Duplicating System. Just push some buttons and the 9200 will automatically feed, cycle, reduce and sort a virtually limitless number of complete sets at the incredible speed of 2 pages a second. Which means it can get a lot more done in a lot less time.

So now, everyone in your firm can have copies of multi-page documents, briefs, even booklets in their hands faster than ever before.

In fact, the Xerox 9200 is so productive on jobs like these there isn't a duplicator in town that can stand up to it.

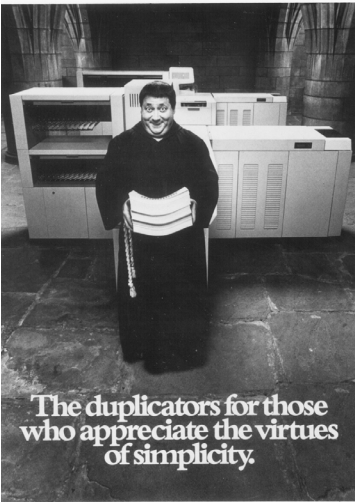
Whether it's 9 o'clock in the morning or high noon.

**XEROX**

© 1977 XEROX CORPORATION. XEROX, XEROX 9200, and XEROX 9200 SYSTEM are trademarks of XEROX CORPORATION.

Circle 8 on Reader Service Card      September, 1977 • Volume 63 • 1175

Fig.1, Pagina pubblicitaria che sponsorizza la fotocopiatrice Xerox 9200, settembre 1977.



**The duplicators for those who appreciate the virtues of simplicity.**

**W**hen you push a few buttons on a Xerox high-speed duplicator, a miracle occurs.

A multitude of complicated jobs are converted instantly into simple ones.

For example, you can get a Xerox duplicator that copies on both sides of a piece of paper, automatically.

That reduces, automatically. Collates, automatically. Feeds and cycles up to 200 originals, automatically. And even makes two-sided 8-1/2" x 11" copies from unburst computer printouts, automatically.

But of all the virtues of simplicity, the greatest is this: It increases productivity.

Since Xerox duplicators are so easy to use, people can spend more time using them, and less time figuring out how. Anyone who can master the technology of pushing buttons can operate one of our duplicators.

So if you appreciate the virtues of simplicity, look into the virtues of a Xerox 9200 or 9400 duplicator.

We'll even arrange a simple demonstration at your convenience.

Just in case you don't accept miracles on faith alone.

**XEROX**

© 1977 XEROX CORPORATION. XEROX, XEROX 9200, and XEROX 9400 are trademarks of XEROX CORPORATION.

Fig.2, Pagina pubblicitaria che sponsorizza la fotocopiatrice Xerox 9200, 1977.

Infatti, solo due anni dopo il lancio sul mercato della Xerox 9200, anche l'artista catalana Eugènia Balcells impiega questo strumento di riproduzione per alcune sue opere, mutandone il contesto d'utilizzo, che passa dall'ufficio allo studio d'artista.

Per l'elaborazione di tale contributo, è stata fondamentale la consultazione di fonti primarie documentarie conservate non solo presso la Fondazione Eugènia Balcells, ma anche nelle collezioni permanenti del Museo di Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA) e quello del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia a Madrid (MNCARS). Le fonti bibliografiche inerenti all'artista e alle sue opere sono risultate particolarmente ridotte (se non assenti nella letteratura artistica italiana) e, quindi, la consultazione delle fonti secondarie, quali recensioni e letture di vario genere, è stata di grande importanza per ricostruire la ricezione e disseminazione dei lavori dell'artista.

Dopo la laurea in architettura a Barcellona, Balcells si trasferisce a New York nel 1967: quattro anni più tardi consegue un Master in Arte dal titolo The Intermedia Program, presso la University of Iowa.<sup>6</sup> Nel 1975, torna a Barcellona, dove ha sede tutt'oggi la sua Fondazione. Qui entra a far parte della generazione degli artisti concettuali catalani, tra cui Carlos Pazos, Juan Rabascall, Antoni Miralda, Carles Santos, Antoni Muntadas e Francesc Torres.<sup>7</sup> Il periodo che va dal 1971 al 1975 è il cuore dell'arte concettuale catalana, termine che viene utilizzato per la prima volta nel dicembre

<sup>6</sup> Cfr. GARCIA - ROM 2002, p. 21.

<sup>7</sup> Cfr. CATALAN CONCEPTUAL ART 1994, p. 23.

del 1969 da Alexandre Cirici sulla rivista «Revista d'Or»:<sup>8</sup> essa ha trovato diffusione anche in territori come Lleida, Sabadell, Banyoles, Granollers ma Barcellona rimane il centro propulsore più attivo per la nascita e la diffusione dell'arte concettuale e spazi come la Sala Vinçon e la Galleria Ciento – nei quali ha esposto la stessa Balcells – la Lleonart Gallery e la Fondazione Mirò, sono stati immediatamente attivi.

A partire dal 1976 Balcells si avvicina all'ambiente cinematografico con la produzione di film e poi, dal 1981, di video. *Album*, *Re-prise*, *Presenta* e *The End* sono i suoi primi lavori in questo ambito e si inseriscono a pieno titolo nella linea di indagine del cinema sperimentale che è propria del concettuale.

Con Eugeni Bonet, Manuel Huerga e Juan Bufill fonda la rivista «Visual» – pubblicata in soli due numeri nel dicembre del 1977 e nel maggio del 1978 – e lo spazio Film Video Informació. Nel settembre del 1979 l'artista si trasferisce nuovamente a New York, dove inizia a realizzare numerose partiture musicali e, contestualmente, continua la produzione di video, spesso esposti in centri di ricerca di ambito sperimentale come l'Experimental Intermedia Foundation<sup>9</sup> o il The Kitchen:<sup>10</sup> entrambi sono ambienti favorevoli all'esplorazio-

<sup>8</sup> Cfr. Ivi.

<sup>9</sup> Si tratta di un'organizzazione no-profit fondata nel 1968 da Elaine Summers e diretta dal 1985 da Phill Niblock. Fin dalla sua nascita, l'obiettivo della Experimental Intermedia Foundation era quello di sostenere gli artisti che lavoravano con gli intermedia organizzando concerti di musica sperimentale presso la sede a SoHo e invitando artisti e compositori sia americani che internazionali. Cfr. GARCÍA - ROM 2002, pp. 31-32.

<sup>10</sup> The Kitchen è stato fondato nel 1971 da Woody e Steina Vasulka come spazio di condivisione di idee tra artisti sperimentali e con l'opportunità di creare e presentare nuovi lavori nel campo del video, della performance, della danza, della

ne interdisciplinare che hanno accolto anche numerose attività del gruppo Fluxus.

All'interno dell'ampia produzione artistica di Balcells, che include numerosi mezzi espressivi, l'utilizzo del medium xerografico assume una specifica valenza intermediale. Si tratta di un mezzo di riproduzione funzionale extra artistico, impiegato da Balcells per la produzione di opere come il libro d'artista *Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979) e la partitura musicale *Xerox Music* (1981). Nell'articolo si vuole mettere in luce non solo come la macchina fotocopiatrice Xerox 9200 sia in grado, nelle sapienti mani di Balcells, di rispondere a finalità espressive e creative, ma anche come favorisca fluide filiazioni tra media diversi, in linea con quelle procedure intermediali che caratterizzano la produzione artistica nordamericana a partire dalla metà degli anni Sessanta.

### **INVENTATE PER RIPRODURRE IMMAGINI, OGGI POSSONO PRODURNE**

Fin dai suoi esordi, Balcells si interessa alla forma artistica del libro, oggetto che diviene nelle sue mani una sorta di raccoglitore o album fotografico. Si tratta di libri in cui le parole lasciano spazio a oggetti e, soprattutto, a immagini, diventando strumenti da guardare e non più da leggere o in cui si ribaltano le comuni modalità di fruizione dell'oggetto libro.

---

musica. Si è trattato di un ambiente favorevole all'esplorazione interdisciplinare e ha invitato il pubblico ad impegnarsi con opere fortemente innovative. Cfr. ØRUM - HUANG 2016, p. 90.

Non è sicuramente l'unica artista in Spagna ad utilizzare il libro come spazio di sperimentazione: agli stessi anni, infatti, risale l'opera di Isidoro Valcàrcel Medina con *El libro transparente* (1970)<sup>11</sup> o Benet Rossell con *Quadern "La mort est hors de prix"*.<sup>12</sup> Inoltre, solo qualche anno più tardi ha luogo l'esposizione *Livres d'Artistes* al Centre Georges Pompidou di Parigi. La mostra, a cui partecipa anche Balcells, consta di artisti che vedono nel libro ordinario stampato in serie un nuovo mezzo espressivo da esplorare.<sup>13</sup>

Risalgono agli anni del master le prime opere di Balcells *Clear Books*, libri composti da classificatori di plastica trasparente: ognuno di essi contiene un diverso tipo di oggetto, così come accade in *Book of things* (1970), costituito da 20 pagine con 20 diversi oggetti colorati che sono conservati e ordinati a seconda della tipologia. Tali opere sono segnate da un impulso alla raccolta e alla classificazione che rimarrà una costante di numerosi lavori successivi di Balcells.

*Ophelia, variacions sobre una imatge* è il libro d'artista che Balcells realizza nel 1979 e che dà avvio all'utilizzo delle xerografie nella sua produzione artistica. L'immagine iniziale di riferimento è una riproduzione a colori della tela di John Everett Millais *Ophelia* (1851-1852), conservata presso la Tate Gallery di Londra, da cui prende il

<sup>11</sup> *El libro transparente* (1970) di Isidoro Valcàrcel Medina è un libro d'artista in cui l'autore costruisce un testo combinando parole comuni e proprie stampate su fogli trasparenti. Man mano che si sfogliano le pagine, le parole si assommano stratificandosi su quelle delle pagine precedenti. Si veda il sito del MACBA: <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro086-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>

<sup>12</sup> *Quadern "La mort est hors de prix"* (1975) di Benet Rossell, esponente del Group de Treball insieme a Balcells. Si veda il sito del MACBA: <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro086-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>

<sup>13</sup> Cfr. LIVRES D'ARTISTES 1985, MNCARS SP 2167.

nome: di questa immagine sono state realizzate mille stampe xerografiche. Ciascuna stampa presenta una variazione differente, e allo stesso tempo costituisce nell'unione con le altre l'unità concettuale del libro d'artista. Esse possono essere ricondotte a tre differenti tipologie: variazioni dovute alle caratteristiche della macchina (errori, striature, intensità diverse), variazioni sull'immagine originale (decentramento, posizionamento di altre immagini o carte, scomposizione di vario tipo dell'immagine, sovrapposizione di oggetti) e variazioni sulla carta di stampa (differenti colori e qualità, con oggetti cartacei allegati). In alcuni casi la riproduzione di *Ophelia* è stata stampata su un foglio con grafiche della Letraset, azienda inglese che nel 1962 brevettò gli instant lettering. I fogli della Letraset sono costituiti da un materiale sensibile alla temperatura, con le grafiche stampate tramite degli inchiostri speciali. Lo sfregamento aumenta il calore e permette al carattere di trasferirsi sul supporto desiderato senza avere un particolare spessore e assomigliando a una vera e propria stampa. Il risultato è che l'opera di Millais si mostra riconoscibile nei suoi tratti essenziali e allo stesso tempo appare trasfigurata: in superficie, infatti, emergono le linee delle grafiche che si sono impresse su quelle dell'opera originale, creando una texture (fig.3). Un'ulteriore mutazione dell'immagine proposta dall'artista vede il posizionamento di un frammento di carta violacea con due piccoli fori circolari e una sorta di timbro rettangolare. Il frammento è stato posto sopra la figura della giovane fanciulla, coprendone per intero il corpo: ciò da una parte evidenzia, anche dal punto di vista cromatico, il cuore della tela, e dall'altra invita il fruitore a soffermarsi e ad aguzzare la vista per scorgere chi e cosa si celi dietro al sipario viola, che sembra pronto a cedere del tutto

a partire dall'ampio strappo presente nel lato superiore (fig.4). Numerose alterazioni, invece, riguardano la scelta della carta di stampa, la quale più volte presenta cromie diverse (fig.5). Qui Balcells predilige una carta gialla con linee curve di colore verde e blu che incorniciano la fascia orizzontale della tela dove si trova Ophelia.



Fig. 3, Balcells Eugènia, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, Madrid, Centro di documentazione del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia, Fondazione Eugènia Balcells.

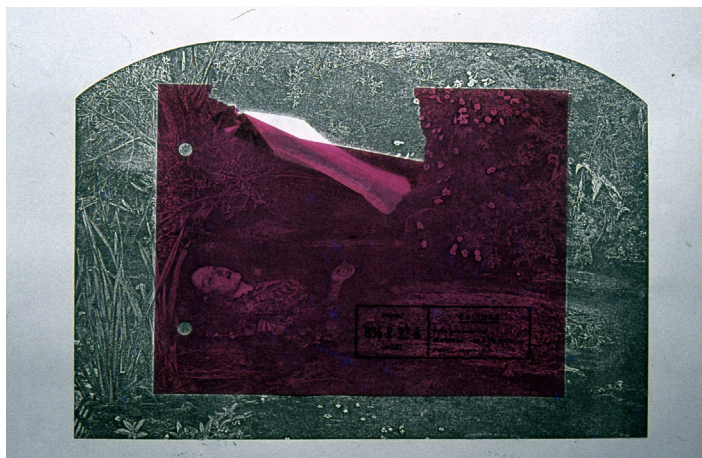


Fig. 4, Balcells Eugènia, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, Madrid, Centro di documentazione del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia, Fondazione Eugènia Balcells.



Fig. 5, Balcells Eugènia, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, Madrid, Centro di documentazione del Museo Nazionale Centro di Arte Reina Sofia, Fondazione Eugènia Balcells.

Di fronte a una mole così ingente di variazioni, sorge una molteplicità di interrogativi: quale, tra tutte, è l'autentica *Ophelia*? Lo sono ancora tutte, oppure ormai non lo è più nessuna?

La tecnica xerografica, che prevede l'utilizzo della macchina fotocopiatrice modello Xerox 9200, permette all'artista un'ampia esplorazione delle possibilità della riproduzione di un'immagine: «el plantejament inicial fou simplement el de fer, a manera d'exercici, una exploració d'allo més complete possible de les possibilitats i característiques de la fotocòpia d'una imatge».<sup>14</sup> Per Balcells – come per altri artisti a partire dagli anni Sessanta – la fotocopiatrice, mezzo assolutamente extra-artistico e per nulla tradizionale, diventa il materiale industriale prediletto per dare vita non a meri duplicati ma a qualcosa di nuovo e unico.

Com'è noto, nel dicembre 1968 Seith Siegelau e Jack Wendler avevano pubblicato *The Xerox Book*, un libro in mille esemplari stampati in offset: «*The Xerox Book* is an exhibition of conceptual art. It brings together artists and curators who, through their discussion, playful experiments and desires to subvert the traditional ways of making and presenting art, created a new form exhibition filled with new forms of art».<sup>15</sup>

Il libro raccoglie lavori realizzati appositamente con stampa xerox da sette artisti: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner.<sup>16</sup> Sie-

<sup>14</sup> «L'approccio iniziale è stato semplicemente quello di fare, come esercizio, un'esplorazione quanto più completa possibile delle possibilità e delle caratteristiche della fotocopia di un'immagine», (traduzione di chi scrive). Cfr. EUGÈNIA BALCELLS 1979.

<sup>15</sup> RAWCLIFFE 2013, p. 86.

<sup>16</sup> ANDRE - BARRY - HUEBLER - KOSUTH - LEWITT - WEINER 1968.

gelaub era affascinato da questo medium perché molto più accessibile: la fotocopia, infatti, è uno strumento che consente potenzialmente a chiunque di diventare uno stampatore.<sup>17</sup> «Non soltanto [Siegelaub] impiegò la macchina fotocopiatrice come apparecchio di riproduzione ma richiese anche che gli artisti trattassero la nuova tecnologia come una componente concettuale dell'opera»,<sup>18</sup> invitandoli a confrontarsi con questo procedimento nello spazio di 25 pagine formato A4 che ognuno aveva a disposizione.<sup>19</sup>

Pur ricordando i precedenti *Illustrations for Tender Buttons* di Edward Meneeley (1965) e *Xerox Book # 1* di Ian Burn (1968), certamente *The Xerox Book* di Siegelaub e Wendler ha immediatamente avuto un'eco internazionale all'interno delle pratiche concettuali, sollecitando altri artisti a riflettere in merito alla pratica xerografica come pratica artistica, tra cui anche Alighiero Boetti con *Nove Xerox AnneMarie* (1969)<sup>20</sup> e artiste quali Pati Hill (*Slave Days*, 1975) ed Esta Nesbitt.

In particolare, agli inizi degli anni Settanta Nesbitt<sup>21</sup> collabora con Anibal Ambert e Merle English della Xerox Corporation per teorizzare e mettere a punto nuove tecniche xerografiche attraverso la manipolazione delle macchine fotocopiatrici e la sperimenta-

<sup>17</sup> Cfr. POLI 2010, p. 22.

<sup>18</sup> ALBERRO 2011, p. 119.

<sup>19</sup> «Each artist was given 25 consecutive pages on which to display their work; the rule being those 25 pages had to be an artwork in itself and not the documentation of existing work». Cfr. RAWCLIFFE 2013, p. 81.

<sup>20</sup> Ci sono più riscontri che *The Xerox Book* fosse noto a Boetti nella primavera del 1969. Cfr. MESSINA 2022, pp. 215-216.

<sup>21</sup> Si veda il sito dello *Smithsonian American Art Museum* che ospita una collezione di 33 opere xerografiche di Nesbitt: [https://americanart.si.edu/search/artworks?content\\_type=artwork&persons\[\]=4585&page=1](https://americanart.si.edu/search/artworks?content_type=artwork&persons[]=4585&page=1)

zione con diversi materiali, ben visibili in opere come *Xeroxia #4* (1971)<sup>22</sup> e *All the Lines are Nines* (1971).<sup>23</sup>

In questo panorama di vivace ricerca, la Xerox 9200 viene utilizzata da Balcells facendola funzionare in modo nuovo per creare opere d'arte dalle caratteristiche insolite: l'artista, cioè, si avvale delle macchine fotocopiatrici in direzioni non consuete, e insieme non ne trascura i caratteri costitutivi. Anzi, le singole specificità vengono esaltate tanto da diventare esse stesse l'elemento determinante delle tipologie di variazioni sull'immagine originale, in un modo che può essere accostato a quello di Bruno Munari, il quale si era avvalso dell'uso della fotocopiatrice a partire dal 1963 per la serie delle *Xerografie*.<sup>24</sup> Benché non sia attestato alcun contatto tra Balcells e Munari, le parole dell'artista milanese possono offrire una valida chiave di lettura per comprendere a fondo l'approccio alle opere della catalana: «alla base del mio macchinismo è la volontà di inventare un altro uso delle macchine. Un uso ancora utile, ma in senso estetico, nel quadro del comprensivo concetto di utilità nel quale c'è posto persino per l'ironia e per il divertimento serenante».<sup>25</sup>

Così come le xerografie di Munari sono immagini «ottenute sfruttando il tempo di lettura della luce che si sposta sotto il ve-

<sup>22</sup> Si veda il sito dello *Smithsonian American Art Museum* che, tra le varie opere xerografiche di Nesbitt, ospita anche *Xeroxia #4* (1970): <https://americanart.si.edu/artwork/xeroxia-4-18270>

<sup>23</sup> Si veda la collezione del *Museum of Fine Arts* di Houston che ospita una collezione 4 opere xerografiche di Nesbitt tra cui *All the Lines are Nines* (1971): <https://emuseum.mfah.org/objects/6957/all-the-lines-are-nines>

<sup>24</sup> Cfr. *XEROGRAFIE* 1968, pp. 3-4. Per riferimenti bibliografici e cenni storici inerenti all'utilizzo del medium xerografico da parte di Bruno Munari si veda: <https://www.munart.org/index.php?p=20>

<sup>25</sup> *Ibidem*.

tro di esposizione e sono quindi caratterizzate dai segni dei patterns, dalle materie delle textures e dalla regolarità o irregolarità dei movimenti imposti dall'operatore»,<sup>26</sup> allo stesso modo alcune delle mille variazioni di *Ophelia* hanno origine dalle caratteristiche proprie della macchina come errori, striature o diverse intensità.

Replicando il procedimento adottato per *Ophelia*, in cui ogni pagina è la copia della pagina precedente, nel 1981 l'artista utilizzerà la fotocopiatrice Xerox 9200 come mezzo espressivo e comunicativo anche per l'opera *Xerox Music*. Si tratta di una partitura musicale composta da 99 copie progressive di un pentagramma: ogni pagina è quindi la copia della pagina precedente, secondo il procedimento adottato anche per *Ophelia*.<sup>27</sup> Durante il meccanismo di fotocopiatura, iniziano ad apparire segni dovuti al processo di stampa: viene così documentata sui fogli la vibrazione dell'inchiostro della Xerox 9200, che rimanda all'oscillazione delle corde di violino suonato da Malcom Goldstein per la prima performance dell'opera, tenutasi presso la Experimental Intermedia Foundation di New York nel 1984.<sup>28</sup> Il violinista fa vibrare le corde del proprio strumento con una intensità sempre crescente e, di conseguenza, all'evoluzione della partitura corrisponde l'aumento e il mutamento delle informazioni causate dal meccanismo di stampa (fig.6).

<sup>26</sup> Ivi, p. 5.

<sup>27</sup> Cfr. ORTÍNEZ 2021.

<sup>28</sup> Cfr. GARCÍA - ROM 2002, pp. 31-32.



Fig. 6, Balcells Eugènia, *Xerox Music*, 1981, Barcellona, Fondazione Eugènia Balcells.

*Xerox Music* fa parte di una raccolta di dodici partiture musicali denominate *Sound Works* composte tra il 1981 e il 1982 (fig.7), fortemente influenzata dall'ambiente artistico newyorkese che Balcells frequenta a partire dalla fine degli anni Settanta. Determinante, infatti, è l'incontro e la collaborazione con il musicista Peter Van Riper, conosciuto nel settembre del 1979, quando l'artista catalana si trasferisce nel quartiere di SoHo, nello stesso palazzo di Van Riper, e di altri artisti e musicisti:<sup>29</sup> «la bailarina y coreógrafa Simone

<sup>29</sup> Cfr. *Ibidem*.

Forti, el japonés Ay-O, Nam June Paik, Shigeko Kubota, entre otros de Fluxus. También la música y compositora Barbara Held, quien había vivido en Barcelona y había trabajado con Carles Santos. Allí también conocí a Peter van Riper, que fue una persona y un artista fundamental para mí».<sup>30</sup>

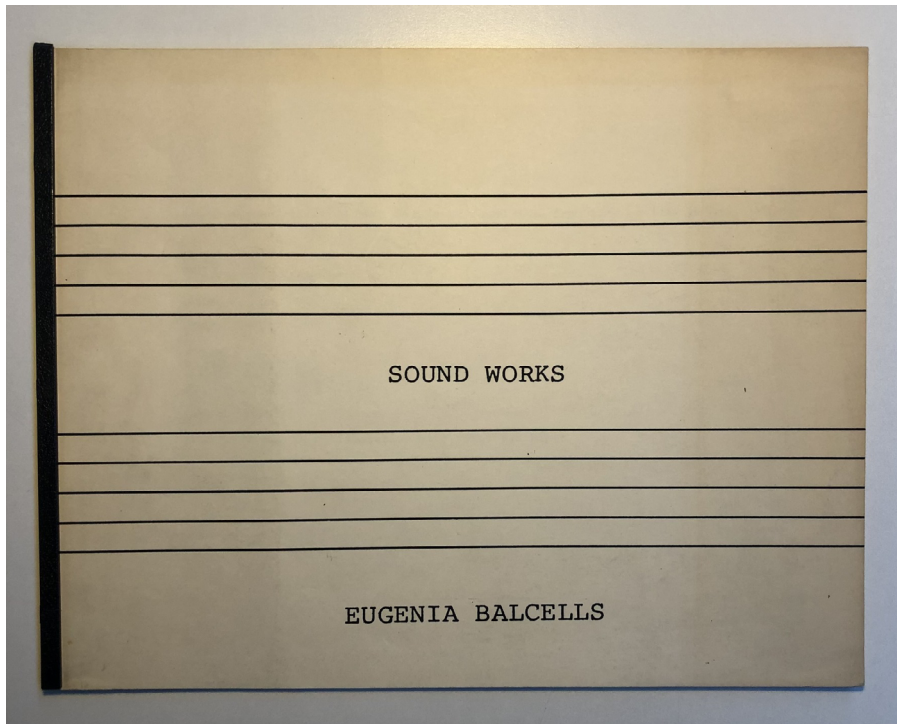


Fig. 7, Balcells Eugènia, *Sound Works*, 1981, Barcellona, Collezione MACBA.

<sup>30</sup> «Il ballerino e coreografo Simone Forti, la giapponese Ay-O, Nam June Paik, Shigeko Kubota, tra gli altri di Fluxus. Anche la musicista e compositrice Barbara Held, che aveva vissuto a Barcellona e aveva lavorato con Carles Santos. Lì ho conosciuto anche Peter van Riper, che è stata per me una persona e un artista fondamentale», (traduzione di chi scrive). Cfr. BASSAS VILA 2020, p. 100.

L'incontro con Peter Van Riper e, attraverso di lui, con Malcom Goldstein e Barbara Held, suscita in Balcells l'interesse per la musica, dando il via a una proficua collaborazione nella realizzazione di partiture musicali e opere video:

Peter colaboraba con mis piezas y yo en las suyas. Intervenir en la pieza del otro debía ser siempre un reto porque si no lo era, no lo hacíamos. Ambos trabajábamos en estudios separados, pero en el mismo edificio. La colaboración se establecía de diversas maneras: él interpretaba mis partituras o bien yo hacía imágenes para sus performances, o bien, cuando yo hacía una instalación, le pedía a él que creara en sonido.<sup>31</sup>

Lo stretto rapporto dell'artista con Peter van Riper permette di comprendere come le partiture musicali dei primi anni Ottanta nascano proprio all'interno delle coordinate del movimento Fluxus: «mis partituras nacen en aquel momento y, principalmente, fruto de la inmersión en el mundo de Fluxus a través del músico Peter van Riper. Podríamos decir que nacen de mi interés por el sonido y la exploración de su mundo».<sup>32</sup> L'influenza delle ricerche e pratiche di Fluxus si esprime anche nella redazione degli apparati descrittivi che accompagnano le singole partiture musicali. Sulla falsariga

<sup>31</sup> «Peter ha collaborato con i miei pezzi e io ho collaborato con i suoi. Intervenire nella stanza dell'altro dovrebbe essere sempre una sfida perché se così non fosse non lo faremmo. Lavoravamo entrambi in studi separati, ma nello stesso edificio. La collaborazione si è instaurata in vari modi: lui interpretava le mie partiture, oppure io realizzavo immagini per le sue performance, oppure, quando realizzavo un'installazione, gli chiedevo di creare il suono», (traduzione di chi scrive). Ivi, p. 101.

<sup>32</sup> «Le mie partiture sono nate in quel periodo e, soprattutto, sono frutto dell'immersione nel mondo di Fluxus attraverso il musicista Peter van Riper. Potremmo dire che nascono dal mio interesse per il suono e dall'esplorazione del suo mondo», (traduzione di chi scrive). Ivi, p. 99.

della stesura di vere e proprie istruzioni per la corretta esecuzione dell'opera da parte di artisti quali George Maciunas,<sup>33</sup> Terry Riley<sup>34</sup> o Dick Higgins,<sup>35</sup> Balcells utilizza la parola come mezzo espressivo dell'idea artistica e come garante del fatto che quest'ultima rimanga nel tempo aderente all'idea originaria dell'artista. In *Sound Works*, infatti, ognuna delle dodici partiture musicali è introdotta da una breve ma dettagliata descrizione come nel caso di quella di *Xerox Music*:

*Xerox Music* is the successive transformation by almost imperceptible change of a musical staff. The score is a series of 99 xerox copies that starts with the original staff. Each page is a copy of the one before. In performance the pages of the score are laid out on the floor making a big spiral that reflects the development of the score over time. The performer starts on the center reading the pages from left to right slowly moving in the space between the lines of the spiral. *Xerox Music variation 2* is an additional transformation by the exact same process.<sup>36</sup>

L'opera è una sorta di installazione, i fogli sono disposti l'uno accanto all'altro, formando a terra un'ampia spirale che riflette il cambiamento graduale e progressivo della partitura. Il musicista si posiziona al centro – qui ha inizio la performance, divenendo il punto generativo attorno al quale si sviluppa temporalmente la partitura che viene poi percorsa per intero. Ogni segno sullo spartito è da considerarsi una notazione inclusa nella partitura musicale e deve essere quindi eseguito. La struttura delle linee, la spaziatura,

<sup>33</sup> FLUXUS 1990, p. 234.

<sup>34</sup> SMITH 1998, p. 98.

<sup>35</sup> HOME 2005, p. 56.

<sup>36</sup> Raccolta di 12 partiture del 1981 dal titolo *Sound Works*, MACBA A03893.

i punti, gli spessori relativi e i rapporti sono elementi che determinano la resa musicale. Ogni imperfezione di stampa presente nella pagina non solo diventa parte integrante dell'opera ma, si potrebbe dire, costruisce l'opera stessa. La versione finale di *Xerox Music* non poteva in alcun modo essere decisa a priori da Balcells che fa dell'imprevisto e del caso – propri dell'imperfezione dell'uso di uno strumento meccanico ripetitivo – l'espedito creativo dell'intera opera. Si è di fronte a una pratica artistica che avvicina le ricerche di Balcells a quelle della musica d'avanguardia condotte da John Cage. Il tentativo del musicista californiano di creare l'apparente casualità è attuato tramite l'impiego di procedure compositive aleatorie e attraverso l'indeterminazione delle azioni da svolgere: l'obiettivo di Cage è quello di elaborare nuovi sistemi di articolazione dei suoni, dentro l'influsso delle teorie Zen.<sup>37</sup> L'indeterminazione è la possibilità che un componimento musicale possa essere eseguito in modi differenti e unici aprendo, all'interno dell'opera, zone il cui contenuto non è pre-costruito:<sup>38</sup> «the work exists in such a form that the performer is given a variety of unique ways to play it».<sup>39</sup>

L'indeterminazione, in sintesi, è una delle più audaci sfide lanciate da Cage alla tradizione musicale europea ed è il mezzo attraverso cui sono state elaborate una serie di tecniche sperimentali volte alla trasformazione dell'opera dall'essere un oggetto fisso e imm modificabile all'essere un processo dinamico e mutevole.<sup>40</sup> Sol tanto l'aleatorietà «può dar luogo ad una musica libera rispetto alla

<sup>37</sup> Cfr. ZANCHETTI 1993, pp. 24-25.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> PRITCHETT 1993, pp. 107-108.

<sup>40</sup> Cfr. FRONZI 2014, pp. 73-74.

memoria ed alla fantasia di chi la scrive». <sup>41</sup> Tale procedimento è applicato dal musicista californiano in numerose sue opere, tra cui *2 Pages, 122 Words* del 1957: <sup>42</sup> si tratta di due pagine su cui sono state dislocate una serie di parole che creano brevi frasi, tra affermazioni e domande. Il numero di parole utilizzato è stato stabilito a priori come esito di operazioni casuali: «Imperfections in the sheets of paper upon which I worked gave the position in space of the fragments of text. That position is different in this printing, for it is the result of working on two other sheets of paper of another size and having their own differently placed imperfections». <sup>43</sup> Il caso è il motore generatore dell'opera anche in *Theatre Piece* (1960), in cui gli esecutori devono interpretare sul palco sostantivi e verbi tratti a sorte. Cage arriva, quindi, a lasciare all'esecutore la più completa libertà di scelta riguardo a quali suoni, gesti o azioni inserire nel diagramma da lui predisposto in precedenza. <sup>44</sup> Il carattere di aleatorietà è segno di un cambiamento in atto nelle modalità di composizione delle opere, che trova le sue radici nel pensiero innovativo di Cage: «di fatto, alla sparizione dei confini tra le arti corrisponde l'abbattimento dei confini interni alla musica e alla pratica compositiva, tanto per quel che riguarda l'oggetto quanto per quel che riguarda le modalità di composizione delle opere». <sup>45</sup> Nell'ottica intermediale propria di Fluxus, per cui le varie discipline artistiche agiscono contemporaneamente non per sommatoria ma per incro-

<sup>41</sup> CAGE 1971, p. 30.

<sup>42</sup> Cfr. CAGE 1971, p. 96.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> Cfr. ZANCHETTI 1993, p. 65.

<sup>45</sup> FRONZI 2014, p. 74.

cio e intreccio di campi d'azione, si crea una porosità delle pratiche artistiche che favorisce una proliferazione successiva e continua. Balcells, in tal senso, utilizza la xerografia come mezzo per promuovere un superamento dei limiti tra medium artistici, consentendo una fluida continuità dell'uno nell'altro.

### **LA PROMESSA DEL NUOVO: FLUIDE FILIAZIONI DA UN MEDIUM ALL'ALTRO**

Nei lavori di Balcells le xerografie non sono semplici esiti finali o prodotti artistici autosufficienti: è la pratica stessa ad essere il punto di partenza che consente elastiche filiazioni da un medium all'altro, avendone indagato e sfruttato le singole specificità. Con Balcells si può parlare di onnivivorismo di media che, in alcuni casi, conduce anche a una loro commistione. «Fotografía, cine, vídeo, etc. tienen su especificidad artística y técnica. Es aquí donde, para mí, está lo realmente atrayente: en encontrar en cada caso tu relación creativa con cada medio. A mí me interesa siempre la partícula Y y no la partícula O».<sup>46</sup> E ancora: «Yo creo que la tecnología no es más que una posibilidad de abrir nuevas ventanas; cada vez que el espectro tecnológico se ha ampliado, se ha ampliado también nuestro sentido de la realidad y la manera de verla».<sup>47</sup>

<sup>46</sup> «Fotografia, Film, video etc. hanno la loro specificità artistica e tecnica. È qui, che per me, si trova la cosa veramente interessante: il trovare in ogni caso il tuo rapporto creativo con ciascun mezzo. A me interessa sempre la particella E e non la particella O», (traduzione di chi scrive). Cfr. ROJO 1993, p. 43.

<sup>47</sup> «Credo che la tecnologia non sia altro che una possibilità per aprire nuove finestre; ogni volta che lo spettro tecnologico si è ampliato, si è ampliato anche il nostro senso della realtà e il modo in cui la vediamo», (traduzione di chi scrive).

Sfogliando le pagine di *Ophelia*, l'esperienza è proprio quella di un assommarsi di media che trovano nella forma xerografica il loro intermediario. Grazie alla xerografia, l'opera pittorica di Millais diviene, più di cento anni dopo, un libro d'artista: dapprima fa sua l'immagine dipinta per poi trasformarla, ampliandola, in mille variazioni diverse che vengono scelte e collocate da Balcells nel libro finale. È proprio a partire da una riflessione tautologica sui codici che, grazie alla trasgressione degli stessi, è possibile reinterpretare i significati di un'opera del passato.

Tale procedimento rientra nella più ampia pratica della *remediation* che caratterizza i processi artistici del secondo Novecento. Con questo termine si intende la presa d'atto che nella nostra cultura un singolo medium non può mai operare in una forma isolata perché si appropria di tecniche, forme, significati sociali di altri media. Il concetto stesso di multimedialità è allora ricompreso all'interno di un *network of remediation* che alimenta la tensione dialettica tra nuovi e vecchi media.<sup>48</sup> Si tratta di una pratica che nasce in seno alle sperimentazioni Fluxus e alle riflessioni artistiche di stampo concettuale; nel 1965, infatti, è Dick Higgins, importante esponente del gruppo Fluxus, a introdurre il concetto di Intermedia<sup>49</sup> con cui si intendono i lavori «which fall conceptually between media that are already known».<sup>50</sup> Higgins sottolinea, nell'omonimo saggio, che la tradizionale separazione tra i mezzi espressivi risulti ormai sterile

---

*Ibidem.*

<sup>48</sup> Cfr. BOLTER - GRUSIN 2002, pp. 16-17.

<sup>49</sup> Il termine appare per la prima volta «in the writings of Samuel Taylor Coleridge in 1812 in exactly its contemporary sense», HIGGINS - HIGGINS 1966, p. 52.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

sia come approccio critico sia da un punto di vista creativo.<sup>51</sup> Nel giro di pochi anni questo termine verrà utilizzato e rilanciato da numerosi critici e artisti tra cui, in ambito italiano, Gillo Dorfles in *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*<sup>52</sup> e Adriano Spatola in *Verso la Poesia Totale*,<sup>53</sup> saggio fondamentale per una lettura della poesia sperimentale del Novecento. Quello della combinazione dei media è un aspetto che contraddistingue le ricerche degli anni Settanta e che accomuna, in parte, i lavori degli artisti catalani del collettivo Group de Treball<sup>54</sup> con cui Balcells collabora. Punto di riferimento fondamentale è sicuramente Antoni Muntadas, membro attivo del gruppo, che porta avanti un tipo di ricerca che ha diversi aspetti in comune con quella di Balcells. I due artisti collaborano all'ideazione e realizzazione della rivista «Visual» – insieme a Eugeni Bonet, Juan Bufill, Carles Hac Mor e Manuel Huerga – pubblicata in soli due numeri nel dicembre 1977 e nel maggio 1978.<sup>55</sup> L'obiettivo è di aprire dibattiti e di condurre riflessioni nel campo dell'audiovisivo: interessati a esplorare e far conoscere le nuove possibilità del cinema e del video sperimentale, intesi come parte di un contesto interdisciplinare molto più ampio, rivolgono lo sguardo alla situazione estera, in particolare quella americana, e ciò permette alla rivista di essere continuamen-

<sup>51</sup> Cfr. ZANCHETTI 1993, p.73.

<sup>52</sup> DORFLES 1973.

<sup>53</sup> SPATOLA 1969.

<sup>54</sup> Il Grup de Treball è un collettivo di artisti attivo dal 1973 al 1975 che ha alimentato il dibattito artistico catalano con l'obiettivo di mettere in discussione il consolidato sistema d'arte. Fanno parte del gruppo Carles Santos, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Angels Ribè, Francesc Torres, Carles Hac Mor, Antoni Mercader, Francesc Abad. Si veda il sito del MACBA: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/a-z/grup-treball-grup-dartistes>

<sup>55</sup> BALCELLS - BONET - HUERGA 1977; BALCELLS - BONET - HUERGA 1978.

te aggiornata sulle ricerche nel campo dei nuovi media. I coordinatori di «Visual» insistono sull'abbattere i confini tra mezzi espressivi diversi e sull'approccio multidisciplinare. La combinazione dei media, quindi, è un tema caro a Balcells fin dagli esordi e pienamente condiviso dagli artisti con cui collabora, primo fra tutti Muntadas.<sup>56</sup> Per l'artista, come per Balcells, la scelta del medium dipende dalle finalità e dagli esiti linguistici del progetto: «Credo che le caratteristiche di ciascun progetto determinino il medium. Ho lavorato con una varietà di media, usando per ciascun progetto quello che ho ritenuto più adeguato. [...] Infine, la decisione, o la combinazione di media, crea parzialmente la 'narrativa' o il 'linguaggio' a cui mi rivolgo col lavoro».<sup>57</sup> Il risultato del procedimento non è una struttura chiusa bensì un oggetto momentaneo, flessibile, adattabile alle circostanze, modellabile all'ambiente e sul pubblico: lo stesso accade in *Ophelia*.

Balcells si impossessa così di un contenuto di proprietà di un determinato medium come la pittura e lo usa, tramite la xerografia, all'interno di uno nuovo quale il libro d'artista. In questo modo, l'artista ristruttura e risemantizza il significato degli elementi già presenti in precedenza, e in questo consiste la novità: «ciò che appare nuovo dei nuovi media è perciò anche vecchio e familiare: la promessa del nuovo attraverso la rimediazione di quanto già è disponibile».<sup>58</sup> A partire dal febbraio del 1979, *Ophelia, variaciones sobre una imatge* diviene una installazione esposta presso lo spazio B5-125<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Cfr. VALENTINI 1991, p. 89.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> BOLTER - GRUSIN 2002, p. 305.

<sup>59</sup> Si veda il sito dello spazio espositivo B5-125 che raccoglie tutte le mostre organizzate dal 1978 al 2018: [https://www.uab.cat/doc/EspaiB5\\_125](https://www.uab.cat/doc/EspaiB5_125)

nel dipartimento di Arte dell'Università Autonoma di Barcellona (fig.8).<sup>60</sup> Quindi ben presto emerge come, per ogni tema affrontato, non sussiste per l'artista catalana una corrispondenza univoca con uno specifico medium: ciò promuove una molteplicità di sguardi alle singole opere. Balcells coglie come la ricerca condotta a partire dall'opera di Millais si possa arricchire ancor di più di nuove sfaccettature se adeguata a un diverso medium. Ecco, quindi, che dal libro d'artista passa all'installazione.



Fig. 8, Balcells Eugènia, Installazione *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, (particolare), Barcellona, Università Autonoma, Espai B5-125, Fondazione Eugènia Balcells.

<sup>60</sup> EUGÈNIA BALCELLS 1979.

Essa consiste in pannelli, appesi al soffitto con lunghi fili e disposti nell'area centrale della stanza: ogni pannello contiene sedici stampe. Il visitatore, quindi, è chiamato a muoversi all'interno dello spazio saturo di immagini come se si trovasse in una camera oscura fotografica. Quelle che erano le pagine del libro si ingrandiscono divenendo grandi pannelli: una sorta di maxi-libro d'artista che non deve più essere sfogliato con le sole mani, ma attraversato con tutto il corpo (fig.9).



Fig.9, Balcells Eugènia, Installazione *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, (particolare), Barcellona, Università Autònoma, Espai B5-125, Fondazione Eugènia Balcells

In quanto ricco di connotazioni, il medium installativo permette al fruitore di condurre un'esperienza diretta e di riconoscere attivamente l'interazione tra media differenti:

No me interesa el argumento pintura o vídeo o escultura, etc., sino pintura y vídeo y poesía y música y fotografía y performance, etc... me muevo en esta conjunción absoluta que es, ni más ni menos, mi libertad como creadora y mi libertad respecto a los medios en cada experiencia que me planteo. En este sentido la instalación me interesa en tanto que es un espacio vivencial y en tanto que me permite esa conjunción.<sup>61</sup>

Il fruitore di *Ophelia* è portato a soffermarsi davanti a ogni immagine per riconoscere – come fosse un gioco – il procedimento xerografico utilizzato da Balcells nel modificare l'opera di Millais. «El treball és, doncs, una recopilació sistemàtica, voluntàriament reiterativa, en la qual cal veure una actitud de recerca i una actitud lúdica per part de l'autora, actituds de les quals l'espectador participa a través del joc del recneixement – tant de la imatge com del procediment –, i un conjunt de troballes fortuites, tant al nivell formal com al novell allusiu».<sup>62</sup> Il riutilizzo, infatti, comporta sempre e necessariamente una ridefinizione, ma può non

<sup>61</sup> «Non mi interessa l'argomento pittura o video o scultura, ecc., ma pittura e video e poesia e musica e fotografia e performance, ecc... Mi muovo in questa congiunzione assoluta che è, né più né meno, la mia libertà come creatrice e la mia libertà dai media in ogni esperienza che considero. In questo senso l'installazione mi interessa in quanto è uno spazio esperienziale e in quanto mi permette quella congiunzione», (traduzione di chi scrive). Cfr. ROJO 1993, p. 43.

<sup>62</sup> «L'opera è quindi una compilazione sistematica, volutamente ripetitiva, in cui si deve scorgere un atteggiamento di ricerca e un atteggiamento ludico da parte dell'autore, atteggiamenti ai quali lo spettatore partecipa attraverso il gioco della rinascita – tanto dell'immagine quanto della procedura –, e un insieme di riscontri fortuiti, sia sul piano formale che sul piano del romanzo allusivo», (traduzione di chi scrive). SUAREZ - VIDAL 1979, p. 49.

sussistere alcuna consapevole interazione tra i diversi media. «Se interazione si determina, essa esiste solo per il lettore o lo spettatore che è a conoscenza di entrambe le versioni ed è in grado di confrontarle».<sup>63</sup>

Lo stabilirsi di un rapporto tra fruitore e spazio, come accade in *Ophelia*, è una caratteristica intrinseca al medium dell'installazione, infatti «la instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora. El despliegue en el espacio de sus diversos elementos – objetos, imágenes, sonidos, textos, etc.– cumple a menudo un papel asociativo más o menos obvio».<sup>64</sup> Lo spettatore diviene un abitante dello spazio generato dai vari elementi dell'installazione e, da protagonista, vi si muove liberamente (fig.10): è come se l'artista, e quindi anche Balcells, costruisse una scena che viene definita da Bonet «un decorado, una escenografía que quiere ser habitada y vagabundeada por el espectador».<sup>65</sup>

In occasione della mostra, il libro d'artista assume la valenza anche di catalogo dell'esposizione. Il lettore diventa quindi anche uno spettatore che è chiamato a interagire in maniera attiva e ludica con un apparato di immagini xerografiche che si prestano in modo duttile a essere parte di un libro d'artista, di un catalogo o di un'installazione. Si comprende come per Balcells il centro dell'opera sia proprio il rapporto che intercorre tra fruitore e opera, e come il

<sup>63</sup> BOLTER - GRUSIN 2002, p. 72.

<sup>64</sup> «L'installazione è, per eccellenza, un'arte della metafora. Il dispiegamento nello spazio dei suoi vari elementi – oggetti, immagini, suoni, testi, ecc. – svolge spesso un ruolo associativo più o meno evidente», (traduzione di chi scrive). Cfr. BONET 2014, p. 297.

<sup>65</sup> «Un set, una scenografia che vuole essere abitata e percorsa in lungo e in largo dallo spettatore», (traduzione di chi scrive). *Ibidem*.

medium xerografico sia il valido supporto per consentire l'emergere di questo legame in forme differenti.



Fig. 10, Balcells Eugènia, Installazione *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 1979, (particolare), Barcellona, Università Autònoma, Espai B5-125, Fondazione Eugènia Balcells.

Anche nel caso di *Xerox Music*, la forma xerografica non è il risultato finale a cui Balcells ambisce, ma ciò che permette il rapido mutarsi da partitura musicale a performance. *Xerox Music* è stata presentata nel 1982 all'esposizione *Sonorità Prospettiche* di Rimini<sup>66</sup> – mostra che tematizza la relazione che intercorre tra ambiente e suono – con lavori di altri 66 artisti, di cui Balcells è l'unica espo-

<sup>66</sup> SONORITÀ PROSPETTICHE 1982.

nente spagnola.<sup>67</sup> Oltre a lei, sono presenti figure legate a Fluxus, come Malcolm Goldstein che presenta *The seasons: Vermont/Summer*,<sup>68</sup> Terry Riley con *Musica con sfere*<sup>69</sup> o lo stesso John Cage che collabora con il progettista elettronico John Fullemann per Montestella d'Ivrea.<sup>70</sup>

*Xerox Music* rientra tra le opere esposte in occasione di *Sonorità Prospettiche* perché la scelta di disporre le singole pagine circolarmente promuove una conversione nella percezione del fruitore dello spazio espositivo che diviene a sua volta circolare. Il pubblico si trova ad ascoltare una melodia sempre diversa e a vedere il musicista intento a muoversi in un moto a spirale. Gli spettatori e

<sup>67</sup> La mostra si inserisce nel dibattito internazionale su una possibile definizione di *Sound Art* con l'intenzione di forzare i rigidi confini ambiente sonico e ambiente spaziale. L'esposizione ospitava artisti "debuttanti" come Nicolas Collins e Ron Kuivila – poi divenuti noti *soundartist* – ma accoglieva anche interventi di numerosi artisti già acclamati a livello internazionale come Laurie Anderson, Vito Acconci, Bill Fontana, John Cage, Terry Riley e molti altri. Inoltre, i curatori hanno allargato la ricognizione invitando a partecipare artisti dall'Asia e dall'Oceania come Takehisa Kosugi, Annea Lockwood, Jill Scott e Akio Suzuki. Cfr. MALVEZZI 2015, pp. 172-174.

<sup>68</sup> *The seasons: Vermont/Summer*, 1979, Malcolm Goldstein: l'idea alla base dell'opera è che ogni musicista crei eventi musicali con un'ampia varietà di sfumature e quindi lo stesso brano non dovrebbe essere quasi mai ripetuto esattamente nello stesso modo. Il lavoro non imita i suoni che caratterizzano le due stagioni riportate nel titolo ma produce «estensioni del panorama sonoro nel suono/spazio dei gesti umani». SONORITÀ PROSPETTICHE 1982, p. 64.

<sup>69</sup> *Musica con sfere*, 1981, Terry Riley in collaborazione con Arlon Acton: l'esecuzione, dalla durata circa di tre ore, avviene all'interno di un ampio spazio abitato non solo dal musicista ma anche dal pubblico, seduto a terra, e da una serie di sfere di titanio levigatissime – opera dello scultore Arlon Acton – sospese al soffitto: esse «oscillano su altrettante sfere statiche, disposte sul pavimento, riflettendo così immagini convesse dell'ambiente nel loro moto pendolare». Ivi, p. 112.

<sup>70</sup> *Montestella d'Ivrea*, 1979, John Cage e John Fullemann: progetto che prevede la sonorizzazione del bosco di Monte Stella applicando microfoni e altoparlanti – costruiti a New York da John Fullmenn – alle piante diffondendo così i loro suoni. Cfr. Ivi, p. 34.

uditori partecipano a un susseguirsi vorticoso di passi e note insieme. Lo spazio di esecuzione – l'ampia spirale tracciata a terra – e il suono sono in stretta relazione l'uno con l'altro: si potrebbe parlare di una geografia sonora in cui l'ambiente di esecuzione viene inteso nella sua assoluta fisicità di spazio acusticamente agibile. Un ambiente che, facendosi spazio acustico, può accogliere l'esecutore come parte integrante della partitura, il quale si muove tra i fogli dello spartito e quindi all'interno della partitura stessa. L'esecutore diviene una sorta di tratto che ricorre di foglio in foglio, assommandosi a tutti i segni lasciati dal procedimento xerografico e insieme distinguendosi da essi. *Ophelia, variacions sobre una imatge* e *Xerox Music* sono, quindi, due fortunati esiti dell'ampia ricerca che Eugènia Balcells ha condotto sul senso della visione: attraverso la tecnica xerografica, infatti, l'artista ha esplorato gli effettivi visivi e conoscitivi delle possibilità di riproduzione/alterazione di un'immagine. In entrambi i lavori Balcells ha sfruttato la tecnologia di Xerox 9200 come componente concettuale: la macchina fotocopiatrice ha riprodotto l'immagine iniziale e, nel farlo, da un lato ha promosso una riflessione sul medium stesso e sull'attivazione di fluide trasformazioni da un medium all'altro, come nel caso di *Ophelia*, che da libro d'artista diviene installazione e catalogo, dall'altro consente la convivenza di media diversi come accade in *Xerox Music*. La partitura musicale, esito della tecnica xerografica, convive con la performance che il musicista conduce e si inserisce in *Sound Works*, raccolta di tutte le partiture create da Balcells, che può essere assimilata ad una sorta di libro d'artista.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDRE - BARRY - HUEBLER - KOSUTH - LEWITT - WEINER 1968: C. Andre - R. Barry - D. Huebler - J. Kosuth - S. Lewitt - R. Morris - L. Weiner, *The Xerox book: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, New York, S. Siegelau - J.W. Wendler, 1968.

ALBERRO 2011 : A. Alberro, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Johhan&Levi Editore, 2011.

BASSAS VILA (2020) : A. Bassas Vila, *Performance, video-partiures y la mujer pez. Conversación con Eugènia Balcells*, «Sin Objeto. Arte, investigación, Políticas» 2, (2020), pp. 96-114, DOI 10.18239/sinobj\_2020.02.06/ISSN 2530-6863.

BASSAS VILA (2001) : A. Bassas Vila, *Atravesando lenguajes: sobre el placer de ser cuerpo*, «DUODA Revista d'estudis feministes» 20, (2001), pp. 123-131, <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62564/90734>.

BASSAS VILA (2004) : A. Bassas Vila, *Eugenia Balcells, Volta de fulls (2003). Instal.laciò audiovisual*, «DUODA» 26, (2004), pp. 173-177, <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62851/91171>.

BISHOP 2014 : C. Bishop, *Installation Art*, Londra, Tate Publishing, 2014.

BOLPAGNI (2011) : P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*. «De Musica» 15 (2011) pp. 1-11, <https://doi.org/10.13130/2465-0137/1075>.

BOLTER – GRUSIN 2002 : J.D. Bolter - R. A. Grusin, *Remediation*.

*Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di Alberto Marinelli, Milano, Guerini Studio, 2002 (Cambridge, The MIT Press, 1999).

BONET 2014 : E. Bonet, *Escritos de vista y oído*, Barcellona, MACBA, 2014.

BUFILL - CAMBIN 2001 : J. Bufill - L. Cambin, *SigNaturas*, Barcellona, Università Autonoma di Barcellona, 2001.

CAGE 1971 : J. Cage, *Experimental Music*, testo di una conferenza tenuta al Congresso della Music Teachers National Association, Chicago, inverno 1957, ripubblicato in: J. Cage, *Silenzio*, antologia a cura di R. Pedio, Milano, Feltrinelli 1971.

CAGE 1971 : J. Cage, *Silence. Lectures and writings*, Londra, Calder and Boyars, 1971.

CATALAN CONCEPTUAL ART 1994 : *Ideas et Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969 > 1981, catalogo della mostra (Manchester aprile-giugno 1994)*, Manchester, Cornerhouse Gallery publication, 1994.

CELANT 1971 : G. Celant, *Book as artwork 1960/1970*, New York, 6 Decades Books, 1971.

DORFLES 1971 : G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale*, Milano, Feltrinelli, 1973.

EUGÈNIA BALCELLS 1979 : *Eugènia Balcells, catalogo della mostra (Barcellona ottobre 1979)*, Barcellona, Università Autonoma di Barcellona, 1979.

FLYNT 1963 : H. Flynt, *Concept Art. An Essay*, in *An Anthology of chance operations, concept art, anti-art, indeterminacy, improvisation*,

*meaningless work, natural disaster, plans of action, mathematics, poetry, essay*, a cura di La Monte Young e Jackson Mac Low, New York, Heiner Friedrich, 1963.

FLUXUS 1990 : *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962, catalogo della mostra (Venezia maggio-settembre 1990)*, Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990.

FRONZI 2014 : G. Fronzi, *La filosofia di John Cage*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014.

GARCÌA - ROM 2002 : F.J.M. García - M. Rom, *Eugènia Balcells*, Barcellona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2002.

HIGGINS - HIGGINS 1966 : D. Higgins - H. Higgins, *Intermedia*, «Something Else Newsletter», 1, New York, Something Else Press, 1966.

HOME 2005 : S. Home, *Assalto alla cultura*, Milano, Shake edizioni, 2005.

IL CAMMINO DI DODICI ARTISTI CATALANI 1985 : *Barcellona Parigi New York: il cammino di dodici artisti catalani 1960-1980, catalogo della mostra (Barcellona 1985-1986)*, Barcellona, Dipartimento della cultura di Catalogna, 1985.

LIVRES D'ARTISTES 1985 : *Livres d'Artistes. Collection Semaphore, catalogo della mostra (Parigi giugno-ottobre 1985)*, Parigi, Herscher, 1985.

LEWITT 1969 : S. LeWitt, *Sentences on conceptual art*, «0-9» 5, gennaio 1969, pp. 3-5.

MALVEZZI (2015) : J. Malvezzi, *Il suono e l'ambiente come circostan-*

za. *Il contributo della mostra Sonorità Prospettiche alla definizione di Sound Art*, «Ricerche di S/Confine», Volume VI, 1, (2015), pp. 170-183, <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3267/1/MALVEZZI-suono.pdf>.

MERCADER 1992 : A. Mercader, *El horizonte artístico de las tecnologías de la comunicación. El peso y contagio de un arte representativo*, «Telos» 30, luglio-agosto 1992.

MESSINA (2022) : M.G. Messina, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971*, «L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità», 19, (2022), pp. 160-175, [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20\\_2022\\_pp160-175](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp160-175).

MOURE 1978 : G. Moure, *Barcelona*, «Guadalimar» 34, agosto 1978.

ORTÍNEZ 2021 : L. Ortínez, *Eugenia Balcells / Xerox Music (1981)*, intervista, Cientomasunas, 21.1.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kcoyf517pag>.

ØRUM - PING HUANG 2016 : T. Ørum - M. Ping Huang, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, Boston, Brill Rodopi, 2016.

POLI 2010 : F. Poli, *Minimalismo Arte Povera Arte Concettuale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

PRITCHETT 1993 : J. Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

RAWCLIFFE (2013) : C. Rawcliffe, *The Xerox Book: The book that was an exhibition that became an artwork*, «Ambit» 214, (2013), pp. 80-86, <https://www.jstor.org/stable/44345215>.

- ROJO 1993 : A. L. Rojo, *La Ampliaciòn de la mirada*, «Lapiz» 97, 1993.
- SALVATORI 2006 : G. Salvatori, *L'ombra di Wagner: note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, vol. II, Foggia-Roma Paparo, 2006.
- SCUTERI 2015 : R. Scuteri, *New York Anni Ottanta. L'arte in presa diretta*, Roma, Castelvecchi, 2015.
- SONORITÀ PROSPETTICHE 1982 : *Sonorità Prospettiche, catalogo della mostra (Rimini gennaio-marzo 1982)*, Rimini, Comune di Rimini - Assessorato alla cultura, 1982.
- SMITH 1998 : O. F. Smith, *Fluxus. The history of an attitude*, San Diego, San Diego University Press, 1998.
- SPATOLA 1969 : A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma Editore, 1969.
- SUAREZ - VIDAL 1979 : A. Suarez - M. Vidal, *Ophelia, variacions sobre una imatge*, «Serra d'or», maggio 1979.
- VALENTINI 1991 : V. Valentina, *Dissensi tra film video televisione*, Palermo, Sellerio Editore, 1991.
- XEROGRAFIE 1968 : *Bruno Munari. Xerografie originali, catalogo della mostra (Como aprile 1968)*, Milano, Edizioni Danese, 1968.
- ZANCHETTI 1993 : G. Zanchetti, *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Milano, Proredit, 1993.

*Sitografia*

- B5-125 : Spazio espositivo B5-125, [https://www.uab.cat/doc/EspaiB5\\_125](https://www.uab.cat/doc/EspaiB5_125)
- BAM ARCHIVES : <https://levyarchive.bam.org/Detail/occurrences/255>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/revista-visual>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/a-z/grup-treball-grup-dartistes>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro86-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>
- MACBA.CAT : <https://www.macba.cat/en/obra/2010bro86-pagina-del-quadern-la-mort-est-hors-de-prix-la-mort-no-te-preu/>
- MUNARI : B. Munari, <https://www.munart.org/index.php?p=20>
- NESBITT : E. Nesbitt, [https://americanart.si.edu/search/artworks?content\\_type=artwork&persons\[\]=4585&page=1](https://americanart.si.edu/search/artworks?content_type=artwork&persons[]=4585&page=1), <https://americanart.si.edu/artwork/xeroxia-4-18270>, <https://emuseum.mfah.org/objects/6957/all-the-lines-are-nines>
- XEROX CORPORATION : campagna pubblicitaria della Xerox Corporation (1976-1977), <https://xeroxnostalgia.com/2013/10/27/xerox-9200/>, <https://www.news.xerox.com/news/Xerox-unveils-new-Brother-Dominic-commercial>

*Materiale di archivio*

ARCHIVIO MACBA : Centro di studio e documentazione del Museo di Arte Contemporanea, Barcellona:

*News Neon York*, Palma di Maiorca, marzo 1982, G.0040 020 C1.

Raccolta di 12 partiture del 1981 dal titolo *Sound Works*.

Balcells - Bonet - Huerga 1977 : E. Balcells, E. Bonet, M. Huerga, «Visual» 1, Barcellona, FILM VIDEO INFORMACIÓ, dicembre 1977, A.VNO.0751.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Barcellona:

Balcells - Bonet - Huerga 1977 : E. Balcells, E. Bonet, M. Huerga, «Visual» 2, Barcellona, FILM VIDEO INFORMACIÓ, maggio 1978, 03-Dipòsit General, S-8-3492.

BIBLIOTECA MNCARS: Biblioteca e centro di Documentazione del Museo Nazionale Centro Arte Reina Sofia, Madrid:

Catalogo della mostra *Ophelia, variacions sobre una imatge*, 15 febbraio-15 marzo 1979, Espai B5-125, Università Autonoma di Barcellona, C 00194614c.

Livres d'Artistes 1985 : *Livres d'Artistes. Collection Semaphore, catalogo della mostra (Parigi giugno-ottobre 1985)*, Parigi, Herscher, 1985.

## Animali, muscoli e prove di forza nel cinema muto con Lionel Buffalo

Animals, muscles and strength in Italian silent films  
with Lionel Buffalo

doi: 10.54103/2282-0035/28628

**Massimo Bonura**

 0000-0003-3455-7686

Accademia di Belle Arti  
"Mario Sironi" di Sassari  
 029q6vx61

massimobonura@  
accademiasironi.it

© Massimo Bonura

Received: 06/04/2025  
Accepted: 01/08/2025

### Abstract

**[IT]** Il seguente saggio cerca di indagare e analizzare un misterioso attore straniero attivo nel cinema muto italiano (1916-1921): Lionel Buffalo, che ha partecipato ai film nelle vesti di forzuto, similmente ad altri interpreti dell'epoca. In particolare, attraverso una metodologia storico-critica che si avvale anche delle informazioni reperibili sui periodici dell'epoca, viene evidenziato il ruolo che Lionel Buffalo ha avuto all'interno del contesto divistico italiano coevo e le differenze con gli altri forzuti.

**PAROLE CHIAVE:** Cinema muto, storia del cinema, cinema italiano, forzuti, periodici cinematografici

**[EN]** This article aims to investigate and analyze a mysterious foreign actor working in the Italian silent films (1916-1921): Lionel Buffalo. He played the role of a strongman, like other actors from this period. In particular, through a historical and critical methodology, also using information from coeval periodicals, we point out the role that Lionel Buffalo had in the Italian star system and the differences with other strongmen/actors.

**KEYWORDS:** silent films, history of film, Italian films, strongmen, film magazines



## 1. INTRODUZIONE: UN FILONE MINORE DEI FORZUTI NEL CINEMA MUTO ITALIANO

Nel panorama del cinema muto italiano, un segmento particolarmente rilevante è costituito dai forzuti e dal conseguente “cinema muscolare”. Tali figure, quasi sempre uomini,<sup>1</sup> hanno rappresentato un filone assai ricco e presente in Italia, caratterizzato da alias e da pseudonimi che permettevano agli attori di essere ricordati dal pubblico in modo iconico e con facilità.<sup>2</sup> Anche la critica e la ricerca storica si sono occupate ampiamente di queste figure di forzuti:<sup>3</sup> ad esempio, Mario Verdone<sup>4</sup> ha analizzato il cinema atletico e acrobatico, che prevedeva anche l'utilizzo di forzuti *tout court*. A tal proposito, prima le ricerche di Vittorio Martinelli e Mario Quargnolo<sup>5</sup> e poi gli studi curati da Alberto Farassino e Tatti Sanguineti<sup>6</sup> hanno evidenziato con forza da un lato quali fossero gli attori di maggiore successo, e dall'altro come questo fenomeno vada messo in connessione con il divismo e con la cultura ginnica del tempo.<sup>7</sup> Anche altre ricerche fondamentali, come quelle di Monica Dall'A-

<sup>1</sup> L'eccezione più rilevante riguarda l'attrice Astrea/contessa Barbieri: *Justitia* (regia di Polidor [F. Guillaume], 1919; Polidor Film).

<sup>2</sup> Cfr. LOTTI 2011, pp. 112-128.

<sup>3</sup> Anche in ambito internazionale vi è un interesse verso i forzuti sia italiani sia americani e di altre nazioni: cfr. FAIR- CHAPMAN 2020.

<sup>4</sup> VERDONE 1961.

<sup>5</sup> MARTINELLI-QUARGNOLO 1981.

<sup>6</sup> FARASSINO-SANGUINETI 1983; si vedano in particolare MARTINELLI 1983 e FARASSINO 1983, che fungono proprio da panoramica sul tema degli “uomini forti”. A questi studi si aggiunge GIORDANO 1998 che ha corroborato ulteriormente l'analisi dei forzuti.

<sup>7</sup> In merito alla cultura sportiva nell'Europa di quegli anni si veda in particolare KRAMER -STROŽEK 2022.

sta<sup>8</sup> e di Denis Lotti,<sup>9</sup> hanno sottolineato il ruolo primario che certi attori forzuti hanno avuto nella macchina produttiva filmica e spettacolare italiana e quali fossero i modelli strutturali di riferimento. Ciò premesso, la rappresentazione di questi attori muscolosi al loro esordio era connessa ad una concezione “nuova” per il cinema italiano, in cui il corpo e la fotogenia svolgevano un ruolo da protagonisti. D'altronde, già all'inizio degli anni Venti, Louis Delluc<sup>10</sup> analizzava proprio come il corpo fosse fotogenico e come esso venisse ben descritto fin da subito dai film italiani, specialmente da quelli con dive. In ogni caso, per quel che concerne i “forzuti”, le inquadrature si soffermavano proprio sui muscoli mostrati dall'attore che, sconfiggendo con facilità gli antagonisti, diventava un superuomo agli occhi dello spettatore.

In Italia, il fenomeno dei forzuti sembra consolidarsi con il personaggio di Maciste (interpretato dal camallo Bartolomeo Paganò), apparso inizialmente nei film della Itala *Cabiria* (regia di P. Fosco [G. Pastrone], 1914) e *Maciste* (regia di V. Denizot e L.R. Borgnetto, 1915). Maciste è stato nell'immaginario nazionale e internazionale il forzuto per eccellenza, a cui guardavano molti altri interpreti del cinema muscolare. Tuttavia, prima di Maciste sugli schermi italiani erano già apparsi alcuni personaggi forzuti come<sup>11</sup> Ursus (interpretato da Bruto Castellani) nel lungometrag-

<sup>8</sup> DALL'ASTA 1992.

<sup>9</sup> LOTTI 2016.

<sup>10</sup> DELLUC 1985, p. 54; cfr. TOGNOLOTTI 2018.

<sup>11</sup> Tuttavia, anche prima di tali esempi esistevano cortometraggi inerenti a personaggi forzuti. Tra questi, ad esempio, il film comico con Marcel Fabre [M.F. Pérez] *Robinet diventa un ercole* (1912; S.A. Ambrosio), in cui si mette in mostra il fisico dei pesisti. In tale film è presente anche una forzuta comprimaria: BER-

gio di successo *Quo vadis?* (regia di E. Guazzoni, 1913) e lo schiavo Spartaco (interpretato da Mario Guaita-Ausonia) che, nel film omonimo (regia di G.E. Vidali, 1913),<sup>12</sup> tra le altre cose, piega delle sbarre con la forza bruta. Una delle principali influenze relativa a questi due film è la letteratura: infatti, essi sono tratti da due romanzi ottocenteschi omonimi di genere epico, pubblicati a puntate nei periodici (nel primo caso l'autore è H. Sienkiewicz, nel secondo caso Raffaele Giovagnoli). Lo studio di questi uomini forzuti si è rafforzato in seguito ad alcune ricerche dedicate ad approfondimenti di singoli e specifici attori del cinema muscolare italiano dell'epoca del muto. In tale direzione vanno, ad esempio, il saggio di Jacqueline Reich<sup>13</sup> sulla figura di Maciste, quelli relativi a Luciano Albertini [F. Vespignani] di Quargnolo<sup>14</sup> e di Ivo Blom,<sup>15</sup> il quale ha fornito un quadro completo sul periodo tedesco dell'attore o ancora gli approfondimenti storico-critici relativi alle poche donne forzute presenti nel cinema italiano del 1919.<sup>16</sup> In questo quadro storico, tuttavia, sembra essere quasi inesistente una letteratura scientifica relativa ai forzuti "minori" del cinema muto italiano, che rimangono pertanto ai margini della storiografia cinematografica. Questo è dovuto principalmente

---

NARDINI – MARTINELLI 1995, p. 159 nomina una sinossi uscita su «The Bioscope» di Londra (4 giugno 1912). La forza qui è usata per descrivere vicende comiche.

<sup>12</sup> Il primo è della Cines, il secondo è della Pasquali & C. Ursus sarà presente anche in altri film del cinema muto italiano come *Il toro selvaggio* (regia di G. Zaccaria, 1919; Vay Films).

<sup>13</sup> REICH 2015.

<sup>14</sup> QUARGNOLO 1976, pp. 5-19. Qui l'autore sottolinea il divismo di Luciano Albertini.

<sup>15</sup> BLOM 2021.

<sup>16</sup> BONURA 2025, pp. 119-132.

alla difficoltà di reperimento del materiale (spesso lacunoso) concernente questo tipo di attori, che sovente hanno partecipato solo a pochi film, tutti o in gran parte considerati perduti. Appartengono a questo filone “minore” personaggi come Buffalo, Bualò, Scablbrino e Caesar.<sup>17</sup> Pertanto, questo saggio ha l’obiettivo di mettere in luce e di analizzare la produzione relativa al misterioso forzuto Lionel Buffalo, attraverso una metodologia storico-critica che evidenzia le fonti coeve, soprattutto extra-filmiche, come riassunti, recensioni e pubblicità. L’utilizzo di questo tipo di fonti secondarie è particolarmente rilevante per le ricerche sul cinema muto, poiché permette di acquisire e interpretare informazioni non facilmente reperibili e soprattutto consente la descrizione di alcune fotografie di scena pubblicate nei periodici e relative a film perduti. Anche l’utilizzo di fonti archivistiche (ad esempio quelle dell’Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino) è particolarmente dirimente, in quanto vi sono conservati documenti di primaria importanza utili a reperire informazioni specifiche sugli attori che interpretavano un dato personaggio (in questo caso Lionel Buffalo e Bualò).

Tra i forzuti cosiddetti minori, ovvero quelli che hanno interpretato pochi film e che spesso sono rimasti ai margini della critica coeva, Lionel Buffalo è uno degli esempi più atipici per alcune caratteristiche qui analizzate. Questa indagine sottolinea ciò che nel-

<sup>17</sup> Questo attore genovese ovvero Carlo Rosini (cfr. ad esempio MARTINELLI 1996a, p. 29) è presente in pochi film tra cui *L’ombra del buon forzuto* e *Scherzando con la morte*, tutti e due del 1921 (prodotti dalla De Giglio Films) e diretti da F. Elvezi: in entrambi è protagonista insieme all’attrice Fede Sedino. Sui forzuti cosiddetti “minori” si veda FARASSINO 1983, pp. 29-49.

le conclusioni si potrebbe definire come un “microsistema Buffalo” ed evidenza come nel cinema muto italiano esisteva per l’appunto un “sistema”<sup>18</sup> comune e simile di pubblicizzare gli attori forzuti come “più forti del mondo”<sup>19</sup> o come simili a Maciste. In genere, pertanto, il sistema dei forzuti del cinema muto italiano andava a costituire non un semplice modello divistico, ma una sorta di complessa “rete-ragnatela” la quale assimilava o comparava gran parte di loro almeno a livello pubblicitario a Maciste, che ne era l’esempio per eccellenza, nonché «icona internazionale» e proprio «fenomeno divistico alternativo».<sup>20</sup> Caratteristica di tale rete-ragnatela, inserita ed evidenziata da tale sistema divistico-pubblicitario, è la capacità di un attore di attirare emuli che tentavano di seguire le orme di un “capofila” (come si vedrà nel caso di Buffalo). Tale “rete” non costituisce un sistema necessariamente definibile come lineare, ma, invece, risulta composto da una sorta di ragnatela con delle diramazioni che, per quanto a volte apparentemente sconnesse, rimangono portatrici di effetti (attori) e di aspetti (narrativi/interpretativi e pubblicitari) inaspettati e nuovi, con trame e sottotrame, in modo quasi simile al concetto di rizoma evidenziato da Gilles Deleuze e Félix Guattari.<sup>21</sup> Proprio tale rete-ragnatela ebbe la

<sup>18</sup> Un “sistema” del genere è strettamente connesso al concetto di divismo e pertanto si riscontra anche fuori dall’ambito dei forzuti. In ogni caso sul tema del divismo nel cinema si vedano in particolare MORIN 1957, CASTELLO 1957, ALBERONI 1963 e JANDELLI 2011.

<sup>19</sup> Ad esempio, è emblematico almeno il titolo *Il più forte* (regia di G. Di Nardo, 1915; Film Artistica Gloria), con protagonista Mario Guaita-Ausonia.

<sup>20</sup> Per la prima citazione si veda DALL’ASTA 2013, pp. 199-200, per la seconda BRUNETTA 2008, p. 109.

<sup>21</sup> DELEUZE – GUATTARI 2017. Tuttavia, tra le differenze principali, va evidenziato che il “rizoma” dei due autori si muove in modo non gerarchico; tale “ra-

conseguenza di produrre delle analogie comuni a diversi forzuti, tra le quali evidenzieremo, soprattutto ma non solo, la presenza di collegamenti pubblicitari o narrativi che intercorrono tra Lionel Buffalo, Garaveo/Scalabrino e l'atleta Vezio Pescucci.

## 2. LIONEL BUFFALO: UN FORZUTO ATIPICO

Tra i numerosi forzuti del cinema italiano degli anni Dieci e Venti del Novecento si inserisce Buffalo, personaggio interpretato da un attore nato in una nazione straniera che sembra incarnare la posanza e la potenza muscolare similmente ai robusti Bartolomeo Pagano (Maciste), Mario Guaita-Ausonia e Giovanni Raicevich. Protagonista di poco meno di dieci film, di Lionel Buffalo possediamo solo pochi dati filmografici certi, pur sapendo che egli è fortemente influenzato dai giochi di forza presenti negli spettacoli di varietà. Tale alone di mistero è stato evidenziato da Giordano<sup>22</sup> che ribadisce come «neppure i ricercatori più scrupolosi hanno mai scoperto quale fosse il vero nome di Lionel Buffalo». Tuttavia, presso l'AMNCT (fascicolo UCIO093), in un contratto del luglio 1919 tra l'attore e l'U.C.I., il nome reale dell'attore è riportato come Ernesto Kinvit.<sup>23</sup>

gnatela”, invece, può essere gerarchica e propone alcune comparazioni come ad esempio la dicitura «più forte di Maciste».

<sup>22</sup> GIORDANO 1998, p. 17.

<sup>23</sup> Presso l'AMNCT (fascicolo UCIO093) è presente anche una lettera di un ufficio U.C.I. [Unione Cinematografica Italiana] in cui vi è riportato il nome come Ernesto Kiwitt). L'U.C.I. era un consorzio che inglobava varie case di produzione italiane. Indicazioni generali sul contenuto del fascicolo e l'attore sono presenti anche online sul sito del suddetto Museo (il fondo U.C.I. risulta donato da Enrico Graziani; Carla Ceresa ne ha curato l'inventario). Nello stesso fascicolo è presente anche un foglio che riporta l'attore come "Milo" per la Caesar Film di G. Barattolo.

In ogni caso, anche Martinelli e Quargnolo<sup>24</sup> dedicano poco spazio a questo personaggio filmico, dandocene tuttavia alcune informazioni. Secondo i due autori, seguiti dallo stesso Giordano,<sup>25</sup> Lionel sarebbe spagnolo e sarebbe stato scritturato da Enrique Santos,<sup>26</sup> che dirigeva alcuni film in Italia. Tuttavia, due scritti redazionali della rubrica *Che ne dice lei?* del periodico «al Cinema» sembrano mettere in discussione tale asserzione: infatti, entrambi riportano che l'attore sia in realtà tedesco, anche se ciò non esclude che Buffalo possa aver vissuto in Spagna. In particolare, nella risposta ad Edmondo da Mantova che, nel n. 30 (1924; gerente responsabile A. Pichi), chiedeva notizie su alcuni forzuti, tra cui proprio Lionel Buffalo, il redattore di tale rubrica offre qualche informazione in più, rispondendo che l'attore «è tedesco.<sup>27</sup> Con la guerra lasciò l'Italia e vi fece ritorno per una *tournee* nei teatri di Varietà. Indi ritornò all'estero». Tale provenienza era già stata ribadita da un ulteriore

<sup>24</sup> MARTINELLI-QUARGNOLO 1981, p. 28.

<sup>25</sup> GIORDANO 1998, p. 17.

<sup>26</sup> Per una biografia del regista si veda GARCIA CARRIÓN 2017.

<sup>27</sup> Ciò era già stato scritto in precedenza in risposta a Luigi A. di Cava de' Tirreni nella stessa rubrica del periodico torinese «al Cinema» 42, 21 ottobre 1923 (firmata "Il cicerone", firma ricorrente della rubrica; direttori A. Dova e C.B. Bonzi con gerente A. Pichi). Questo periodico cinematografico, come molti degli altri italiani dell'epoca e il testo di Mattozzi, è reperibile ad esempio presso la Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema-Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino; anche online). Il numero del napoletano «il Roma della domenica» e altri giornali sono reperibili ad esempio presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Inoltre, circa «La stampa», i giornali sono reperibili ad esempio presso l'Archivio storico de «La stampa» (anche online, CBDIG con il supporto della regione Piemonte, la stessa editrice La Stampa, la Compagnia di San Paolo e la Fondazione CRT). Consistenti collezioni di periodici olandesi sono conservati ad esempio presso l'EYE Filmmuseum e l'Universiteitbibliotheek di Amsterdam (la KB, National Library of the Netherlands, tramite il sito olandese Delpher, mette online diverse collezioni, tra cui quelle dei periodici menzionati).

riferimento testuale precedente: Lionel Buffalo è precisamente «natiff d'Essen (..... Renane)» [sic].<sup>28</sup> D'altronde, non si tratterebbe dell'unico attore che lavorava in una nazione straniera negli anni caldi della Prima Guerra Mondiale.<sup>29</sup> A tal proposito, anche la notizia relativa alla iniziale collaborazione con Santos riferita da Martinelli e Quargnolo<sup>30</sup> non sembrerebbe essere del tutto precisa, in quanto regista e attore parrebbero aver lavorato attivamente insieme solo nel film *La corolla di sangue* (1921). In ogni caso, Lionel Buffalo è il nome d'arte dell'attore, mentre Buffalo quello del personaggio: entrambi i nomi ne descrivono il coraggio e la forza. Questo enigmatico forzuto sembra esordire<sup>31</sup> sugli schermi, almeno come comprimario, con il lungometraggio *S.A.R. Il Principe*

<sup>28</sup> DAUVERS 1918, p. 4 e p. 7. Entrambe le citazioni sono presenti in una lettera polemica di V. Guillaume Dauvers indirizzata ad Alberto Sannia, direttore di «Film. Corriere dei cinematografi» 11 (1918; direttore responsabile A. Musto).

<sup>29</sup> Ad esempio, in Germania, in quegli anni, lavora la nota attrice italiana Maria Carmi [E.E. Gilli; conosciuta anche come Norina Matchabelli]. Tra i suoi film *Der Weg des Todes* (regia di R. Reinert, 1917; Deutsche Bioscope).

<sup>30</sup> MARTINELLI-QUARGNOLO 1981, pp. 28-29: qui si scrive che *S.A.R. Il Principe Enrico* (1916) è diretto da Enrique Santos, pertanto l'eventuale errore può essere nato da tale attribuzione.

<sup>31</sup> Tuttavia, MATTOZZI 1920, p. 529 riferisce che «Buffalo Lionel sa operare cose meravigliose. Dal circo equestre lo troviamo nel 1914 in cinematografia dove si è imposto come l'Ercole formidabile». Poco dopo si aggiunge che è in preparazione un film con Buffalo intitolato *Le fatiche di Ercole*. Non abbiamo tuttavia riscontri sia per la data del 1914 sia per il film con Ercole. Tuttavia, è possibile che Buffalo abbia interpretato piccoli ruoli dal 1914, magari proprio con E. Santos.

*Enrico*<sup>32</sup> (regia di A. Fernandez Arias,<sup>33</sup> 1916; Pasquali & C.),<sup>34</sup> dove interpreta un ruolo di primo piano, aiutando il vero protagonista (lo stesso regista nelle vesti del principe Enrico) a sventare alcuni complotti. Il soggetto (un nobile principino) e parte della trama (il bimbo che viene affidato a degli esterni e diventa un acrobata) ricordano il precedente *Il principino saltimbanco* (regia di G.E. Vidali, 1914; Eclair) con il forzuto Mario Guaita-Ausonia. In ogni caso, nel film del 1916, Arias/Enrico esegue delle scene che ricordano l'agilità e le azioni funamboliche presenti in molti prodotti del periodo come *Il jockey della morte*, diretto in Italia dal danese<sup>35</sup> Alfred Lind (1915; Vay Film). Un critico dell'epoca, Ettore Dardano, nel periodico napoletano «La cine-fono» n. 336 (1916), loda molto l'interpretazione di Buffalo in *S.A.R. Il Principe Enrico*, scrivendo inoltre di un forte successo di pubblico («per la sua sveltezza e rapidità delle scene, per la varietà di sensazioni sempre nuove ed emozionanti,

<sup>32</sup> In Olanda il film prende il nome di *Prins Robert de Acrobaat*. Il periodico olandese «De Film Wereld» 37 (1919), p. 4 e p. 6 presenta una sinossi del film e diverse immagini, così anche il «De Bioscoop-Courant» 51 (1918).

<sup>33</sup> Per la regia e la trama si veda MARTINELLI 1992c, p. 194. Al film partecipa anche l'attrice Henriette Bonard [E. Bonardi], interprete proprio in quegli anni di film avventurosi e successivamente attrice accanto a Maciste (come in *Maciste in vacanza*, regia di L.R. Borgnetto, 1921; Itala Film) o al muscoloso Carlo Aldini (*Il segreto della Diamond & C.*, regia di G. Guarino, 1921; Cinegraph).

<sup>34</sup> Nel 1908 viene fondata a Torino la Pasquali & Tempo da Ernesto Maria Pasquali e da Giuseppe Tempo, ma nel 1910 si scioglie e viene poco dopo costituita la Pasquali & C. (con Mario Donn; i capitali sono dello stesso Donn, di Pasquali e di altri): cfr. BERNARDINI 2015, pp. 455-482e si cfr. *ivi* per il resto delle case di produzione attive nel periodo del muto italiano.

<sup>35</sup> Il cinema italiano dei forzuti riscuote successo internazionale. In Danimarca e nel nord dell'Europa il filone relativo ai film con soggetti circensi riscuote successo: alcuni vengono importati (tra cui *Buffalos Æresaften*, ovvero *La serata di Buffalo* in Danimarca) e altri vengono prodotti in loco (è il caso dei danesi *Den flyvende Cirkus* e *Bjørnetæmmeren*, entrambi diretti da A. Lind, 1912).

che offre allo spettatore [...]).<sup>36</sup> Il successo iniziale del personaggio è imponente. Da quanto asserisce una pubblicità di un periodico dell'epoca («L'arte muta» 2, 1916), il merito di aver scoperto Buffalo dal punto di vista cinematografico è di Ernesto M. Pasquali:<sup>37</sup> proprio in questo numero della rivista, si presenta e pubblicizza detto personaggio come «l'uomo più forte del mondo».

Buffalo si distingue da Bartolomeo Pagano (che interpreta Maciste)<sup>38</sup> e dagli altri “uomini forti” del periodo proprio per il suo essere un attore straniero all'interno del contesto dei diversi forzuti italiani. D'altronde, i film di Buffalo sono sì un prodotto italiano a tutti gli effetti, ma a livello narrativo cercano di fare riferimento al «genere ultra-americano d'avventure».<sup>39</sup> La Pasquali Film a questo

<sup>36</sup> DARDANO 1916, p. 123. Il critico aggiunge che il successo è dovuto principalmente al carisma del forzuto Buffalo. Queste informazioni sono presenti in MARTINELLI 1992c, p. 194. Il direttore del periodico «La cine-fono» n. 336 (1916) è F. Razzi e gerente responsabile G. Scarpati.

<sup>37</sup> ANONIMO 1916, p. 58: «*Buffalo*. Chi è costui? Domandatelo al genio inventivo del Cav. Pasquali, che ha compiuto una vera fatica di Ercole nel cercare e trovare questa autentica, vivente attrazione [...]». Il riferimento è al film *La serata d'onore di Buffalo*; ivi, p. 59 si pubblicizza *S.E.R. Il principe Enrico* e si nomina Buffalo come «l'uomo più forte del mondo». Il periodico era diretto da A. Scarfoglio e F. Bufi con gerente responsabile A. Musto.

<sup>38</sup> Nonostante in *Cabiria* (a cui collabora G. D'Annunzio, 1914) Maciste interpreti un forzuto schiavo africano, il personaggio ha comunque rappresentato negli anni un'identità italiana, come nel film *Maciste* (superv. di G. Pastrone, 1915; Itala Film; MARTINELLI 1992b, p. 8): in ogni caso, sul tema cfr. REICH 2013, pp. 35-56. Su Maciste e le strategie narrative si veda anche FERRETTI 1994.

<sup>39</sup> Così ANONIMO 1916, p. 58. Il riferimento è probabilmente ai serial cinematografici americani (ad esempio, quelli con Pearl White), ai film di avventure e ai western come quelli con Tom Mix che spesso riscuotevano successo in America. Inoltre, una pubblicità del film con Buffalo *Kim, Kip e Kop* apparsa su «Film. Corriere dei cinematografi» 14 (1917), p. 2 riporta un altro riferimento “americano”: «tra gli interpreti misteriosi si eleva l'affascinante figura di Eva Dorrington, la grande bellezza americana». In ogni caso, sugli scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti si rimanda a DI CHIO 2021.

punto, ovvero poco dopo *S.A.R. Il Principe Enrico*,<sup>40</sup> decide di lanciare un nuovo film con il forzuto attore: *La serata d'onore di Buffalo* (regia di C. Campogalliani, 1916), che riscuote nuovamente successo anche se, come sottolinea il critico di allora Carlo Zappia,<sup>41</sup> la trama non sembra essere particolarmente originale. Infatti, anche questo film, con alcune ambientazioni nel circo, mette in scena il salvatore Buffalo che veglia su una coppia di innamorati. Nel film, l'eroe lotta contro un altro "forzuto" di un circo, assoldato dall'antagonista principale, un nobile marchese squattrinato. Buffalo dunque andava considerato come un eroe pronto a proteggere i buoni quando qualcuno impediva il godimento di un'eredità o il coronamento di un amore.

### 3. BUFFALO II-GARAVEO?

Dapprima Martinelli e Quargnolo,<sup>42</sup> e poi lo stesso Martinelli<sup>43</sup> e Giordano,<sup>44</sup> scrivono che Lionel Buffalo è anche l'attore di un altro prodotto della Pasquali, ovvero il mediometraggio *Buffalo II*

<sup>40</sup> Con questo titolo e dello stesso regista esiste un mimodramma depositato a Torino il 2 maggio 1916: «Bollettino della proprietà intellettuale. 1916» 9-12, III, p. 57.

<sup>41</sup> MARTINELLI 1992c, p. 171, riporta la trama, gli attori e il commento di ZAPPPIA 1917, p. 11 su «La cine-gazzetta» 69 (il direttore ed editore del periodico era U. Ugoletti). Il film è anche chiamato come *La serata di Buffalo* o *La serata di gala di Buffalo*. Tra gli interpreti del film vi sono l'attrice Fernanda Fassy, Angelo Ferrari e il fanciullo "Bill". Ferrari dovrebbe interpretare il "forzuto" del circo o, in alternativa, il marchese. Ferrari, dagli anni Venti ai Quaranta, è attore in molti film tedeschi.

<sup>42</sup> MARTINELLI-QUARGNOLO 1981, p. 28.

<sup>43</sup> MARTINELLI 1991a, p. 46.

<sup>44</sup> GIORDANO 1998, p. 17.

(1917), un film per ragazzi con diverse scene divertenti.<sup>45</sup> Tuttavia, alla luce di alcune fonti, questa informazione non sembrerebbe corretta perché il protagonista del film risulterebbe essere Onorato Garaveo. Infatti, il «Bollettino della proprietà intellettuale. 1918»,<sup>46</sup> in una nota relativa alla proprietà letteraria ed artistica, riporta proprio la sola presenza di Onorato Garaveo,<sup>47</sup> oltre a quella della sconosciuta Loty Tommasi (al posto di Fernanda Fassy)<sup>48</sup> e di Luigi Ricci. Tale notizia è ulteriormente confermata ad esempio dal periodico olandese «De Bioscoop-Courant» n. 51 (1918) che riporta alcune fotografie con i personaggi principali, tra cui lo stesso Garaveo che sembra interpretare proprio il personaggio di Buffalo. Probabilmente questo film nelle intenzioni della casa di produzione sarebbe dovuto essere una sorta di sequel di *S.A.R. Il principe Enrico*, ridenominato come *Buffalo I*<sup>49</sup> verosimilmente a causa del successo di Lionel. Nel film,<sup>50</sup> Lionel Buffalo sembra non comparire (almeno tra i personaggi principali), a differenza del forzuto “minore” Onorato Garaveo. A questo punto non è chiaro se in questo film l’attore dovesse essere proprio Garaveo che interpreta un secondo Buffalo o se Lionel Buffalo avrebbe dovuto essere l’attore

<sup>45</sup> Cfr. DE PAOLINI 1924, p. 24 (direttore responsabile del periodico era A. De Marco), cit. in MARTINELLI 1991a, p. 46.

<sup>46</sup> «Bollettino della proprietà intellettuale. 1918» 9-12, III, 1920, p. 58.

<sup>47</sup> STEWART 1994, p. 183.

<sup>48</sup> MARTINELLI 1991a, p. 46 la indica invece come attrice presente.

<sup>49</sup> MARTINELLI 1992c, p. 194.

<sup>50</sup> Come per il film *Buffalo I*, nelle riviste olandesi è rimasto diverso materiale pubblicitario (BLOM 1993, p. 62). Il regista del film non sembra essere riportato, ma MARTINELLI 1992c, p. 46 scrive che questo è diretto da Carlo Campogalliani: non è da escludersi anche una partecipazione dello stesso nelle vesti di attore.

originario<sup>51</sup> e sia stato sostituito all'ultimo con l'altro forzuto. *Buffalo II* riporta il cliché del difensore di deboli, rappresentati da due giovanissimi con una narrazione che prosegue mediante un salto temporale di alcuni anni, terminando con un lieto fine. Questo film dal punto di vista del "cinema muscolare" non si focalizza in maniera massiccia sulle scene di lotta, tuttavia, come caratteristico di questo genere, viene evidenziata l'estetica del "corpo e della forza" di Garaveo, come nella scena in cui il forzuto attore sovrasta e sconfigge un malvivente. L'ammirazione della folla in *Buffalo II* è in un certo qual modo speculare a quella dello spettatore cinematografico: entrambi, al set e al cinema, si stupiscono delle dimostrazioni di forza<sup>52</sup> dell'attore. Questo tentativo della Pasquali di riportare o di emulare il personaggio forzuto di Buffalo non sembrerebbe aver riscosso particolare successo tra le masse: in tal senso va intesa la penuria o la mancanza di vere e proprie recensioni coeve. Certo è che un ulteriore titolo di questo periodo,<sup>53</sup> dedicato a Buffalo (e con Lionel), ovvero il lungometraggio *Kim, Kip e Kop, i vincitori della morte* (1917), è prodotto non più dalla Pasquali, bensì dalla casa milanese di Armando Vay, che comunque collaborava

<sup>51</sup> Inoltre non risulta chiaro quale sia *Buffalo, l'uomo più forte del mondo*, che la *Rassegna generale della cinematografia* di MATTOZZI 1920, p. 529) inserisce tra le pellicole della Pasquali con l'attore, che aveva aderito a questo progetto dello stesso Rino Mattozzi. Tale titolo potrebbe essere *Buffalo II*, anche se vi è Garaveo.

<sup>52</sup> Scene di dimostrazioni di forza e di sfoggio del fisico sono necessarie e caratterizzano il filone dei forzuti. In ogni caso, una dimostrazione della potenza dei colpi di Buffalo davanti a degli spettatori è presente pure nel film *S.A.R. Il Principe Enrico*.

<sup>53</sup> Il film, in relazione ai visti censura riportati da MARTINELLI 1991a, p. 46 e p. 156, è di qualche mese precedente a *Buffalo II*. Talvolta come regista di *Kim, Kip e Kop* è stato indicato Mario Roncoroni: cfr. MARTINELLI-QUARNOLO 1981, p. 29.

spesso con l'altra.<sup>54</sup> Per ciò che concerne Onorato Garaveo, invece, bisogna sottolineare che allora non era noto al pubblico e questo in *Buffalo II* sembra essere il suo primo ruolo maggiore: però, l'attore successivamente interpreterà un altro personaggio di primo piano (Scalabrino) nel lungometraggio diretto da Domenico Gaido *Il ponte dei sospiri* (1921; Pasquali & C.).<sup>55</sup> Nel cinema, Scalabrino non è solo il nome del personaggio interpretato da Garaveo, ma anche quello del film omonimo<sup>56</sup> (1921), in cui questo attore è nuovamente protagonista come forzuto. Garaveo, pertanto, dopo aver ottenuto un'interpretazione da protagonista in *Buffalo II*, aveva trovato (per un breve periodo) il suo personaggio come d'uso per gli attori muscolosi del periodo: Scalabrino.

#### 4. BUFFALO, BUALÒ E GLI ANIMALI

Lionel Buffalo partecipa ad almeno altri quattro film con un ruolo rilevante:<sup>57</sup> *Kim, Kip e Kop i vincitori della morte* (1917), *Le due orfa-*

<sup>54</sup> Sulla Vay si veda BERNARDINI 2015, pp. 685-686.

<sup>55</sup> Questo film di grandissimo successo è stato sceneggiato da Giovanni Bertinetti, traendolo dal romanzo omonimo di M. Zévaco. Il protagonista maschile è Luciano Albertini. Il successivo film della stessa casa di produzione *La congiura di San Marco* (regia di D. Gaido, 1924) ha il forzuto Celio Bucchi nelle vesti di Scalabrino (cfr. ad esempio GIORDANO 1998, p. 17).

<sup>56</sup> Diretto da C. Campogalliani (Campogalliani Film), questo cortometraggio ha come interpreti anche Bianca Maria Hübner. In alcune scene Garaveo si traveste da donna: MARTINELLI 1996a, p. 296.

<sup>57</sup> MARTINELLI 1996a, p. 296 indica una possibile partecipazione minore del personaggio anche in *Scalabrino* (regia di C. Campogalliani, 1921; Campogalliani Film) con Onorato Garaveo. Inoltre, una pubblicità presente in «La rivista cinematografica» 17 (1921; il direttore responsabile del periodico era A. De Marco) indica un tale «Buffalo il Golia» in *Saetta e gli spettri del mare* (di V.E. Bravetta, 1921; Latina Ars) con D. Gambino. Non è chiaro se tale personaggio sia proprio Lionel Buffa-

nelle (1918),<sup>58</sup> *La corolla di sangue* (1921) e *Due più due uguale a sette*<sup>59</sup> (1921). Nel primo, diretto da Pier Antonio Gariazzo e prodotto dalla Armando Vay, Buffalo/Kim si erge a difensore di suo fratello vittima di una macchinazione del nipote per questioni ereditarie anche grazie all'aiuto di due animali (i cagnolini Kip e Kop). Quando il film uscì fu apprezzato dalla critica, ma alla riedizione, nel 1922, Anton Menotti Buia lo stronca, definendolo immorale, soprattutto per una scena violenta riguardante un bambino.<sup>60</sup> In ogni caso, l'utilizzo di animali come "alleati" o "amici" all'interno dei film non era una novità in quel periodo, dato che questi compaiono in diversi prodotti cinematografici sia come protagonisti sia come comprimari. Tra i diversi esempi si possono annoverare la scimmia Jack, attiva in alcuni prodotti di successo come *L'impronta della piccola mano* (regia di H. Santos, 1916; Cines) o l'animale equino presente in *Emir cavallo*

lo, ma ciò sembrerebbe da escludersi. "Buffalo", potrebbe essere il forzuto Adolfo Troughè (attore in *Buffalo e Bill*, 1920; Latina Ars), interprete di *L'ultima fatica di Ercole* della Walter Film (1918; entrambi i film sono diretti da E. Graziani-Walter). Sul tema cfr. ad esempio MARTINELLI 1983 e GIORDANO 1998, p. 13. "Golia" potrebbe essere il forzuto Eugenio Dandermont (sic; «La rivista cinematografica» 6 (1922), p. 39 [Notiziario]) che interpreta il personaggio ad esempio in *Saetta contro l'orco di Marcouf* (regia di D. Gambino e M. Malerba, 1921; Albertini Film e U.C.I.; cfr. MARTINELLI 1996a, p. 288 che chiama l'attore Eugenio D'Endremont).

<sup>58</sup> Tratto dal dramma omonimo di A. D'Ennery e E. Cormon; il film è diretto da E. Bencivenga per la romana Caesar Film. Qui Buffalo è il difensore di due orfanelle che alla fine ritrovano la madre. MARTINELLI 1991b, p. 64 ne riporta la trama e gli attori (tra cui si segnala il forzuto Emilio Raicevich, fratello di Giovanni). Il film è un lungometraggio diviso in due parti.

<sup>59</sup> Il film è diretto da Bob [N. Martinengo] per la Excelsior Film. MARTINELLI 1996a, p. 109 scrive che il film venne censurato per la violenza e che fu reintitolato *Il tesoro sotto il lago* (1927).

<sup>60</sup> MENOTTI BUIA 1922, p. 5. Del film ne parla MARTINELLI 1991a, p. 156 che nomina, oltre gli interpreti (tra cui F. Sala), anche tale recensione e la questione relativa alla violenza.

da circo (regia di I. Illuminati con L. D'Ambra, 1917; Medusa Film). Anche in *Buffalo II* la presenza degli animali era stata rilevante: una delle scene principali, relativa allo sfruttamento dei due bambini, avviene all'interno di un frantoio che è trainato da un asinello, così come un cane partecipa alla ricerca della comprimaria Ketty.

Tra gli altri anche Bualò, forzuto coevo a Buffalo, utilizza spesso gli animali nei film che interpreta. A tal proposito, analizzando proprio questi due interpreti, Martinelli<sup>61</sup> riferisce che i cani-attori del film con Buffalo *Kim, Kip e Kop, i vincitori della morte* appartenevano proprio all'attore che impersona Bualò. Questo personaggio sembra aver avuto, nei pochi film in cui è presente come protagonista, solo un successo momentaneo: ciò è attestato, ad esempio, dalle poche testimonianze critiche relative ai suoi film. Il vero nome che si cela dietro l'alias di Bualò sembra essere quello di Carlo Bevilacqua.<sup>62</sup> Bualò, oltre ad aver partecipato, con ruoli secondari, a film del muscoloso e atletico Luciano Albertini (*Sansone*

<sup>61</sup> MARTINELLI 1983, p. 19.

<sup>62</sup> MARTINELLI 1991a, p. 45 scrive che il nome dell'interprete è Giacomo Bevilacqua, ma questo non coincide con quanto riportato ne «La rivista cinematografica» 15 (1921), p. 19 che scrive proprio di "Carlo Bevilacqua" come Bualò (cfr. BONURA 2024, p. 153). Quest'ultima asserzione sembra essere confermata dall'associazione del nome Bualò proprio al nome Carlo, relativo ad una dichiarazione circa la cartolina fotografica (1924) di Bevilacqua *Il pio omaggio di un piccole cuore* («Bollettino della proprietà intellettuale» 1, III, 1925, p. 95). Tuttavia, un commento al film *Come lui divenne lui* (regia di G.E. Vidali, 1917; Italice) con Bualò e Joe Dollway, apparso sulla torinese «Gazzetta della Stampa» dell'aprile 1918 (così MARTINELLI 1991a, p. 69), riporta il nome di Giacomo Bevilacqua connesso a Bualò: pertanto, se non è un fratello attore probabilmente si tratta di un errore o di un altro alias. In ogni caso, presso l'AMNCT (fascicolo UCIO015; informazione reperibile anche sul sito online del Museo) è presente una lettera di Alfredo Gandolfi della U.C.I. indirizzata proprio a Carlo Bevilacqua (1919).

*contro i Filistei; Sansone muto*)<sup>63</sup> e ad uno diretto da Polidor (*Controspionaggio*, 1918), è presente nelle vesti di protagonista “forzuto” in alcuni prodotti cinematografici. Tra questi vi è *Bualò contro Joe* (1917), diretto da G.E. Vidali (Italice), in cui l'attore interpreta un atleta circense che si sente ridimensionato dai numeri di Joe [Dollway], il quale invece imita Charlot, riscuotendo successo. Un commento anonimo presente su «La stampa» n. 107 (1919) riferisce che entrambi sono «due celebri campioni, della forza il primo e di comicità il secondo» (*Cronaca cittadina*). Nello stesso anno era uscito *La vergine dei veleni* intitolato anche *Bualò l'uomo più forte del mondo*, dove l'attore forzuto si erge a difensore della protagonista Annie e del suo cane, vestendo i panni di servo dello scienziato Argas.<sup>64</sup> Lo stesso Vidali dirige l'attore anche in *Bualò, l'uomo di ferro*<sup>65</sup> (1918), in cui Bevilacqua, che interpreta il personaggio forzuto di Martial, è coadiuvato da una cagnolina. Di questo mediometraggio prodotto dalla Italice di Dante Orlandini sono rimaste diverse fotografie di

<sup>63</sup> Entrambi sceneggiati da Giovanni Bertinetti. Il primo è diretto da Domenico Gaido (1918) per la Pasquali, il secondo da Filippo Costamagna per l'Albertini Film. Il film di Polidor è prodotto dalla nominata Pasquali. Si vedano MARTINELLI 1991b, p. 215 e MARTINELLI 1995a, p. 241.

<sup>64</sup> Una sinossi completa del film è presente nel giornale «Il piccolo» 4 (1919; redattore responsabile A. Rocco), p. 2 (*Teatri e concerti*); il film era stato dato al Gran Cinema Roma.

<sup>65</sup> MARTINELLI 1991b, p. 29 riporta la trama e scrive che il film è stato reintitolato *Gli uomini più forti del mondo*. Il film è prodotto dalla Italice e sceneggiato da William Sharpe e vede Bualò proteggere un bambino che si scopre essere un nobile. Anche di *Bualò contro Joe* si trova una sinossi in MARTINELLI 1991a, p. 45 e si riporta il commento presente su «La stampa». Sembra esistere anche una sorta di continuazione (MARTINELLI 1991a, p. 152): *Joe contro Bualò* (1917), diretto da Vidali. L'altro attore è Joe Dollway (che imita Charlie Chaplin) con cui Bualò fa altri film comici come *Il cappello magico* (regia di G.E. Vidali, 1918;Italice).

scena:<sup>66</sup> in alcune di queste il protagonista è accompagnato proprio da un cane e da due bambini, mentre in altre solleva i suoi nemici sopra la propria testa senza problemi. L'identità di Bualò è pertanto quella di una sorta di amico degli animali e dei più piccoli e allo stesso tempo dotato di una forza formidabile. Anche nei film avventurosi con Bualò *La maschera dello scheletro* (regia di D. Gaido, 1919; Pasquali) e *I milioni della gitana* (regia di A. Zamboni, 1922; De Giglio Films) gli animali svolgono dei piccoli ruoli (come la scimmia Jucci nel primo).<sup>67</sup> Alla figura di Bualò come ammaestratore di animali è dedicato un articolo anonimo (*Bualò e le sue bestie*) nel periodico «al Cinema» n. 2 (1922; gerente responsabile A. Pichi), che presenta alcune fotografie dell'attore. Qui si scrive che nell'ammaestrare gli animali per il cinema «in Italia il più noto specialista del genere [...] è Bualò» e che questo possiede diverse specie (capre, cani, scimmie e topi), utilizzate in molti dei film del personaggio.

Bualò va considerato come un forzuto “minore” e di non particolare successo, tuttavia le sue peculiarità sono state quelle di proporre le bestie, che egli stesso ammaestrava, all'interno dei film in cui recitava e, similmente a Lionel Buffalo (soprattutto per *Kim*, *Kip e Kop*), di essere un forzuto che faceva risaltare nello schermo gli animali. Nella metà degli anni Venti, ritroviamo Bualò nuovamente ad ammaestrare capre e cani nei teatri italiani con numeri di varietà.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Presenti in «Film» 39 (1917), p. 11.

<sup>67</sup> Per il film del 1919 si veda MARTINELLI 1995a, p. 167.

<sup>68</sup> Così ad esempio nella rubrica *La “Befana” giornalistica* in «La stampa» 1925, p. 5. Qui è nominato come «cavaliere Bualò».

## 5. BUFFALO E LA COROLLA DI SANGUE (1921)

Il mediometraggio *La corolla di sangue* (1921), diretto da Enrique Santos e sceneggiato da Antonio Lega per la Società italiana Cines, è uno dei più pubblicizzati del personaggio, stando alle fotografie delle riviste d'epoca.<sup>69</sup> Tuttavia, Martinelli<sup>70</sup> non ne approfondisce la trama. Un canovaccio generale del film e diverse fotografie di scena sono presenti nel periodico olandese «Cinema en theater» n. 16 (1921).<sup>71</sup> Come evidenzia Ivo Blom<sup>72</sup>, in Olanda vengono apprezzati e importati diversi film del cinema muscolare italiano, con attori quali Astrea, Raicevich e Luciano Albertini. Tra questi, un posto di rilievo viene occupato proprio da Lionel Buffalo. Infatti, «visto il redditizio gradimento del pubblico olandese verso i film degli “uomini forti”, i distributori risposero prontamente alla domanda del mercato: Maciste<sup>73</sup> ebbe subito un concorrente in (Lionel) Buffalo, lanciato come “Buffalo, più forte di Maciste” [*Buffalo sterker dan Maciste*], che fu il titolo olandese di *Buffalo II* [...]».<sup>74</sup>

Il film *La corolla di sangue* ha diffusione internazionale: ad esempio, esce in Francia così come in Olanda, dove prende il nome di

<sup>69</sup> Ad esempio, è pubblicizzato (con fotografie) in «La rivista cinematografica» 7 (1920), p. 23 e in «Film» 8 (1920). Oltre al protagonista Lionel Buffalo partecipano Enna Saredo e Myriel (la Contessa Kakia Cutuvali). Tra gli attori secondari vi è Vezio Pescucci. L'operatore del film è [Gabriel] Gabriellan.

<sup>70</sup> MARTINELLI 1996a, p. 85.

<sup>71</sup> La redazione del periodico è a cura di P. Westerbaan. Nel riassunto con fotografie di scena intitolato *Buffalo de gemaskerde athleet* (inerente a *La corolla di sangue*) vi è riportata quella che sembra essere la stessa fotografia di Buffalo (qui rimpicciolita, p. 9) utilizzata nella copertina di «La rivista cinematografica» 7 (1920).

<sup>72</sup> BLOM 1992, pp. 58-62.

<sup>73</sup> Il quale era già stato proiettato in Olanda: *ivi*, pp. 56-58.

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 61-62.

*Buffalo, de gemaskerde athleet*, venendo distribuito dalla P.I.G. di Amsterdam. Il film si concentra sul rapimento di una giovane (Miss Perle/E. Saredo), inserita all'interno di un grande baule, da parte della banda "Corolla di sangue", che tiene le proprie riunioni in una sorta di castello. Qui, Buffalo viene arrestato e mandato in prigione perché accusato di aver collaborato al rapimento, ma riesce a fuggire e si allea con un tale Igor che ama la giovane. La banda sembra tendere diverse insidie ai due personaggi che vengono salvati da una donna di nome Giordana (forse l'attrice Myriel), finché questa associazione di delinquenti non viene sconfitta. Nelle fotografie di scena presenti nel periodico «Cinema en theater» n. 16 possiamo notare i malviventi che tentano di rapire Miss Perle e poi soprattutto il personaggio di Buffalo che lotta contro diversi banditi mascherati: addirittura, per evidenziare la forza dell'attore, uno di questi è sollevato con una sola mano. Il sollevare i nemici con la mano sopra la propria testa era un cliché assai rappresentato proprio in questo filone dei forzuti. Tra le scene chiave del film vi è anche quella relativa alla momentanea "sconfitta" di Buffalo, la cui fotografia è presente nel periodico, in quanto il personaggio è legato e trasportato da molti uomini.

*La corolla di sangue* sembrerebbe essere, insieme a *Due più due uguale a sette*, l'ultimo prodotto dell'eroe nelle vesti di protagonista: in Italia, però, tale film venne stroncato con forza dai critici dell'epoca.<sup>75</sup> Non è ben chiaro come sia proseguita la carriera di Lionel Buffalo, né se abbia partecipato nella seconda metà degli anni Venti ad altre interpretazioni con ruoli minori. Per certo, il suo lavoro proseguì al di fuori del cinema con tournée di spettacoli di varietà

<sup>75</sup> Cfr. MARTINELLI 1996a, p. 85, che riporta due commenti critici.

e numeri acrobatici in giro per l'Italia. Sono state infatti reperite alcune pubblicità relative alla sua attività di giocoliere<sup>76</sup> o ai suoi numeri di forza<sup>77</sup> (novembre 1921). In una di queste tournée, si scrive che Buffalo è «campione del mondo» e che tale spettacolo è stato eseguito con Miss Elsa. Martinelli e Quargnolo<sup>78</sup> ci riferiscono che quest'ultima è Elsa Zara, attrice che ha recitato spesso con il forzuto Mario Guaita-Ausonia e che nel 1923 sarà presente con lo stesso (che è anche regista del film), oltre che con Fede Sedino, anche ne *Gli spettri della fattoria* (De Giglio Films). Ancora qualche anno dopo, nel 1927, sembra che ritroviamo Buffalo al Gran Cinema Teatro Medica di Bologna per uno spettacolo di varietà, riscuotendo anche qui successo: «quest'uomo dotato dalla natura di una vigoria prodigiosa, sa metterla bene a partito, facendo sfoggio, nello svolgimento del suo programma anche di una intelligenza non comune. [...]».<sup>79</sup>

## 6. UN “MICROSISTEMA BUFFALO”?

Lionel Buffalo, dunque, riscuoteva grande successo, tanto che per un breve lasso di tempo era stato anche accostato, da parte della critica, a figure ben più note come, tra gli altri, Luciano Albertini, Emilio Ghione, Bartolomeo Pagano. A tal proposito, un commento di un recensore dell'epoca, che nomina proprio questi e altri interpreti (oltre allo stesso Buffalo), riferisce che «esiste un vero

<sup>76</sup> «La stampa» 226 (1921), p. 4 (*Lo spettacolo di varietà*), per lo spettacolo a Torino dove si nomina miss Elsa.

<sup>77</sup> Come al teatro Eden di Trieste: «Il piccolo» 608 (1921).

<sup>78</sup> MARTINELLI-QUARGNOLO 1981, p. 29. Ripreso in MARTINELLI 1983, p. 19, in cui si riprende nuovamente il tema di Buffalo.

<sup>79</sup> SEM 1927, p. 1. Il direttore di tale periodico «Cine-gazzettino» 20 era V. Borghi.

fanatismo per tutto questo stuolo di attori ed attrici, basta il solo nome per attirare l'attenzione, e si potrebbe fare a meno di esporre la réclame». <sup>80</sup> A testimoniare la fama raggiunta del forzuto in quel periodo, a Lionel viene dedicata la copertina de «La rivista cinematografica» n. 7 (1920). Anche i lettori delle riviste cinematografiche erano curiosi di sapere qualcosa di più su questo muscoloso attore. A tal proposito, il periodico «al Cinema» n. 4 (1928; direttore responsabile G. Quartara), nella rubrica *Che ne dice lei?*, risponde ad Armando da Parma, scrivendo che «Di Lionel Buffalo non si è mai saputo più nulla; probabilmente sarà tornato al teatro di varietà ed ai suoi esercizi atletici. Qualche cinematografo proietta ancora i films che mi avete nominati». Nella seconda metà degli anni Venti il cinema muto italiano era entrato in crisi e pertanto il cinema muscolare stava facendo meno presa nel pubblico italiano, <sup>81</sup> che si era ritrovato così, quasi improvvisamente, con una vera e propria ipertrofia di personaggi forzuti “minori” e dei loro alias.

In un clima così complesso per la cinematografia italiana, dunque, Bualò e Buffalo sembrano scomparire dagli schermi proprio dopo i primissimi anni Venti, proseguendo la loro attività in spettacoli di varietà. A tal proposito, sono emblematiche le parole presenti nella già nominata rubrica <sup>82</sup> del periodico «al Cinema» n. 51

<sup>80</sup> Così ANONIMO 1923, p. 39; tra le attrici elencate poco prima (p. 38) vi sono Francesca Bertini [E. Seracini Vitiello] e Pina Menichelli. Il paragrafo seguente (*Da Arco*) è firmato da Carlo Chisté, che potrebbe essere anche l'autore della citazione.

<sup>81</sup> Si veda in particolare l'intervista a P. Cherchi Usai in GIORDANO 1998, pp. 19-20.

<sup>82</sup> *Che ne dice lei?*, in risposta a N.A. di Cagliari. Il redattore responsabile del periodico è G. Quartara.

(1925): «Di Lionel Buffalo non si girano più films in Italia, per la stessa ragione per cui non si girano più films di altri attori e di altri atleti: perché non si lavora». I film di forzuti, e di conseguenza dello stesso Buffalo, avevano pertanto stancato lo spettatore medio: insomma, non erano più fautori di quella «varietà di sensazioni sempre nuove ed emozionanti»<sup>83</sup> che avevano caratterizzato il primo film del personaggio. Tuttavia, Lionel Buffalo è stato testimone di una sorta di “microsistema” divistico. Come si è accennato, infatti, la maggior parte dei forzuti italiani veniva comparata dalle réclame pubblicitarie o dai critici a Maciste/Bartolomeo Pagano: ciò si può comprendere all’interno di quella sorta di “sistema” e di “rete-ragnatela”, che sfruttava l’idea dello spettatore di comparare implicitamente un attore forzuto al più iconico Maciste. Tale analogia, abbiamo visto, era particolarmente presente in ambito internazionale: ad esempio, in Olanda il personaggio di *Buffalo II* è definito «più forte di Maciste». Questa sorta di sistema, e conseguentemente di “rete-ragnatela Maciste”, va letta accanto a quella di una parallela “ragnatela Albertini”. Proprio Luciano Albertini, alla fine degli anni Dieci e all’inizio dei Venti, riscuoteva grande successo e si distingueva da Bartolomeo Pagano per l’agilità e per le acrobazie (oltre ad essere un “forzuto”). Inoltre, lo stesso Albertini aveva creato una sua casa di produzione (l’Albertini Film, affiliata alla U.C.I.) e aveva formato una troupe acrobatica. In questo contesto si dovrebbe inserire, dietro a quello di Maciste, un “sottosistema Buffalo” o

<sup>83</sup> DARDANO 1916, p. 123, in merito al film *S.E.R. il principe Enrico*. Sulla recitazione dell’attore negli anni Venti del Novecento si veda innanzitutto PITASSIO 2002.

quantomeno un proprio autonomo (o semiautonomo) “microsistema”, che ha tentato di portare alla ribalta altri attori come Garaveo e Pescucci. La peculiarità di questa “rete-ragnatela” è quindi quella di creare un sistema produttivo (innanzitutto pubblicitario ma anche narrativo) specifico a cui altri attori (ed emuli) si riferivano (Garaveo, Pescucci), attorno ad un attore “tessitore” (Lionel Buffalo). Questo è particolarmente evidente dal fatto che la casa di produzione Pasquali, facendo interpretare a Onorato Garaveo il ruolo di eroe in *Buffalo II*, ha voluto sfruttare la fama del personaggio di Buffalo che aveva contribuito a lanciare, riprendendone alcune similitudini. Inoltre, come scrive la *Rassegna Generale della Cinematografia* (1920) di Rino Mattozzi, un ulteriore «attore ginnico» ovvero l'attore teatrale e cinematografico Vezio Pescucci, viene definito come «il gagliardo emulo del forte Buffalo in *Corolla di sangue*», in quanto partecipa ad alcuni film «nei quali venne ammirata l'agilità acrobatica e la forza muscolare». <sup>84</sup> Il “microsistema Buffalo”, influenzato da Maciste, possiede pertanto una propria filiazione, seguendo proprio la struttura di una “rete-ragnatela”: Buffalo, poi Garaveo e infine Pescucci. Su quest'ultimo attore, però, non abbiamo molte altre informazioni: sappiamo che oltre che ne *La corolla di sangue* della Cines ha avuto delle parti in pochi altri film, tra i quali quello con Polidor e con la forzuta Astrea *L'ultima fiaba* (regia di Polidor, 1920; Polidor Film). Forse la stessa Cines voleva lanciare Pescucci in altri ruoli simili a quelli di Buffalo, tuttavia la strada dei forzuti aveva iniziato a prendere direzioni differenti da quelle che erano state sin lì percorse e il “microsistema Buffalo” non sembra

<sup>84</sup> Queste tre citazioni si trovano in MATTOZZI 1920, pp. 584-585.

aver portato a risultati particolarmente evidenti e di successo. I forzuti torneranno in Italia, soprattutto negli anni Sessanta, con film di ambientazione epica e spesso relativa al mondo greco-romano,<sup>85</sup> ma senza riprendere il personaggio di Buffalo. Nonostante la breve carriera da personaggio cinematografico, negli anni Dieci e nei primi dei Venti, Lionel Buffalo aveva provato a lasciare un'impronta nel filone e a creare un piccolo "sistema divistico", venendo poi, però, quasi dimenticato dal cinema.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMNCT : Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema-Fondazione Maria Adriana Prolo di Torino, *Fondo Unione cinematografica italiana; ufficio segreteria, contratti*.

s.a. 1916 : Anonimo, *L'opera di domani*, «L'arte muta» 2 (15 luglio 1916), pp. 58-59.

s.a. 1923 : Anonimo, *Corrispondenze. Da Riva*, «La rivista cinematografica» 1 (10 gennaio 1923), pp. 38-39.

ALBERONI 1963 : F. Alberoni, *L'élite senza potere: ricerca sociologica sul divismo*, Milano, Vita e pensiero.

BERNARDINI 2015 : A. Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2015.

BERNARDINI – MARTINELLI 1995 : A. Bernardini - V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1912*, Roma, Nuova

<sup>85</sup> Cfr. in particolare GIORDANO 1998 e DI CHIARA 2016.

- ERI-Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995.
- BLOM 1992 : I. Blom, *La lunga vicenda del cinema italiano in Olanda*, in *Cinema italiano in Europa, 1907-1929* a cura di V. Martinelli, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992, pp. 47-74.
- BLOM 2021 : I. Blom, *The Creation of an Italian Star in Diaspora. Luciano Albertini's Early Career in Germany (1921-1923)*, «Immagine. Note di storia del cinema» 23, a cura di D. Lotti e J. Reich, (2021), pp. 57-84.
- BONURA 2024 : M. Bonura, *Microstorie in movimento: il cinema muto e le danzatrici Lucia Majorano e La Perlowa*, «Il ponte» 4/5 (2024), pp. 141-156.
- BONURA 2025 : M. Bonura, *Fenomenologia della donna forzata nel cinema muto italiano*, «Il ponte» 1 (2025), pp. 119-132.
- BRUNETTA 2008 : G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- CASTELLO 1957 : G.C. Castello, *Il divismo. Mitologia del cinema*, filmografia a cura di R. Chiti, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957.
- CERESA-CAMPAGNONI PESENTI 2007 : C. Ceresa - D. Campagnoni Pesenti (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano-Torino, Il Castoro-Museo nazionale del cinema, 2007.
- DALL'ASTA 1992 : M. Dall'Asta, *Un cinema musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italian (1913-1926)*, tr. di F. Arnò e C. Tatum Jr., filmografia a cura di V. Martinelli, Crisnée, Yellow Now, 1992.

- DALL'ASTA 2013 : M. Dall'Asta, *Early Italian Serials and (Inter-)National-Popular Culture*, tr. ingl. di G. Bertellini con K. Garner, in *Italian Silent Cinema: A Reader*, a cura di G. Bertellini, tr. di C.A. Surowiec, S. Marchetti *et al.*, New Barnet, John Libbey, 2013, pp. 195-202.
- DARDANO 1916 : E. D., *S.A.R. Il Principe Enrico (Pasquali Film) all'Orfeo di Genova*, «La Cine-fono» 336 (26 ottobre-10 novembre 1916), p. 123.
- DAUVERS 1918 : V.G. Dauvers, *Monsieur & Cher Confrère*, «Film. Corriere dei cinematografi» 11 (30 aprile 1918), pp. 4, 7.
- DELEUZE – GUATTARI 2017 : G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, a cura di P. Vignola, tr. di G. Passerone e P. Vignola, saggio di M. Guareschi, Napoli-Salerno, Orthotes editrice, 2017 [1980].
- DELLUC 1985 : L. Delluc, *Écrits cinématographiques*, vol. i, Paris, Cinémathèque française, Paris, 1986 [1920].
- DE PAOLINI 1924 : E. De Paolini, *Da Cremona. Cinema Moretto*, «La rivista cinematografica» 6 (1924), p. 24.
- DI CHIARA 2016 : F. Di Chiara, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli, 2016.
- DI CHIO 2021 : F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari*, Milano, Vita e Pensiero, 2021.
- FARASSINO 1983 : A. Farassino, *Anatomia del cinema muscolare*, in *Gli uomini forti* a cura di A. Farassino e T. Sanguineti, Milano, Mazzotta, Milano, 1983, pp. 29-49.
- FARASSINO – SANGUINETI 1983 : A. Farassino – T. Sanguineti (a cura

- di), *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta, Milano, 1983.
- FAIR – CHAPMAN 2020 : J.D. Fair – D.L. Chapman, *Muscles in the movies. Perfecting the art of illusion*, Columbia, University of Missouri Press, 2020.
- FERRETTI 1994 : V. Ferretti, *Il personaggio di Maciste nel cinema muto italiano. Strutture linguistiche e modelli di messa in scena*, tesi di laurea (Storia e critica del cinema), Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1993/1994.
- GARCIA CARRIÓN 2017 : M. Garcia Carrión, *Santos, Enrique*, in *Diccionario del audiovisual valenciano*, a cura di J. Nieto Ferrando e A. Rubio Alcover, Valencia, Ediciones de la Filmoteca - Dirección Adjunta de Audiovisuales y Cinematografía - Institut Valencià de Cultura, 2017.
- GIORDANO 1998 : M. Giordano, *Giganti buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, collab. di M. Gomarasca e D. Pulici, ricerca filmo-bibliografica a cura di G. Spitali, Roma, Gremese, 1998.
- JANDELLI 2011 : C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2011.
- KRAMER – STROŽEK 2022 : A. Kramer –P. Strožek (a cura di), *Sport and the European Avant-Garde (1900-1945)*, Leiden, Brill, 2022.
- LOTTI 2011 : D. Lotti, *Divismo maschile nel cinema muto italiano*, «Ágalma» 22, *Divismo/Antidivismo* a cura di I. Perniola (2011).
- LOTTI 2016 : D. Lotti, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano (1910-1929)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.

- MARTINELLI 1983 : V. Martinelli, *Lasciate fare a noi, siamo forti* in *Gli uomini forti*, a cura di A. Farassino - T. Sanguineti, Milano, Mazzotta, Milano, 1983, pp. 9-27.
- MARTINELLI 1991a : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1917*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1991.
- MARTINELLI 1991b : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1991.
- MARTINELLI 1992a : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915, i*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1992.
- MARTINELLI 1992b : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915, ii*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1992.
- MARTINELLI 1992c : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1916, ii*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1992.
- MARTINELLI 1995a : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1995.
- MARTINELLI 1995b : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1995.
- MARTINELLI 1996a : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1921*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1996.
- MARTINELLI 1996b : V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1924-1931*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI-C.S.C., 1996.

- MARTINELLI – QUARGNOLO 1981 : V. Martinelli – M. Quargnolo, *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*, Gemona del Friuli, Cinepopolare, 1981.
- MATTOZZI 1920 : R. Mattozzi, *Rassegna generale della cinematografia*, Roma, Società editrice rassegne, 1920.
- MENOTTI Buia 1922 : A. Menotti Buia, *Kim-Kip-Kop*, «il Roma della domenica» 28 (9 luglio 1922), p. 5.
- MORIN 1957 : E. Morin, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- PITASSIO 2002 : F. Pitassio, *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti*, Udine, Campanotto, 2002.
- QUARGNOLO 1976 : M. Quargnolo, *Luciano Albertini. Un divo degli anni "venti"*, Udine, C.S.U.
- REICH 2013 : J. Reich, *The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema*, «Film History. An International Journal» 3 (2013), pp. 32-56.
- REICH 2015 : J. Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, appendice di C. Giannetto e S. Dagna (tr. di M.E. D'Amelio), 2015.
- SEM 1927 : Sem, s.n., «Cine-gazzettino» 20 (14 maggio 1927), p. 1.
- STEWART 1994 : J. Stewart, *Italian Film. A Who's Who*, Jefferson, McFarland & Co, 1994.
- TOGNOLOTTI 2018 : C. Tognolotti, «Una statua di carne». Francesca Bertini e Louis Delluc, *per una lettura di genere della fotogenia [Smarginture]*, «Arabeschi» 12 (2018).

VERDONE 1961 : M. Verdone, *Il film atletico e acrobatico*, «Centro-film» 17 (1961).

ZAPPÀ 1917 : C. Zappia, *Le prime visioni. La serata di gala di Buffalo*, «La cine-gazzetta» 69 (1917), p. 11.

### *Spoglio dei periodici dell'epoca*

«al Cinema» 2 (9 luglio 1922).

«al Cinema» 42 (21 ottobre 1923).

«al Cinema» 30 (27 luglio 1924).

«al Cinema» 51 (20 dicembre 1925).

«al Cinema» 4 (22 gennaio 1928).

«Bollettino della proprietà intellettuale. 1916» 9-12, III.

«Bollettino della proprietà intellettuale. 1918» 9-12 (1920), III.

«Bollettino della proprietà intellettuale» 1 (1925), III.

«Cine-gazzettino» 20 (14 maggio 1927).

«Cinema en theater» 16 (1921).

«De Bioscoop-Courant» n. 51 (13 settembre 1918).

«De Film Wereld» 37 (1919).

«Film. Corriere dei cinematografi» 14 (9 maggio 1917).

«Film. Corriere dei cinematografi» 39 (31 dicembre 1917).

«Film. Corriere dei cinematografi» 11 (30 aprile 1918).

«Film. Corriere dei cinematografi» 8 (26 febbraio 1920).

- «Il piccolo» 4 (23 novembre 1919).  
«Il piccolo» 608 (4 novembre 1921).  
«il Roma della domenica» 28 (9 luglio 1922).  
«La cine-fono. La rivista fono-cinematografica» 336 (26 ottobre-10 novembre 1916).  
«La cine-gazzetta» 69 (8 novembre 1917).  
«La rivista cinematografica» 7 (10 aprile 1920).  
«La rivista cinematografica» 15 (10 agosto 1921).  
«La rivista cinematografica» 17 (10 settembre 1921).  
«La rivista cinematografica» 6 (25 marzo 1922).  
«La rivista cinematografica» 1 (10 gennaio 1923).  
«La rivista cinematografica» 6 (25 marzo 1924).  
«L'arte muta» 2 (15 luglio 1916).  
«La stampa» 107 (18 aprile 1919).  
«La stampa» 226 (22 settembre 1921).  
«La stampa» 3 (4 gennaio 1925).

## RINGRAZIAMENTI

Un grande ringraziamento va a Ivo Blom per vari suggerimenti, intuizioni e informazioni inerenti ai temi del saggio e a Buffalo e a Garaveo. Altri importanti ringraziamenti per suggerimenti e per la rilettura del testo vanno a Federico Gullo e ad Alberto Lunghi.

Quand l'invisible se donne à voir dans le visible de la scène. L'ombre dans le traitement scénique des contes mis en scène par Emma Dante et Joël Pommerat: les adaptations du *Petit Chaperon rouge*

When the invisible reveals itself in the visible of the stage. Shadow in the theatrical treatment of fairy tales staged by Emma Dante and Joël Pommerat: the adaptations of *Little Red Riding Hood*

doi: 10.54103/2282-0035/28725

Clelia Paola Di Pasquale

 0009-0004-1439-2137

Università degli Studi  
di Milano

ROR 00wjc7c48

clelia.dipasquale@unimi.it

© Clelia Paola Di Pasquale

Received: 14/04/2025

Accepted: 29/08/2025

## Abstract

**[FR]** Cet article se propose d'explorer la figure ambivalente de l'ombre, omniprésente dans la littérature et la tradition théâtrale occidentales, où elle est souvent synonyme de fantôme. Le théâtre, en particulier, donne fréquemment à voir des spectres et à entendre des voix venues d'outre-tombe. L'ombre devient alors matière, incarnant un corps plus ou moins visible aux yeux du spectateur. La réflexion menée ici s'attache à considérer l'ombre comme une figure archétypale, afin de mettre en lumière la relation qui se tisse entre l'archétype de l'ombre tel qu'il apparaît dans les contes de fées traditionnels, et celui qui émerge dans les réécritures contemporaines du *Petit Chaperon rouge* proposées par Emma Dante et Joël Pommerat. Ces relectures mettent en scène des personnages à mi-chemin entre le fantôme et l'alter ego, donnant à voir à la fois l'absence et la présence d'une entité spectrale intrinsèquement liée au personnage lui-même: elle incarne ses cauchemars, ses hallucinations, ses craintes et définit son essence même. En même temps, cette ombre attire le regard du spectateur par sa présence/absence jusqu'à disparaître car elle finit par se dissiper à la lumière du soleil.

Ce phénomène symbolique permet de penser leur disparition comme l'aboutissement du parcours initiatique des héroïnes qui, après avoir traversé la forêt pleine de dangers, accèdent à un état de maturité, devenant de jeunes adultes plus ou moins épanouies et indépendantes.

**MOTS-CLÉS:** Archétype, conte de fées, ombre, réécritures, écriture de plateau

**[EN]** This article seeks to explore the ambivalent figure of the shadow, a recurring presence in literature and in the Western theatrical tradition, where it often takes on the form of a ghost. Theatre, in particular, frequently stages spectres and gives voice to those from beyond the grave. The shadow thus becomes substance – an embodied presence, more or less visible to the spectator. The analysis focuses on the shadow as an archetypal figure, aiming to illuminate the relationship between its traditional expression in fairy tales and its reimagining in contemporary adaptations of *Little Red Riding Hood* by Emma Dante and Joël Pommerat. These reinterpretations give rise to characters that exist halfway between spectre and alter ego, figures that reveal both the absence and presence of a spectral entity intrinsically bound to the self. This shadow embodies nightmares, hallucinations, and fears – it defines the very core of the character. Yet it remains elusive, appearing and vanishing, drawing the spectator's gaze only to emphasize what is missing, what has faded. Ultimately, these shadows vanish in the light of the sun. This symbolic dissipation may be read as the culmination of the heroines' initiatory journey: having braved the forest and its dangers, they emerge as young women, more or less fulfilled, independent, and mature.

**KEYWORDS:** Archetype, fairy tale, shadow, rewritings, devising playwright

## INTRODUCTION

Rêvée ou réelle, l'ombre a toujours été un topos littéraire. Souvent considérée comme spectre, son exploitation en littérature – et plus spécialement au théâtre – tout en étant liée au rêve, a permis de dévoiler la vérité en proposant un miroir grotesque du monde.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le spectre-ombre devient actant et acteur des pièces.<sup>1</sup> En effet, le théâtre permet la matérialisation plus ou moins floue de ce qui est invisible à nos yeux et cet aspect a motivé plusieurs metteurs en scène. Selon la vision d'Antoine Vitez,<sup>2</sup> le théâtre se doit de représenter l'irreprésentable et d'incarner le fantôme. C'est exactement ce que Roland Barthes appelle «la corporéité troublante des acteurs».<sup>3</sup> En effet, le mot *theatrum* dérive du verbe grec *theáomai*, qui signifie “regarder” ou “contempler” car, selon les Grecs, la connaissance passe principalement par le regard. Il n'est donc pas étonnant que l'ombre, tout en maintenant son aspect austère et mystérieux, devienne matérielle, visible au public. Aujourd'hui, malgré la dissipation de l'oculocentrisme,<sup>4</sup> des personnages monstrueux, des fantômes, des ombres, des miroirs font partie de la réalité théâtrale contemporaine; ils révèlent des notions touchant aux domaines obscurs de

<sup>1</sup> Il suffit de penser aux pièces de J. Genet.

<sup>2</sup> Dans un entretien de février 1983 recueilli dans «*Le Journal de Chaillot*» et cité par Monique Borie «le théâtre à l'épreuve de l'invisible», in Muriel Gagnebin 2002.

<sup>3</sup> BARTHES 1964, p. 43.

<sup>4</sup> Comme l'indique le philosophe Martin Jay, nous sommes aujourd'hui dans un contexte de «dénigrement de la vision». Ce phénomène ne concerne pas seulement la manière d'accès au réel des artistes et de tous ceux qui bénéficient de leurs œuvres, mais plus généralement l'accès à la connaissance qui semble avoir lieu à travers une modalité de moins en moins oculocentriste.

l'être, se donnent à voir mais ne sont pas au centre du regard du spectateur qui perçoit leur matérialité aussi par d'autres moyens que la vue.

Mais comment l'inconsistance de l'ombre se matérialise-t-elle alors sur le plateau?

Pour répondre à cette question nous allons analyser deux captations<sup>5</sup> du conte de fées au théâtre: *Cappuccetto rosso vs cappuccetto rosso*<sup>6</sup> d'Emma Dante et *Le Petit Chaperon rouge*<sup>7</sup> de Joël Pommerat.

## 1. HISTOIRE DE L'OMBRE DANS LE CONTE DE FÉES, QUEL ARCHÉTYPE?

Au sein de la littérature dramatique contemporaine, le conte de fées occupe une place privilégiée<sup>8</sup> et l'ombre se trouve souvent au cœur de ces récits. Mais de quoi s'agit-il exactement? Si dans la tradition théâtrale l'ombre est synonyme de spectre, force est de constater

<sup>5</sup> Il est important de souligner ici que c'est grâce aux captations que nous avons pu analyser les mises en scène et mettre en relief la fonction de l'ombre. Ce qui n'aurait pas été possible par la simple lecture des textes.

<sup>6</sup> Pour l'analyse de la mise en scène, nous avons utilisé la captation fournie par l'artiste lui-même. Il s'agit du spectacle du 15 octobre 2015 au Teatro Biondo de Palerme avec Marcella Colaiani, Daniela Macaluso, Leonarda Saffi, Stéphanie Taillandier. Pour le texte, nous avons également eu accès au script fourni par l'auteure. Il existe également une version imprimée et illustrée par Maria-Cristina Costa qui contient plusieurs contes tout public écrits et mis en scène par Emma Dante: DANTE-COSTA.

<sup>7</sup> La captation nous a été fournie par l'auteur. Le texte est édité par acte sud, Arles, 2005.

<sup>8</sup> À ce propos Marie Bernanoce et Christiane Connon-Pintado ont mené des recherches importantes concernant le transfert générique des contes au théâtre contemporain dans leurs nombreux articles (BERNANOCE 2006, 2014, CONNAN-PINTADO 2014, CONNAN-PINTADO - BÉTHOTÉGUY 2015).

que dans les adaptations des contes, elle endosse le rôle d'adjuvant ou d'opposant.<sup>9</sup>

Marie-Louise von Franz, fervente enquêtrice des contes de fées, introduit l'idée de héros-ombre qui représente un «aspect de l'archétype qui a été refusé par l'inconscient collectif».<sup>10</sup> Le héros-ombre apparaît, en tant que personnage, dans divers contes de fées. Toutefois, l'analyse de l'ombre dans les contes de fées n'est pas univoque: «chaque personnage est l'ombre de tous les autres, il existe un lien mutuel entre tous les personnages, qui ont tous une fonction compensatoire».<sup>11</sup>

En effet, pour Gustav Jung, l'ombre est «l'invisible queue de saurien que l'homme traîne encore derrière lui».<sup>12</sup> Plus il la refoule, plus elle devient révolutionnaire car l'ombre fait partie de l'homme. Ce qui est effrayant c'est qu'elle «ne comporte pas seulement – comme on se plaît à le penser – de petites faiblesses et des grains de beauté, mais aussi une dynamique franchement démoniaque».<sup>13</sup> Toutefois, le psychanalyste insiste sur le fait qu'elle ne doit pas être perçue comme quelque chose d'absolument mauvais:

<sup>9</sup> Greimas identifie les rôles des personnages et les forces en jeu dans un récit. Appliqué aux personnages dramatiques cet outil permet de déceler un schéma actanciel qui illustre les différents actants interagissant dans une structure narrative (GREIMAS 1966).

<sup>10</sup> «Aspetto dell'archetipo che è stato rifiutato dalla coscienza collettiva», VON FRANZ 1995, p. 103. (Notre traduction de l'italien)

<sup>11</sup> «Ogni personaggio è l'Ombra di tutti gli altri, esiste un legame reciproco tra tutti i personaggi, i quali hanno tutti una funzione compensatoria», Ivi, p. 29. (Notre traduction de l'italien)

<sup>12</sup> JUNG 1963, p. 319.

<sup>13</sup> Ivi, p. 316.

Or, l'ombre est en règle générale quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux, mais non d'absolument mauvais. Elle contient même certaines qualités enfantines ou primitives qui pourraient dans une certaine mesure raviver et embellir l'existence humaine; seulement on se heurte à des règles établies [...]. L'opposition pure est simple de l'ombre ne constitue pas plus un remède que la décapitation ne guérit la migraine [...]. Si seulement [l'homme] apprend à traiter comme il convient avec sa propre ombre, il aura accompli quelque chose de réel pour le monde. Il aura alors réussi à résoudre au moins une partie, en fût-ce elle qu'infinitésimale, des gigantesques problèmes irrésolus de notre époque.<sup>14</sup>

Pour les jungiens, donc, l'ombre fait partie de la psyché, mais souvent le sujet en ignore l'existence. Élie G. Humbert, patient d'abord de Gustav Jung et ensuite de Marie-Louise von Franz, et fondateur de la Société française de psychologie analytique, analyse de façon très claire l'archétype de l'ombre:

Le point de départ est simple: la plupart des hommes ignorent leur ombre. [...] Le plus souvent elle est projetée dans des troubles somatiques, des obsessions, des fantasmes plus ou moins délirants, ou dans l'entourage. Elle est «les gens», auxquels on prête la bêtise, la cruauté, la couardise qu'il serait tragique de se reconnaître. Elle est tout ce qui déclenche la jalousie, le dégoût, la tendresse.<sup>15</sup>

En effet, comme le montrent de nombreux experts en matière de psychologie transpersonnelle,<sup>16</sup> les parts d'ombre feraient partie des facettes qui constituent tout être humain. Mais au cours de notre vie, certaines de ces facettes auraient été refoulées.

<sup>14</sup> Ivi, p. 318.

<sup>15</sup> HUMBERT 1994, p. 29.

<sup>16</sup> Entre autres, Évelyne Faniel, experte du travail des ombres et auteure de différents manuels.

Avant de nous plonger dans l'analyse des mises en scène annoncées, nous allons répertorier quelques contes où l'ombre n'est pas un simple personnage qui s'oppose aux héros ou à l'héroïne, elle prend les caractéristiques qui lui sont propres se détachant du corps de son propriétaire et devenant à la fois sa propre projection psychologique et un autre personnage qui lui est consubstantiel.

Comme en témoigne l'esthétique de Victor Hugo et de Novalis l'ombre occupe une place très importante en période romantique. Mais l'ombre est chez ces auteurs, ainsi que chez de nombreux peintres de l'époque (il suffit de penser à Caspar David Friedrich et avant lui à Johann Heinrich Füssli ou à Francisco Goya) fortement associée au manque de lumière et donc en opposition à la lumière. Toutefois, certains récits nous semblent bien explorer l'essence spirituelle de l'ombre.

En 1814, Adalbert von Chamisso écrit un roman fantastique intitulé *L'étrange histoire de Pierre Schlemihl*,<sup>17</sup> où comme dans nombre d'autres histoires,<sup>18</sup> l'ombre signifie le double, symbole de la conscience morale que le protagoniste vend en échange d'une bourse magique qui ne se vide jamais. Mais il s'aperçoit vite que l'absence d'ombre le marginalise. Dans le conte d'Hans Christian Andersen qui s'intitule *L'Ombre*<sup>19</sup> (1847), c'est cette dernière qui devient omnipotente et tue son personnage (le savant). Mais le thème de l'ombre est aussi au cœur de l'opéra *La Femme sans ombre* de Hugo von Hofmannsthal.<sup>20</sup> Ce qui importe ici est la richesse des

<sup>17</sup> VON CHAMISSO 2024

<sup>18</sup> Comme celles de William Wilson et Edgar Allan Poe.

<sup>19</sup> ANDERSEN 1876, pp. 172-190.

<sup>20</sup> VON HOFMANNSTHAL-STRAUSS 1999.

sources de l'auteur pour son texte mis en musique par Richard Strauss en 1919. Selon les recherches menées par Max Milner,<sup>21</sup> l'idée de séparation de l'ombre et du corps est issue d'une balade de Nikolaus Lenau où une jeune fille cède son ombre à une sorcière. Hugo von Hofmannsthal en tire un conte merveilleux dans lequel une impératrice, fille du Prince des Esprits, qui a épousé un simple mortel, voudrait posséder, elle aussi, l'ombre dont elle est dépourvue. L'ombre symbolise l'attachement terrestre mais surtout la possibilité de donner des descendants à son époux (l'ombre est donc le reflet d'elle-même dans sa progéniture) qui sera pétrifié au cas où elle n'aurait pas mis au monde un enfant dans un délai précis. Le conte d'Hugo von Hofmannsthal a retenu notre attention pour différentes raisons: premièrement, car le récit est issu d'un conte, dont il conserve tout son merveilleux. Deuxièmement, le texte est digne d'être remarqué pour sa thématique importante dans le domaine du théâtre: la matérialité des corps (et de ses ombres). Transparence et immatérialité sont les vertus des divinités qui émanent de la lumière, leur contraire, c'est l'ombre. La protagoniste de l'opéra de *La Femme sans ombre* appartient au règne céleste, contrairement à son mari, et son corps ne projette pas d'ombre. En effet, selon Max Milner «l'ombre c'est le signe du poids de matière que l'être humain traîne avec lui – et tout particulièrement la femme, qu'elle assujettit plus sévèrement que l'homme, en l'insérant d'une manière plus visible et plus immédiate dans la succession des générations».<sup>22</sup> Cette constatation nous permet de créer

---

<sup>21</sup> MILNER 2005.

<sup>22</sup> Ivi, p. 336.

le lien avec les ombres que nous voulons analyser dans notre *corpus*. Les ombres / *alter ego* des adaptations du *Petit Chaperon rouge* appartiennent à des personnages féminins et sont très concrètes. De plus, les captations analysées montrent que, tout en étant fortement liées à leur personnage, les ombres prennent d'autres formes (la mère dans le cas de Joël Pommerat; l'antagoniste pour Emma Dante). Dans la relation entre ombre et personnage se joue la matérialité du corps de l'ombre dans les récits de notre *corpus*: si dans *Cappuccetto rosso vs Cappuccetto rosso* l'ombre est l'antagoniste-miroir du personnage principal, dans *Petit Chaperon rouge* de Joël Pommerat, il s'agit plutôt de quelque chose de sinistre qui suit son personnage jusqu'à l'abandonner. Dans les deux cas, à mesure que l'histoire de la protagoniste progresse et que son identité se construit, l'ombre deviendra superflue et finira par disparaître.

Dans la symbolique exprimée par le conte d'Hugo von Hofmannsthal, qui associe l'absence d'ombre à un manque de matière, l'archétype émergent est celui de la femme vierge et spirituelle.<sup>23</sup> Toutefois, dans les deux pièces analysées, les héroïnes possèdent une ombre matérielle, ce qui signifierait qu'elles sont dotées de fécondité et de concrétude. Elle représenterait donc, comme dans *La Femme sans ombre*, le lien avec le maternel (et la procréation) et la disparition de l'ombre symboliserait le passage à l'âge adulte. Elle incarne donc à la fois l'archétype jungien de la jeune fille ingénue en passe de devenir femme (chez Joël Pommerat) et celui de la séductrice (Aphrodite) et tentatrice (chez Emma Dante). Leur ombre, partie cachée de leur psyché, représente l'ensemble des

---

<sup>23</sup> Hestia ou les Vestales.

instincts, des pulsions et des aspects refoulés de leur archétype. Cette matérialité, indissociable de leur essence, souligne ainsi l'importance de leur essence intime, marquée par les faiblesses et les échecs du personnage. Par moment plus réelle que l'être visible en pleine lumière, l'ombre se confond parfois avec le personnage lui-même: tout au long des mises en scène, on observe des jeux de lumière, des fondus au noir (Joël Pommerat) et la présence de silhouettes évanescentes.

## 2. L'OMBRE ET LA RECHERCHE D'IDENTITÉ DANS LES DEUX ADAPTATIONS DU *PETIT CHAPERON ROUGE*

Mais, analysons dans le détail le rapport entre le personnage principal (Le Petit Chaperon rouge) et son ombre dans les deux pièces homonymes.

Dans la pièce de Joël Pommerat, sur scène, la petite fille est suivie d'une présence intermittente tout au long du spectacle, une ombre qui se manifeste dès que la petite fille entre dans la forêt. Il s'agit d'un personnage bienveillant et inquiétant à la fois (archétype de la mère protectrice et sorcière):

Il n'y avait plus que son ombre à côté d'elle  
Son ombre  
Avec laquelle elle pouvait se sentir encore un peu en sécurité.  
Une ombre très belle qui ressemblait par chance un peu à sa maman.  
Cette ombre c'était une ombre très jolie  
Qui la rassurait beaucoup, car elle était évidemment un peu plus grande qu'elle.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> POMMERAT 2014, p. 19.

Sur scène, le spectateur aperçoit la jeune fille sur le proscénium et la mère au fond de la scène qui, telle une ombre, reproduit tous ses gestes. En terme jungien, nous pouvons assurer qu'il s'agit d'une ombre positive qui protège l'enfant, c'est l'ombre de la Grande Mère qui manifeste ainsi son côté lumineux et fécond. Selon Elena Gaffuri «l'ombre devient ainsi l'ami imaginaire avec lequel nous pouvons parler, jouer, inventer des histoires fantastiques et qui ne nous décevra jamais, car non seulement il nous fait plaisir, mais il correspond exactement à notre imagination, à notre moi le plus profond».<sup>25</sup>

Mais un voile d'inquiétude traverse la scène et s'exprime dans le langage ambigu du narrateur. Peut-être pour signifier d'une part l'ambiguïté de l'amour maternel et de l'autre le fait que la protection maternelle n'est que temporaire. En effet, le Petit Chaperon est désormais une jeune femme, mais elle ne se sent pas prête à affronter seule les dangers de la forêt, métonymie ici du monde:

Est-ce que tu vas rester avec moi pendant tout le chemin? Avec moi? dit la petite fille. Je ne sais pas, dit l'ombre, si tu vas dans les bois sous les grands arbres où il fait sombre presque nuit alors je ne pourrai plus t'accompagner.<sup>26</sup>

Au fur et à mesure qu'elle avance dans ce chemin, l'ombre se dissout devenant presque source d'appréhension pour la petite fille:

<sup>25</sup> «L'ombra diventa così l'amico immaginario con il quale si può parlare, giocare, inventare storie fantastiche e che non ci deluderà mai, perché non solo ci asseconda, ma corrisponde esattamente al nostro immaginario, il nostro Io più profondo», GAFFURI 2014, capitolo 4.7. Cappuccetto Rosso e l'Ombra [E-reader version]. (Notre traduction de l'italien).

<sup>26</sup> POMMERAT 2014, p. 20.

La petite fille eut l'impression que cette ombre avait envie de jouer avec elle. Pour jouer, elle se mit à essayer de la surprendre. Avec des mouvements de plus en plus inattendus, mais cette ombre n'était vraiment pas si simple à surprendre. Très vite même ce fut l'ombre qui surprenait la petite fille. Et au bout d'un moment ce fut la petite fille qui demanda à l'ombre d'arrêter le jeu, tellement le jeu finissait par la fatiguer.<sup>27</sup>

Cette scène mêle le réel et le symbolique. En effet, l'ombre de la mère se dissout et petit à petit devient une sorte de danseuse statique comme celle d'un carillon, symbole de l'enfance. Le temps est venu pour la jeune fille de revendiquer par l'expérience une nouvelle identité d'adulte. Le loup qui apparaît alors dans le touffu de la forêt, là où l'absence de lumière empêche l'ombre de se créer, prend désormais la place de l'ombre de la mère qui se dissipe définitivement.

Dans la captation dantienne, l'ombre se présente sous forme de dédoublement de la jeune fille. Aussi s'agit-il de son moi subconscient qui sera anéanti définitivement quand elle aura acquis la confiance dont elle aura besoin pour son émancipation. Cette ombre est plus belle, plus mince et mieux élevée qu'elle et provoque sa jalousie. Au début de la pièce, dans l'obscurité, les deux fillettes avancent de manière synchronisée comme des boîtes à musique, identiques dans leurs vêtements (cape rouge) et portant d'abord un masque grotesque produisant un effet d'aliénation. Ôtant leurs masques d'un mouvement brusque et synchronisé, elles se regardent, se déplacent comme si elles étaient le reflet l'une de l'autre, se découvrent comme si elles ne s'étaient jamais vues. Enfin, elles commencent à se parler:

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 21.

Cappuccetto rosso magra: e tu chi sei?  
 Cappuccetto rosso grassa: cappuccetto rosso.  
 Cappuccetto rosso magra: io sono cappuccetto rosso!  
 Cappuccetto rosso grassa: io sono cappuccetto rosso!  
 Cappuccetto rosso magra: no no no no no no no no no!  
 Cappuccetto rosso grassa: I'm Cappuccetto Rosso.  
 Cappuccetto rosso magra: Je suis Cappuccetto Rosso!  
 Cappuccetto rosso grassa: Ich bin Cappuccetto Rosso!  
 Cappuccetto rosso magra: Yo soy Cappuccetto Rosso!  
 Cappuccetto rosso grassa: e che cosa porti nel panierino?  
 Cappuccetto rosso magra: delle caramelle per la nonna!  
 Cappuccetto rosso grassa: io porto le caramelle alla nonna!  
 Cappuccetto rosso magra: no no no no no no no no no!  
 Cappuccetto rosso grassa: I bring some candies to my gramma's house!  
 Cappuccetto rosso magra: J'amène les bonbons à ma grand-mère!  
 Cappuccetto rosso grassa: Ich bringe Schokoladestücken zu Oma!  
 Cappuccetto rosso magra: yo traigo los caramellos para mi abuela!<sup>28</sup>

Les deux Chaperons rouges ne peuvent pas coexister, car le récit prévoit une seule protagoniste. Cet affrontement entre rivales est tout d'abord emblématique de l'effort que chaque adolescente doit faire pour accepter son corps. En effet, pour grandir et devenir

<sup>28</sup> «Le petit chaperon rouge mince: qui es-tu? / Le petit chaperon rouge gros: Le Petit chaperon rouge. / Le petit chaperon rouge mince: C'est moi, Le Petit Chaperon rouge! / Le petit chaperon rouge gros: C'est moi! / Le petit chaperon rouge mince: Non, non, non, non! / Le petit chaperon rouge gros: I'm Cappuccetto rosso! / Le petit chaperon rouge mince: Je suis Cappuccetto Rosso / Le petit chaperon rouge gros: Ich bin Cappuccetto Rosso / Le petit chaperon rouge mince: Yo soy Cappuccetto Rosso / Le petit chaperon rouge gros: Qu'est-ce qu'il y a dans ton panier? / Le petit chaperon rouge mince: des bonbons pour mère-grand / Le petit chaperon rouge gros: C'est moi qui apporte des bonbons à mère-grand / Le petit chaperon rouge mince: Non, non, non, non / Le petit chaperon rouge gros: I bring some candies to my gramma's house / Le petit chaperon rouge mince: J'amène des bonbons à ma grand-mère / Le petit chaperon rouge gros: Ich bringe Schokoladestücken zu Oma / Le petit chaperon rouge mince: yo traigo los caramellos para mi abuela», script inédit. Notre traduction.

femme, la protagoniste (Le Petit Chaperon rouge gros) devra renoncer à un idéal de beauté qui ne peut lui correspondre. Dans la pièce, l'antagoniste (Le Petit Chaperon rouge mince) est d'autant plus menaçante qu'elle représente la fille idéale:

Cappuccetto rosso magra: mammaaaaa...  
 Cappuccetto rosso grassa: Quella è mia madre, non tua madre!  
 Cappuccetto rosso magra: Ti sbagli, è mia madre!  
 Cappuccetto rosso grassa: Come ti permetti, è mia madre!  
 Cappuccetto rosso magra: Ah...ma ti sei vista? Somiglia più a me che a te.  
 Cappuccetto rosso grassa: Non è vero.  
 Cappuccetto rosso magra: Sì che è vero. Sono io la figlia ideale. Vuoi vedere? Mammaaa  
 Madre: Sì, Cappuccetto Rosso?  
 Cappuccetto rosso magra: Me li fai provare i tuoi tacchi a spillo?<sup>29</sup>

Cependant, la vraie protagoniste finit par se révolter en se laissant aller à des attaques de boulimie incontrôlées et ne permet pas à son antagoniste de s'emparer de sa propre vie: «Vattene via...Sparrischi. Vaporizzati. Usurpatrice. Non si può stare mai tranquilli, c'è sempre qualcuno pronto a rubarti il posto, l'identità. Io sono Cappuccetto Rosso».<sup>30</sup>

<sup>29</sup> «Le petit chaperon rouge mince: Maman! / Le petit chaperon rouge gros: c'est ma mère, non pas la tienne! / Le petit chaperon rouge mince: Tu te trompes, c'est ma maman! / Le petit chaperon rouge gros: Mais comment tu te permets? c'est ma mère! / Le petit chaperon rouge mince: Mais tu t'es vue? elle ressemble plus à moi qu'à toi! / Le petit chaperon rouge gros: C'est pas vrai! / Le petit chaperon rouge gros: Bien-sûr, c'est moi la fille idéale, tu veux voir? Maman? / Maman: oui? / Le petit chaperon rouge mince: Tu me fais essayer tes chaussures à talons aiguille? », script inédit. Notre traduction.

<sup>30</sup> «Va-t-en... casse-toi! Dégage! Usurpatrice! On n'est jamais à l'abri, il y a toujours quelqu'un prêt à vous piquer votre place, votre identité», script fourni par l'auteur. Notre traduction.

Par la présence corporelle de l'ombre antagoniste, Emma Dante exploite deux possibilités. Premièrement, elle s'affranchit de l'idée reçue selon laquelle l'héroïne ne peut qu'être belle et mince pour faire partie du récit. En effet, le spectateur voit sur scène deux personnages ayant le même rôle, mais il s'aperçoit petit à petit que la plus grosse sera la protagoniste et que l'autre n'est qu'une ombre dont la consistance s'affaiblit au fur et à mesure que le récit avance.

Deuxièmement, elle met sur scène une antagoniste qui recèle en elle tous les éléments psychologiques de la protagoniste (son inconscient, ses émotions, ses jugements, etc.), mais en même temps ceux qui appartiennent à l'inconscient collectif que Marie-Louise von Franz appelle ombre de groupe.<sup>31</sup> En effet, ce type d'ombre se manifesterait par la présence d'un élément perturbateur: le jugement négatif que la protagoniste porte sur elle-même. L'ombre de la société hétéro-patriarcale est ici identifiée avec l'ombre de groupe pour qui l'image de l'être de sexe féminin est celle de la poupée bien faite.

Emma Dante trouve donc une solution matérielle à ces questions: le dédoublement de la personnalité à la base de la figure de l'ombre dans le conte est représenté ici par l'emploi de deux personnages portant des vêtements identiques, faisant les mêmes gestes sur scène et pourtant antagonistes. En effet, seule l'une des deux pourra faire partie du récit, car un seul panier est destiné à la grand-mère. Le Petit Chaperon rouge gros mange la fougasse du panier de son antagoniste. Désormais vide, ce panier ne sert plus à rien:

---

<sup>31</sup> VON FRANZ 1995, p. 16.

Cappuccetto rosso grassa: si è fatto tardi, devo andare prima che faccia buio. Vado dalla nonna a portarle la focaccina, e tu dove vai?

Cappuccetto rosso magra: io... vado...

Cappuccetto rosso grassa: sì?

Cappuccetto rosso magra: dalla nonna....

Cappuccetto rosso grassa: a che fare?

Cappuccetto rosso magra: a portare...

Cappuccetto rosso grassa: che cosa?

Cappuccetto rosso magra: il panierino.

Cappuccetto rosso grassa: vuoto?

Cappuccetto rosso magra: complètement vide! E quindi che cosa vado a fare dalla nonna? Pourquoi je vais chez ma grand-mère ?

Cappuccetto rosso grassa: je ne sais pas.

Cappuccetto rosso magra: moi non plus, j'ai oublié, je suis confuse...

Cappuccetto rosso grassa: Non hai la focaccina nel panierino. Non hai niente da portare alla nonna. Attraversare il bosco non ti serve, perché tu non esisti.

Cappuccetto rosso magra: Non mais dites donc! N'importe quoi! Io sono Cappuccetto Rosso.

Cappuccetto rosso grassa: Pas du tout!

Cappuccetto rosso magra: mais oui! Adesso attraverserò il bosco e andrò dalla Nonna!

Cappuccetto rosso grassa: E che cosa le dirai?

Cappuccetto rosso magra: Bonjour Grand-Mère ! Regarde ce que je t'amène! Un panier...

Cappuccetto rosso grassa: Vide!

Cappuccetto rosso magra: complètement vide! Je suis, I am...<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Celui-ci est le texte original en plusieurs langues. Voici la traduction en français: «Le petit chaperon rouge mince: Il se fait tard, je dois y aller avant qu'il ne fasse nuit. Je vais chez grand-mère pour lui apporter le fougasse, et toi, où vas-tu? / Le petit chaperon rouge gros: Où? / Le petit chaperon rouge mince: Chez grand-mère / Le petit chaperon rouge gros: Pour quoi faire? Le petit chaperon rouge mince: Pour lui apporter... / Le petit chaperon rouge gros: Quoi? / Le petit chaperon rouge mince: Le panier. / Le petit chaperon rouge gros: Vide? / Le petit chaperon rouge mince: Complètement vide, et donc, que vais-je faire chez ma grand-mère? Pourquoi je vais chez ma grand-mère? / Le petit chaperon rouge gros: Je ne sais pas! / Le petit chaperon rouge mince: Moi non plus, je suis

L'héroïne parfaite disparaît, car sans panier elle n'est plus indispensable au récit. Elle cède ainsi la place à une anti-héroïne gras-souillette et masculine qui «devient actuelle et combative, si forte qu'elle s'affranchit du "comment" elle devrait être pour la mère». <sup>33</sup> Et pourtant, force est de constater que la fillette ne sera pas comblée tant que sa mère ne l'aura pas acceptée telle qu'elle est. Cette pièce est la plus troublante parmi les contes d'Emma Dante à cause du manque d'un *happy end*.

## CONCLUSION

Dans un théâtre où l'on essaie de montrer l'être l'humain dans sa totalité – ses ombres et ses lumières, ses imaginaires et ses rêves –, l'ombre en chair et en os ne se réduit pas à une simple hallucination cauchemardesque, mais elle représente également l'intériorité complexe qui compose sa personne et le réel qui l'entoure. Le merveilleux, l'effroi et le grotesque en font partie et contribuent à définir son essence. Dans les pièces étudiées, la présence de cette

confuse / Le petit chaperon rouge gros: Tu n'as pas de scone dans ton panier. Tu n'as rien à apporter à ta grand-mère. Tu n'as pas besoin de traverser les bois, car tu n'existes pas. / Le petit chaperon rouge mince: Non mais dis-donc, n'importe quoi! C'est moi Le Petit Chaperon rouge! / Le petit chaperon rouge gros: Pas du tout / Le petit chaperon rouge mince: Mais si! je vais traverser la forêt et aller chez grand-mère! / Le petit chaperon rouge gros: Et qu'est-ce que tu lui diras? / Le petit chaperon rouge mince: Bonjour grand-mère, Regarde ce que je t'amène! Un panier! / Le petit chaperon rouge gros: Vide! / Le petit chaperon rouge mince: Complètement vide, je suis Le Petit Chaperon rouge », script inédit fourni par l'auteure. Notre traduction.

<sup>33</sup> «Cappuccetto si fa attuale e combattiva, così forte da spazzare via il "come" dovrebbe essere per la madre», SCATTINA 2020, p. 102. Notre traduction.

ombre incarnant plusieurs archétypes,<sup>34</sup> reste éphémère et révèle le désir de son auteur de modifier le regard du spectateur «non pas pour lui prouver que la réalité est monstrueuse mais pour intensifier son attention, sa perception, son écoute». <sup>35</sup> Comme dans toutes ses œuvres, Joël Pommerat ne dit pas le dernier mot: il est implicitement suggéré au spectateur de s'activer pour chercher une interprétation. L'ombre, ce personnage mystérieux à mi-chemin entre mère affectueuse et monstre dangereux livre l'intériorité de la jeune fille, laissant de surcroît affleurer le *trouble* recherché par l'artiste qui a comme objectif de «restituer [le monde mental] de façon spectaculaire, organique, imagée». <sup>36</sup>

Dans la pièce dantienne, la protagoniste reconnaît son antagoniste, archétype de la jeune fillette modèle, jolie et aimée, mais elle devient petit à petit consciente qu'il s'agit d'un personnage irréel («Non hai la focaccina nel panierino. Non hai niente da portare alla nonna. Attraversare il bosco non ti serve, perché tu non esisti») <sup>37</sup> et ne lui permet pas d'exister. L'ombre devient ici la «métaphore de l'accès à la vérité». <sup>38</sup>

Nous pourrions affirmer que si dans l'adaptation pommeratienne la mère / ombre cède sa place à sa fille, dans la version dantienne, la triade indissociable mère / fille réelle / fille imaginée ne peut pas se résoudre. L'ombre / maman de la pièce pommeratienne accom-

<sup>34</sup> En effet, l'ombre ne se limite pas à incarner l'archétype de soi-même comme dans les contes plus traditionnels étudiés par Marie-Louise von Franz mais elle devient Grande Mère protectrice et menaçante à la fois.

<sup>35</sup> GAYOT-POMMERAT 2009, p. 74.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>37</sup> «Tu n'as pas la fougasse dans le panier. Tu n'as rien pour ta grand-mère. Tu n'as pas besoin de traverser la forêt, tu n'existes pas!», *Ibid.*, Notre traduction.

<sup>38</sup> MILNER 2005 p. 338.

pagne sa fille jusqu'au seuil de la forêt avant de disparaître discrètement et devenir une sorte de monstre (peut-être le loup même?). La mère de *Cappuccetto Rosso* hante tout le récit et son jugement pèse comme un bloc de pierre sur les épaules de la protagoniste jusqu'à la fin: «Sei grassa, grassa, grassa, grassa. Devi dimagrire Cappuccetto rosso. Non vedi come è in forma la mamma».<sup>39</sup>

En même temps, cette critique du monde fictif et éphémère qui projette sur les jeunes filles l'ombre séductrice de la beauté comme valeur absolue (Ombre collective pour Louise Von Fanz) rend la pièce explicitement subversive dans la mesure où, à l'inverse des stéréotypes et de la morale de l'époque de Charles Perrault ou de certains films de Disney, la protagoniste a le dessus sur son antagoniste et prend l'initiative. Cela se réalise aussi dans la pièce pommeratienne.

La dissipation de l'ombre symbolise, enfin, la possibilité pour les deux héroïnes d'avancer dans la vie, l'approche de la maturité, le passage à l'âge adulte rendu possible grâce au détachement de la mère. Nous pourrions donc affirmer que, malgré sa présence visible, l'ombre reste trompeuse dans la mesure où ce n'est qu'un leurre destiné à disparaître. Cette ambivalence de l'ombre, à la fois trompeuse et révélatrice, nous amène à une analogie particulièrement pertinente: le mythe de la caverne de Platon. En effet, l'allégorie platonienne contient les composants de base d'un événement théâtral: il y a des prisonniers (le public) qui voient des ombres (les acteurs) et il y a des montreurs de marionnettes (le

<sup>39</sup> «Tu es grosse! grosse! grosse! tu dois maigrir, regarde ta mère comme elle est en forme», script inédit fourni par l'auteure. Notre traduction.

dramaturge ou metteur en scène) qui les exposent à leur regard. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que le même auteur du mythe de la caverne, qui, rappelons-le, écrit ce texte pour montrer les effets néfastes de la tyrannie, soit considéré comme le père de la théâtrophobie païenne.<sup>40</sup> Comme l'affirme Victor Stoichita,<sup>41</sup> l'acception négative attribuée à l'ombre dans cette allégorie a sa source dans le refus platonien de tout objet mimétique. Toutefois, si les prisonniers de la caverne sont trompés, le spectateur d'aujourd'hui est bien conscient des enjeux de ces ombres et son esprit est stimulé davantage dans la mesure où il s'interroge, par leur présence, sur l'intériorité, les perceptions, les rêves et les cauchemars des personnages qui composent notre monde.

Ainsi, l'ombre sur scène n'est plus seulement l'ombre d'un personnage: elle est le reflet mouvant d'une identité en construction, d'un imaginaire collectif en mutation, et d'un théâtre qui, loin de cacher, éclaire autrement.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### *Documents inédits*

Script de *Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso* fourni par l'auteure.

<sup>40</sup> Platon condamnerait l'art théâtral. En effet, selon de nombreuses interprétations, les citoyens seraient selon Platon pervertis à cause de certaines pièces de théâtre.

<sup>41</sup> STOICHA 2000 pp. 26-28.

Captation de *Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso*, Compagnia Sud Costa Occidentale, réalisée au Teatro Biondo de Palermo le 15 octobre 2015 fournie par l'auteur.

Captation de *Le Petit Chaperon rouge*, Compagnie Louis Brouillard, réalisée au Théâtre des Bouffes du Nord lors de la générale du 30 avril 2017 fournie par l'auteur.

### *Monographies et articles de revues*

ANDERSEN 1876 : H. C. Andersen, *Contes d'Andersen*, a cura di D. Soldi, Paris, Hachette, 1876.

BARTHES 1964 : R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BERNANOCE 2006 : M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces: Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil, Théâtrale, 2006.

BERNANOCE 2014 : M. Bernanoce, *Conte et Théâtre, quand le récit hante la dramaturgie jeunesse. Le cas de Cendrillon de Joël Pommerat*, «Agô» H/S, (2014), <https://journals.openedition.org/agon/3067>, dernier accès 4 avril 2025.

BOLEN 1991 : J. S. Bolen, *Le dee dentro la donna, una donna sette dee*, a cura di C. Carbone, Roma, Astrolabio, 1991.

CONNAN-PINTADO 2014 : C. Connan-Pintado, *Cendrillon de Joël Pommerat: le conte sous le palimpseste*, «Agôn» H/S, (2014), <https://journals.openedition.org/agon/3067>, dernier accès 4 avril 2025.

- CONNAN-PINTADO - BÉTHOTÉGUY 2015 : C. Connan-Pintado, G. Béhotéguy, *Littérature de jeunesse au présent, genres en question(s)*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2015.
- DANTE - COSTA 2020 : E. Dante, M. C. Costa, *E tutte vissero felici e contente*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- GAFFURI 2014 : E. Gaffuri, *Il lavoro drannaturgico di Joël Pommerat: Le Théâtre tout public (2004-2011)*, Milano, EDUcatt Università Cattolica, 2014.
- GAYOT - POMMERAT 2009 : J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.
- GENET 2002 : J. Genet, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002.
- GAGNEBIN 2002 : M. Gagnebin, *L'Ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*, Seyssel : Champ Vallon, 2002
- GREIMAS 1966 : A. J. Greimas dans *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- HUMBERT 1994 : E., G. Humbert, *L'Homme aux prises avec l'inconscient, Espaces libres*, Paris, Albin Michel, 1994.
- JUNG 1963 : C. G. Jung, *L'Âme et la vie*, a cura di R. Cahen, Y. Le Play, Paris, Buchet/Chastel, 1963.
- MILNER 2005 : M. Milner, *L'Envers du Visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.
- MURDOCK 1990 : M. Murdock, *Il viaggio dell'Eroina*, a cura di M. Romanelli, Roma, Dino Audino editore, 1990.

- PINKOLA ESTÈS 1993 : C. Pinkola Estès, *Donne che corrono coi lupi*, a cura di M. Pizzorno, Como, Frassinelli, 1993.
- PIERRI 2020 : M. Pierri, *Eroine, come i personaggi delle serie tv possono aiutarci a fiorire*, Torino, Tlon, 2020.
- PLATONE 2012 : Platone, *Il mito della Caverna*, a cura di C. Sini, Senago (Mi), AlboVersorio, 2012.
- POMMERAT 2014: J. Pommerat, *Le Petit Chaperon rouge*, Arles, Actes Sud, 2014.
- JAY 1993 : M. Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- SCATTINA 2020 : S. Scattina, «Non tutti vissero felici e contenti», *Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano (Pisa), Titivillius, 2020.
- STOICHITA 2000 : V. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- VITEZ 2015 : A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 2015.
- VON CHAMISSO 2024: A. von Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, a cura di A. Lortholary, Paris, Gallimard, 2024.
- VON FRANZ 1995 : M.-L. von Franz, *L'ombra e il male nella fiaba*, a cura di S. Stefani, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- VON FRANZ 1996 : M.-L. von Franz, *Le fiabe Interpretate*, a cura di N. Neri, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- VON HOFMANSTHAL - STRAUSS 1999 : H. von Hofmannsthal (texte), R. Strauss (musique), *Die Frau ohne Schatten, La donna senz'ombra*, a cura di V. Cavagnoli Milano, Ariele, 1999.

## Peter Abrahams nell'editoria italiana degli anni cinquanta

Peter Abrahams published in Italy in the 1950s

doi: 10.54103/2282-0035/28984

Giuliana Iannaccaro

 0000-0003-3665-4981Università degli Studi  
di Milano

ROR 00wjc7c48

## Abstract

**[IT]** Questo contributo indaga le vicende editoriali di opere letterarie provenienti dal continente africano, scritte originariamente in inglese, e prese in esame per l'acquisizione dei diritti di traduzione da case editrici italiane negli anni cinquanta del secolo scorso. Nello specifico, seguiremo le peripezie di due romanzi dello scrittore sudafricano Peter Henry Abrahams Deras (1919-2017) presso le case editrici milanesi fra i primi anni cinquanta e la fine del decennio: quelle di *Path of Thunder* (1948), che fu accettato per la pubblicazione sia da Baldini & Castoldi nel 1953 sia da Mondadori nel 1960, e di *Wild Conquest* (1950), che sarà invece rifiutato da sei case editrici diverse fra il 1951 e il 1965, e che, di fatto, non vedrà mai la luce nel mercato editoriale italiano. La ricerca qui proposta è di stampo archivistico ed è stata svolta per lo più negli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, che contribuisce a rendere possibili sia percorsi di ricerca di ampio respiro, sia indagini basate, come in questo caso, su un corpus di documenti relativamente contenuto, ma non per questo meno stimolanti e avventurose.

**PAROLE CHIAVE:** Peter Abrahams, romanzi, editoria italiana, traduzioni, anni cinquanta

giuliana.iannaccaro@unimi.it

© Giuliana Iannaccaro

Received: 11/06/2025  
Accepted: 05/09/2025

**[EN]** This contribution investigates the editorial trajectories of literary works from the African continent, originally written in English and considered for the acquisition of translation rights by Italian publishers in the 1950s. Specifically, we will follow the vicissitudes of two novels by South African writer Peter Henry Abrahams Deras (1919-2017), which were taken into consideration by two Milanese publishing houses between the early 1950s and the end of the decade. *Path of Thunder* (1948) was accepted for publication by both Baldini & Castoldi in 1953 and Mondadori in 1960; *Wild Conquest* (1950), instead, was rejected by six different publishing houses between 1951 and 1965, and never entered the Italian publishing market. The research proposed here is archival: the Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori in Milan opens the way to wide-ranging research paths as well as investigations based on a limited corpus of documents, such as this one, but no less challenging and adventurous.

**KEYWORDS:** Peter Abrahams, novels, Italian publishing houses, translations, the 1950s



## PREMESSA

Le pagine che seguono si configurano come un itinerario di ricerca all'interno degli archivi storici della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano (FAAM): un patrimonio davvero ingente di materiale documentario messo a disposizione degli studiosi, che rende possibili indagini sia di ampio respiro, sia, come in questo caso, basate su una quantità relativamente contenuta di testimonianze.<sup>1</sup> Ci occupiamo infatti delle vicende editoriali di opere letterarie provenienti dal continente africano, scritte originariamente in inglese, e prese in esame per l'acquisizione dei diritti di traduzione da case editrici italiane intorno alla metà del Novecento. Nello specifico, seguiremo le peripezie di due romanzi dello scrittore sudafricano Peter Henry Abrahams Deras (1919-2017) presso le case editrici milanesi fra i primi anni cinquanta e la fine del decennio: quelle del "vincente" *Path of Thunder* (1948), che fu accettato per la pubblicazione sia da Baldini & Castoldi nel 1953 sia da Mondadori nel 1960, e del "perdente" *Wild Conquest* (1950), che sarà invece rifiutato da sei case editrici diverse fra il 1951 e il 1965, e che, di fatto, non vedrà mai la luce nel mercato editoriale italiano. La ricerca archivistica – corroborata dall'analisi dei paratesti che accompagnano le traduzioni dei libri di Abrahams – è volta non soltanto a illustrare i percorsi seguiti dai romanzi in esame, ma anche a indagare le ragioni per le quali alcuni sono stati accettati e altri rifiutati,

<sup>1</sup> I fondi archivistici sui quali lavora questo articolo sono: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano (da ora in poi FAAM), Fondo agenzia letteraria internazionale (ALI)-Erich Linder (da ora in poi ALI-Linder); FAAM, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale estero – giudizi dei lettori* (da ora in poi See-gdl).

tenendo conto dei contesti storico-culturali che ne hanno visto la genesi e l'approdo nel nostro Paese. Il connubio tra la contingenza storica sudafricana e le politiche editoriali italiane mostrerà anche come la traiettoria di ricezione dell'autore cambi nel tempo: vedremo infatti che quella che viene considerata l'autobiografia di Abrahams, *Tell Freedom* (Faber and Faber, 1954), rifiutata dalle case editrici italiane negli anni cinquanta, è stata rivalutata verso la fine degli anni ottanta e pubblicata sia da Edizioni Lavoro nel 1987, sia dalla Società Editrice Internazionale di Torino nel 1991.

### **PETER ABRAHAMS E I SUOI ROMANZI: TESTI E CONTESTI**

Presentato di recente come uno dei fondatori della tradizione letteraria sudafricana,<sup>2</sup> Peter Abrahams è stato un autore, giornalista, attivista e commentatore politico che ha esercitato un'influenza significativa sul dibattito novecentesco intorno al tema della discriminazione razziale. L'esperienza di vita in Sudafrica, la decisione di trasferirsi a Londra da giovane adulto, nonché la scelta di scrivere in lingua inglese, gli hanno consentito di posizionarsi tra due realtà: il cosiddetto "mondo occidentale" e il vasto territorio sudafricano, in cui gli europei si erano stanziati già da tre secoli e che avevano colonizzato a livello politico, economico e culturale. Gli scrittori che hanno contribuito a fondare la tradizione letteraria sudafricana, riflette James Oguide, hanno spesso operato come traduttori di una cultura nei confronti dell'altra:

---

<sup>2</sup> Si veda OGUIDE 2022, p. 27.

One of the most striking things about African foundational writers [...] is that they positioned themselves as translators. They were translators in a number of ways. First, they were translators of the West, including translating Western classics into local languages for their people. Second, they were translators of Africa and its local knowledges and cultures to the West.<sup>3</sup>

Peter Abrahams, nato in un sobborgo di Johannesburg da padre etiope e madre classificata come “coloured”,<sup>4</sup> si era auto-esiliato in Inghilterra già nel 1939, all’età di vent’anni, per trovare un senso della vita che trascendesse «la razza e il colore». Oppresso dalla discriminazione razziale, il giovane aveva preso coscienza anche della propria vocazione, politica e letteraria, alla scrittura: «Inoltre, sentivo l’ansia di scrivere, di dire la libertà: e per fare questo dovevo essere una persona libera».<sup>5</sup> Entrambi i romanzi di cui ci occupiamo in questo contributo – *The Path of Thunder* e *Wild Conquest* – sono stati scritti nel periodo in cui Abrahams si era stabilito in Inghilterra, dove era diventato giornalista; lungi dall’abbandonare la militanza politica, era entrato a far parte di una comunità di intellettuali neri, molti dei quali si trovavano all’estero in esilio, e aveva collaborato con il movimento panafricano di unificazione e lotta per le indipendenze, così come con l’African National Con-

<sup>3</sup> Ivi, p. 30.

<sup>4</sup> “Coloured” è il termine con il quale sono state classificate le persone che presentavano una pigmentazione più chiara rispetto al “black” dei neri africani, e che si riteneva provenissero da unioni miste tra “bianchi” e “neri”. Durante l’apartheid, il *Population Registration Act* del 1950 ha reso il termine un’etichetta razziale ufficiale ai sensi di legge.

<sup>5</sup> Entrambe le citazioni sono tratte dalla traduzione italiana di *Tell Freedom*, l’autobiografia romanzata che Abrahams ha pubblicato nel 1954; vd. ABRAHAMS 1987, p. 322.

gress (ANC) sudafricano. Prima di occuparci delle vicissitudini dei suoi romanzi nel panorama editoriale fra Stati Uniti, Inghilterra e Italia, una brevissima digressione sulle condizioni sociopolitiche del Sudafrica nel secondo dopoguerra può rivelarsi utile per contestualizzare sia le opere di Abrahams, sia la loro ricezione nell'ambito culturale europeo e nordamericano.

L'anno in cui Abrahams pubblica il suo terzo romanzo, *The Path of Thunder*, è proprio quel famigerato 1948 in cui il Partito Nazionalista afrikaner (National Party) vince le elezioni in Sudafrica e dà inizio a un sistema politico oppressivo e discriminatorio, che sarebbe passato alla storia come il regime di "apartheid". Gli anni cinquanta, in particolare, furono quelli in cui il governo implementò l'architettura del nuovo stato, promulgando una serie di leggi che determinarono profonde diseguaglianze tra i cittadini di quella che, nominalmente, fu dichiarata Repubblica sudafricana nel 1961. I governi nazionalisti che si succedettero fino all'inizio degli anni novanta portarono il Sudafrica sull'orlo della guerra civile e del collasso economico, davanti allo sguardo di un occidente passivo e dunque complice: le ricchezze del sottosuolo, oro e diamanti *in primis*, venivano considerate ben più rilevanti per l'economia internazionale delle violazioni dei diritti umani. Non ci fu bisogno di attendere l'inizio del regime di apartheid, tuttavia, per denunciare una condizione di oppressione e sfruttamento che affliggeva la punta meridionale dell'Africa fin dai primi stanziamenti europei nella regione del Capo, avvenuti nella seconda metà del diciassettesimo secolo. Il primo volume di narrativa di Peter Abrahams – una

raccolta di racconti intitolata *Dark Testament* e pubblicata nel 1942<sup>6</sup> – introduce in chiave autobiografico-finzionale il tema che sarebbe rimasto preponderante nelle sue opere: la stratificazione iniqua della società sudafricana, nominalmente razziale, ma, di fatto, sociale e politica, che lo scrittore avrebbe sviluppato pochi anni dopo nel romanzo che gli ha dato la notorietà, *Mine Boy* (1946).

I libri di Abrahams che apparvero sul mercato italiano a partire dai primi anni cinquanta provenivano dal Regno Unito e dagli Stati Uniti, dove erano stati pubblicati. L'Inghilterra, come è noto, già dall'inizio del diciannovesimo secolo aveva instaurato un legame coloniale di natura economica, politica, linguistica e culturale con la regione sudafricana; durante il regime di apartheid, la migrazione di intellettuali e scrittori verso Londra si era intensificata per via della censura e della persecuzione esercitate dal governo nazionalista nei confronti dei dissidenti, o presunti tali. Abrahams è uno dei tanti esempi di autori che si rivolgono alle case editrici inglesi e americane alla ricerca di sbocchi per le loro opere, pur restando profondamente critici dello sfruttamento che il Regno Unito, insieme alle altre potenze europee, continuava a esercitare sui territori africani.

In ambito europeo, le tematiche etiche, sociali e politiche che emergevano da un'Africa in lotta per l'indipendenza dai colonizzatori<sup>7</sup> trovavano un terreno fertile presso i non pochi lettori che desiderava-

<sup>6</sup> Sui racconti brevi di Abrahams vd. FOSSATI 2024, capitolo 3.

<sup>7</sup> Gli anni cinquanta, in particolare, hanno convogliato lo sguardo del mondo occidentale sul fermento politico-sociale del continente africano. Il cosiddetto "anno dell'Africa" è per convenzione il 1960, quando ben diciassette stati si liberarono dalla sovranità coloniale di Francia, Regno Unito e Belgio; tuttavia, nel decennio precedente avevano già raggiunto l'indipendenza Paesi nordafricani come Libia, Marocco, Tunisia e Sudan, e subsahariani come Ghana e Guinea francese.

no vedere rappresentata una netta discontinuità con le politiche culturali del fascismo e del nazismo. In Italia, nello specifico, il fermento intellettuale del secondo dopoguerra era disordinato e fecondo, come illustra Gian Carlo Ferretti: «Rinascono e nascono partiti (editori essi stessi), organizzazioni sindacali e intellettuali, giornali e istituzioni della vecchia e nuova tradizione comunista, socialista e democratica, circoli e riviste culturali, teatri, cineclub, mentre la stampa più compromessa cerca di adeguarsi»<sup>8</sup>. In questo panorama, l'interesse per l'opera letteraria tradotta accomunava un'industria editoriale in espansione e un pubblico in continuo incremento, che si rivolgeva ai libri stranieri anche perché l'offerta di narrativa italiana si era rivelata insufficiente per soddisfare la domanda di lettori sempre più propensi a dedicarsi alla letteratura di consumo<sup>9</sup>. Nel mercato italiano c'era quindi spazio per la sperimentazione editoriale, nonché per un'apertura alle letterature straniere senza precedenti; tuttavia, gli editori procedevano con cautela nei confronti di prodotti letterari provenienti da luoghi e culture molto distanti e sconosciute. Era essenziale prendere in considerazione il successo che le nuove pubblicazioni avevano già riscontrato nei mercati internazionali, anche per poterle promuovere come best seller in seconda o quarta di copertina.

Tra Europa e Stati Uniti, infatti, si muoveva una quantità di proposte, negoziazioni, clausole contrattuali e transazioni economiche davvero ingente per il periodo;<sup>10</sup> allo stesso tempo, gli editori italiani cercavano di evitare insuccessi nelle vendite valutando con

<sup>8</sup> FERRETTI 2007, p. 62.

<sup>9</sup> Si veda BALDINI 2023, pp. 344-353.

<sup>10</sup> Sul panorama editoriale britannico nel secondo dopoguerra si veda STEVENSON 2010 (in particolare, i capitoli 5 e 6).

attenzione in che misura le opere potessero essere comprese e apprezzate dai lettori. In questo quadro, la mediazione dell'Agencia Letteraria Internazionale (ALI), gestita da Erich Linder a partire dall'inizio degli anni cinquanta, svolse un ruolo fondamentale: per citare Dario Biagi, «Linder, austriaco-polacco naturalizzato italiano, è stato per un quarto di secolo il più grande agente europeo del Dopoguerra».<sup>11</sup> Oltre a conoscere perfettamente il contesto editoriale italiano, Linder intratteneva rapporti anche personali di collaborazione e amicizia con agenti ed editori stranieri, come testimonia la sua fittissima corrispondenza con le case editrici europee e statunitensi rappresentate dall'ALI per la vendita dei diritti di traduzione in Italia.<sup>12</sup>

## PETER ABRAHAMS IN CASA BALDINI & CASTOLDI

I primi tre volumi di narrativa di Peter Abrahams – la raccolta di racconti *Dark Testament* (1942) e i romanzi *Song of the City* (1945) e

<sup>11</sup> BIAGI 2007, p. 5. Sull'Agencia Letteraria Internazionale nel periodo precedente alla gestione di Linder si vedano FERRANDO 2019a e 2019b.

<sup>12</sup> La suddetta corrispondenza è ospitata nel Fondo ALI-Linder, conservato presso la FAAM. Fondata a Torino nel 1898 e diretta da Augusto Foà, l'ALI fu trasferita a Milano dal 1930; quando Foà passò a Einaudi nel 1951, Linder, suo collaboratore fin dai primi anni quaranta, ne assunse la gestione e creò una rete capillare di contatti, sia in Italia sia all'estero. È lo stesso Linder a fornire una breve, ma efficace, illustrazione delle attività dell'agenzia in una lettera alla casa editrice Charles Scribner's Sons del 18 marzo 1951: «We are the second-oldest literary agency in the world, having been in existence since 1898, and we represent in this Country some of the leading Publishers and Agents, both British and American. We would like to quote the following: Curtis Brown, Ltd., London, A.M. Heath, London, A.D. Peters, London, Hughes Massie, London, Brandt & Brandt, New York [...]». (ALI-Linder, *Serie annuale* 1951, b.11, fasc. 11/21, Charles Scribner's Sons, lettera dell'ALI a Scribner del 18-03-1951).

*Mine Boy* (1946) – furono pubblicati a Londra: il primo da George Allen and Unwin, il secondo e il terzo da Dorothy Crisp. Il quarto e il quinto, *The Path of Thunder* e *Wild Conquest*, invece, videro la luce negli Stati Uniti, entrambi pubblicati a New York da Harper & Brothers. Tuttavia, le indagini archivistiche indicano che le traiettorie seguite dalle opere letterarie giunte in Italia dal mondo anglosassone non erano sempre lineari. Possiamo utilizzare come esempio il caso di *Wild Conquest*, che è documentato nell'archivio FAAM: uscito a New York nel 1950, il libro viene proposto a Linder per il mercato italiano da Innes Rose dell'agenzia letteraria Farquharson di Londra ("John Farquharson, Business Manager for Authors") con una lettera datata 18 maggio 1951. In quella comunicazione Rose scrive: «*Wild Conquest* by Peter Abrahams. This book has just been published here. When it was published in America, it received excellent reviews». <sup>13</sup> Il romanzo, infatti, era appena uscito a Londra con Faber & Faber, ma da talmente poco tempo che, evidentemente, le reazioni di pubblico e critica nel contesto inglese non erano ancora documentabili. Nel promuoverlo presso l'ALI, Innes Rose fa quindi riferimento al successo di critica statunitense, sapendo, oltretutto, di utilizzare un argomento molto convincente per l'editoria italiana. Il mercato editoriale nordamericano, molto vasto ed estremamente vivace, era diventato nel dopoguerra il punto di riferimento primario nel continente europeo per misurare il successo delle opere prove-

<sup>13</sup> ALI-Linder, 1951, fasc. 7/22, John Farquharson Ltd., lettera di Farquharson all'ALI del 18-05-1951. Nel 1956 Innes Rose sarebbe diventato co-direttore dell'agenzia insieme a George Greenfield.

nienti dai paesi anglofoni.<sup>14</sup> Nel presentare diversi titoli a Linder perché incentivati l'acquisizione dei diritti di traduzione in Italia, Innes Rose insiste sul fatto che gli autori si stanno costruendo una buona reputazione sia in Inghilterra sia in America, e che si tratta di opere con dati di vendita molto interessanti.<sup>15</sup> Il rapporto tra il mercato statunitense e quello inglese era molto stretto, e *Wild Conquest* è solo uno dei tanti esempi di romanzi pubblicati per la prima volta a New York, ma giunti in Italia passando da Londra.

Nel 1953 Baldini & Castoldi pubblica *Il sentiero del tuono* nella collana "Biblioteca Moderna"; la traduzione in italiano è di Maria Luisa Fehr. Nel 1952, la casa editrice aveva fatto richiesta del romanzo all'ALI per valutarne la pubblicazione insieme ad altre due opere: «Interessandoci i volumi: *Wild Conquest* e *The Path of Thunder* di Peter Abrahams – *Venture to the Interior* di Laurens van der Post, Vi saremmo grati se poteste farceli avere in visione».<sup>16</sup> La richiesta di ben tre libri di autori sudafricani spicca nel contesto della massiccia corrispondenza della sezione "Segreteria editoriale estero" (archivio FAAM) dell'ALI di quegli anni, nella quale, in ambito anglofono, predominano le proposte di acquisto dei diritti di traduzione di opere statunitensi e britanniche. Come anticipato sopra, il fatto che scrittori non appartenenti al mondo occidentale fossero stati valorizzati dal mercato editoriale nordamericano o del Regno Unito era la condizione principale perché venissero presi in consi-

<sup>14</sup> Per uno studio recente sulle vicende editoriali e critiche della narrativa statunitense pubblicata da Mondadori nel periodo 1930-1968, vd. SCARPINO 2022.

<sup>15</sup> ALI-Linder, 1951, fasc. 7/22, John Farquharson Ltd., lettera di Farquharson all'ALI del 20-07-1951.

<sup>16</sup> ALI-Linder, 1951-1952, fasc. 3/27, Baldini & Castoldi, lettera di B&C all'ALI del 26-03-1952.

derazione anche in Italia. In questo caso, tutte e tre le opere avevano visto la luce a New York, compreso *Venture to the Interior*, pubblicato da William Morrow and Company nel 1951 e, nello stesso anno, da Viking Press. Il libro di van der Post era diventato «an instant best seller on both sides of the Atlantic»,<sup>17</sup> era stato acclamato come «popular celebrity» e tradotto in molte lingue;<sup>18</sup> *The Path of Thunder* e *Wild Conquest*, pur non avendo ottenuto lo stesso successo, erano stati accettati per la pubblicazione da diversi paesi europei.<sup>19</sup>

In aggiunta alla notorietà dei libri, elementi di sicuro richiamo per il lettore italiano del secondo dopoguerra erano l'avventura, l'esotismo, e, a giudicare da una lettera di Baldini & Castoldi all'ALI del febbraio 1952, anche una certa spregiudicatezza da parte del pubblico, che dopo anni di censura fascista si permetteva di lasciarsi andare al godimento di racconti dal contenuto «un po' spinto». Baldini & Castoldi fornisce all'Agenzia indicazioni sui generi letterari che intende privilegiare da quel momento in avanti:

<sup>17</sup> BOOKER 2004, p. 990.

<sup>18</sup> GARDINER 1952, p. 169. Gardiner recensisce *Venture to the Interior* nel 1952 per una prestigiosa rivista britannica, *African Affairs*, in seguito alla sua uscita in Inghilterra per la Hogarth Press. Sempre in quell'anno, il libro è stato pubblicato anche in Germania (*Vorstoss ins Innere. Afrika und die Seele des XX. Jahrhunderts*, Berlin, K. Henssel) e in Svezia (*Vaagspel i det inre*, Stockholm, Norstedt). Nel 1953 è uscito in Francia (*Aventure au cœur de l'Afrique*, Paris, Albin Michel) e in Italia (*Il cuore dell'Africa*, Milano, Bompiani).

<sup>19</sup> Esempi di traduzioni (limitati agli anni cinquanta): oltre all'italiano, *The Path of Thunder* fu tradotto in francese (*Le sentier du tonnerre*, Paris, Gallimard, 1950), ceco (*Cesta Hromu*, Praha, Brázda, 1950), ungherese (*A fergeteg útja: regény*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1953). *Wild Conquest* vide la luce in tedesco (*Wilder Weg*, Zürich, Verlag der Arche, 1952; *Wilder Weg. Ein Roman*, Innsbruck, Abendländische Verlag Anst, 1953), croato (*Divlji Pohod*, Zagreb, Zora, 1954), olandese (*De Wilde Trek*, Antwerpen, P. Vink, 1957). Si veda la *Peter Abrahams Collection* (The University of the West Indies, Mona Campus Jamaica, <https://archivespace.sta.uwi.edu/repositories/4/resources/170>).

[...] Vi facciamo frattanto presente che volumi di contenuto tecnico e scientifico non ci interessano più, in quanto che abbiamo deciso di abbandonare un genere di pubblicazioni che comporta spese molto onerose e presenta tante incognite. Se ne avete la possibilità, inviateci invece qualche romanzo di intreccio passionale e di genere che definiremmo ... un po' spinto. Varrà forse la pena di fare un tentativo in questo campo, che sembra ora bene accetto a gran parte dei lettori.<sup>20</sup>

Questa lettera precede di poco più di un mese la richiesta dei due romanzi di Abrahams e di *Venture to the Interior* di Laurens van der Post. Il motivo alla base dell'interesse di Baldini & Castoldi per quest'ultimo libro è facilmente intuibile: senza dubbio, assecondava il gusto del pubblico per l'avventuroso e per l'esplorazione di territori poco conosciuti – tanto è vero che i diritti di traduzione erano già stati acquistati da Bompiani, come risponde Erich Linder a Baldini & Castoldi il 13 giugno 1952.<sup>21</sup> Sir Laurens van der Post (1906-1996) era un giornalista, scrittore, soldato, viaggiatore ed esploratore bianco, nato in Sudafrica da padre olandese e da madre afrikaner; stabilitosi in Inghilterra all'inizio degli anni trenta, nel 1940 si era arruolato volontario nell'esercito britannico. Durante la guerra, come scrive nella prefazione a *Venture to the Interior*, la vita militare lo aveva portato sempre più lontano dall'Europa, «from behind the enemy lines in Abyssinia, from the Western Desert, Syria and the Transjordan frontier, through the jungles of the Duch east Indies, to several years of incarceration in Japanese prisoner-of-war camps»<sup>22</sup>. Specchio di un'esistenza avventurosa di per

<sup>20</sup> ALI-Linder, 1951-1952, fasc. 3/27, Baldini & Castoldi, lettera di B&C all'ALI del 08-02-1952.

<sup>21</sup> Ivi, lettera di ALI a B&C del 13-06-1952.

<sup>22</sup> VAN DER POST 1951, p. 9.

sé, *Venture to the Interior* è un resoconto di viaggio autobiografico, nel quale l'autore racconta della missione, affidatagli dal governo britannico nel 1949, di perlustrare due zone facenti parte del protettorato del Nyasaland (attuale Malawi) allo scopo di valutare l'eventuale disponibilità di risorse alimentari per il mercato inglese in difficoltà.<sup>23</sup> Comprando i diritti di questo resoconto di viaggio, la casa editrice Bompiani si era assicurata la diffusione di un libro già famoso all'estero presso una fetta crescente di lettori italiani affascinati dall'altrove.

Anche se non riesce a ottenere i diritti di *Venture to the Interior*, Baldini & Castoldi porta avanti le trattative con l'Agenzia Letteraria Internazionale per i romanzi di Abrahams, che, a giudicare dai titoli, sembrano promettere storie di avventura e conquista. L'interesse della casa editrice per i libri d'azione, oltre che per le trame passionali, si evince da due lettere inviate all'ALI un paio di mesi dopo la richiesta dei libri di Abrahams e van der Post. Il 4 aprile 1952, Baldini & Castoldi scrive: «Gradiremmo pure ricevere in visione qualche opera bene illustrata sui seguenti argomenti: Caccia grossa – Alpinismo – Avventura».<sup>24</sup> Poco più di un mese dopo, è la volta della fantascienza: «[...] gradiremmo pure ricevere in visione una collana che tratti i medesimi argomento [sic] della science fiction, ma che si rivolga ad un pubblico adulto e non di giovani lettori [...] In modo particolare gradiremmo ricevere una serie di volumi che trattino di avventure interplanetarie, utopistiche, fantastiche, ecc.».<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Si veda la prefazione: VAN DER POST 1951, p. XI.

<sup>24</sup> ALI-Linder, 1951-1952, fasc. 3/27, Baldini & Castoldi, lettera di B&C all'ALI del 04-04-1952.

<sup>25</sup> Ivi, lettera di B&C all'ALI del 16-05-1952.

Come anticipato sopra, è lecito presumere che i titoli di Abrahams abbiano destato l'interesse di Baldini & Castoldi perché sembravano preludere a racconti, per così dire, da "far west" (*Wild Conquest*) e a intrecci per lo meno burrascosi (*The Path of Thunder*); effettivamente, entrambe le opere presentano una trama avventurosa con personaggi coinvolti in relazioni sentimentali tormentate. Alla fine del processo di valutazione dei romanzi, tuttavia, sarà *The Path of Thunder* a entrare nel mercato italiano, mentre per quanto riguarda *Wild Conquest* Baldini & Castoldi riterrà, evidentemente, di aver "preso un granchio". Il libro, ricevuto in giugno 1952, verrà restituito in settembre, segnale inequivocabile di rinuncia alla pubblicazione; come vedremo più avanti, sarà rifiutato anche da Mondadori e da diverse altre case editrici italiane.

Baldini & Castoldi, che, come ricorderemo, aveva fatto richiesta di entrambi i romanzi di Abrahams il 26 marzo 1952, riceve *Wild Conquest* per primo, accompagnato da questa nota: «Vi inviamo, come da Vostra richiesta, il volume di Abrahams: *Wild Conquest*. Se questo Vi interessa, Vi invieremo anche l'altro dello stesso autore».<sup>26</sup> Si può provare a spiegare il perché di questa mossa da parte di Erich Linder esaminando la sua corrispondenza con l'agenzia letteraria John Farquharson di Londra, che nel 1951 gestiva i diritti di traduzione per *Wild Conquest*. Come abbiamo visto, Rose caldeggiava l'acquisto del romanzo da parte delle case editrici italiane; Linder avrà quindi cercato di promuovere per primo il libro che gli era stato raccomandato, riservandosi di procedere in seguito con la spedizione di *The Path of Thunder*. In realtà, le cose erano desti-

<sup>26</sup> Ivi, lettera di ALI a B&C del 13-06-1952.

nate ad andare diversamente: la copia ricevuta in visione di *Wild Conquest* fu restituita;<sup>27</sup> *The Path of Thunder*, al contrario, fu accettato, e l'iter contrattuale per la cessione dei diritti di traduzione non andò nemmeno tanto per le lunghe rispetto ad altri casi analoghi. Infatti, ALI inviò il contratto il 4 luglio 1952<sup>28</sup> e Baldini & Castoldi lo rimandò firmato il 19 luglio; il 20 agosto, dopo un cortese sollecito da parte dell'agenzia, la casa editrice milanese spedì l'assegno per l'anticipo.<sup>29</sup> Il romanzo avrebbe visto la luce in traduzione italiana l'anno successivo.

In mancanza di pareri di lettura, si possono fare delle ipotesi sulle ragioni che hanno spinto Baldini & Castoldi a privilegiare *The Path of Thunder* rispetto a *Wild Conquest*. In sintesi, il primo romanzo è stato probabilmente giudicato più adatto ai lettori italiani per due motivi principali: perché ritenuto meno difficile da comprendere dal punto di vista storico-culturale, come vedremo, e perché il messaggio etico del libro – la denuncia delle conseguenze aberranti della discriminazione razziale vigente in Sudafrica – viene veicolato proprio attraverso quel gusto dell'intreccio passionale che la casa editrice milanese ricercava nelle nuove proposte di romanzi da pubblicare. Intreccio passionale che, trattandosi di una storia d'amore contrastata fra un "nero" e una "bianca", rendeva la vicenda allo stesso tempo intrigante e drammatica. La quarta di copertina di *Il sentiero del tuono* presenta il romanzo ai lettori insistendo allo stesso tempo sulla dimensione etica del racconto e su quella

<sup>27</sup> Ivi, lettera di B&C all'ALI del 17-09-1952.

<sup>28</sup> Ivi, lettera di ALI a B&C del 04-07-1952.

<sup>29</sup> Ivi, lettere di B&C all'ALI del 19-07-1952 e del 20-08-1952.

avventuroso-sentimentale; entrambe concorrono alla conclusione tragica della storia, che vede la morte dei due innamorati mentre tentano di darsi alla fuga.

[...] Nella drammatica vicenda, raccontata con dolorosi accenti in queste pagine, un mulatto di raffinato sentire e di non comune cultura, un mulatto che si è conquistata una laurea nelle aule universitarie, studiando gomito a gomito con i compagni della “razza superiore”, si innamora di una bianca, e ne è riamato. Al futuro dei due giovani [...] si oppongono l'odio di coloro che stanno da una parte della barricata, la ritorsione di quelli che si sentono confinati dall'altra, cosicché i due sono costretti a cercare scampo e speranza nella fuga [...]. Ma la superstizione, l'orgoglio, l'odio non si sfidano impunemente: la progettata evasione è scoperta, la lotta divampa, le armi sono impugnate: Lanny e Sarie potranno amarsi, saranno finalmente uniti solo in un mondo dove la vendetta non alligna e l'ingiuria non arriva, in un mondo in cui, cessate le rivolte e le angosce della materia, esistono solo comprensione, pace, eguaglianza.

Questa citazione costituisce soltanto la seconda parte di una presentazione del romanzo piuttosto lunga e complessa per una quarta di copertina, che, prima di accennare alla trama e ai personaggi, introduce la piaga del razzismo attraverso il racconto biblico di Noè e i suoi figli (Genesi 9, 10), nel quale il padre maledice Cam e lo condanna a essere schiavo dei suoi fratelli.<sup>30</sup> La parte che abbiamo

<sup>30</sup> Così la prima parte della quarta di copertina: «Cam, Sem, Giafet ... I figli di Noè, che non dovevano più rivedersi, si sparsero sulla terra, diedero origine a tre razze diverse; e i loro discendenti dimenticarono ben presto di derivare da un tronco comune. E così in ogni tempo e in ogni luogo l'uomo privilegiato dalla pelle pallida odiò e sottomise il suo fratello dal viso color dell'ebano, e coloro che nacquero dalla unione fra un bianco e una negra furono sprezzati e derisi e mai i conquistatori tesero la mano ai vinti con cuore sincero, con tolleranza, con indulgenza, con comprensione». Le popolazioni africane furono considerate discendenti dei camiti per molto tempo, e nel Sudafrica colonizzato dagli europei il racconto biblico, trasmesso capillarmente da molte istituzioni cristiane – fra cui

citato consentiva invece di ricondurre la tematica impegnata della questione razziale all'interno del sottogenere "romanzo sentimentale", di richiamo per il pubblico italiano medio. Anche il periodo storico in cui è ambientato il libro non poneva particolari problemi nel caso, alquanto probabile, in cui il lettore fosse del tutto ignaro delle vicende sudafricane contemporanee: il narratore eterodiegetico e onnisciente illustra molto chiaramente il contesto nel quale la trama si dipana, e lascia che personaggi di estrazione sociale e tendenze politiche diverse commentino le aberrazioni del razzismo attraverso riflessioni di stampo didattico, improntate a far conoscere al lettore occidentale una realtà sociale profondamente ingiusta.

*Wild Conquest*, invece, poneva diversi problemi di contestualizzazione storico-culturale rispetto a *The Path of Thunder*. Ambientato in un passato non proprio recente – gli anni trenta del diciannovesimo secolo – il romanzo ruota intorno a eventi chiave per la storia sudafricana, ma poco noti al pubblico occidentale e con ogni probabilità del tutto sconosciuti al lettore italiano dell'epoca. Si tratta delle grandi migrazioni che interessarono la punta meridionale dell'Africa in seguito, da un lato, alla conquista della Colonia del Capo da parte degli inglesi, e dall'altro alla presa di potere di Shaka, fondatore e primo sovrano dell'impero zulu.

Il governo della colonia del Capo, creata dalla Compagnia olandese delle Indie orientali (VOC) nella seconda metà del diciassettesimo

---

la Chiesa riformata olandese (Dutch Reformed Church) – servì a dare una giustificazione divina alla suddivisione delle razze umane e alla subordinazione del nero al bianco. Sulle origini e la storia culturale della maledizione di Canaan (figlio di Cam) si vedano, fra gli altri, GOLDENBERG 2017 e il recentissimo SCHLIMM 2025, che fornisce una bibliografia estesa sull'argomento nella nota 1 (p. 182).

mo secolo, era passato agli inglesi dalla fine del diciottesimo e si era consolidato al termine delle guerre napoleoniche. L'occupazione coloniale britannica era basata su un'economia di stampo capitalista, profondamente diversa da quella agricola dei possidenti afrikaner, che fin dall'inizio del loro insediamento avevano prosperato grazie alla forza lavoro degli schiavi. Gli inglesi, quindi, potevano permettersi di convertire gli schiavi in mano d'opera salariata senza che questo impattasse negativamente sui loro profitti e sul loro stile di vita: nel 1833 il governo britannico aveva infatti annunciato che la schiavitù sarebbe stata abolita in tutto l'impero a partire dall'anno successivo. *Wild Conquest* è ambientato nel momento in cui, a partire dalla fine del 1834, la notizia dell'abolizione della schiavitù nella Colonia del Capo aveva raggiunto anche le proprietà terriere più periferiche e aveva dato inizio alla grande migrazione boera, conosciuta come *Great Trek*. Tra la metà degli anni trenta e la fine degli anni quaranta un gran numero di coloni abbandonò i territori sotto la giurisdizione inglese e si diresse prevalentemente verso nord e nord-est, alla ricerca di terre che, una volta conquistate e occupate, avrebbero consentito loro di preservare l'economia rurale tradizionale e di tornare ad avvalersi della pratica della schiavitù.<sup>31</sup>

Se il *Great Trek* è l'evento che domina la prima parte del romanzo, nella seconda si vedono le conseguenze di altri conflitti e movimenti migratori che interessarono vasti territori dell'attuale Sudafrica. In seguito all'espansione militare dell'impero zulu, iniziata sotto

<sup>31</sup> La migrazione dei *Voortrekkers* raggiunse il suo apice nel 1836. Il movimento di persone e capi di bestiame fu di dimensioni considerevoli: dal 1835 al 1840 circa il dieci per cento della popolazione bianca aveva già lasciato la Colonia del Capo (vd. LEGASSICK – ROSS 2010, pp. 286-288).

Shaka Zulu (c.1787-1828) nell'attuale KwaZulu-Natal, molte popolazioni conquistate vennero sterminate, sottomesse o scacciate dalle loro terre. Le migrazioni di massa di persone e capi di bestiame causate da queste invasioni, ma anche dalle mire espansionistiche dei britannici (che dalla Colonia del Capo si spingevano verso est) e dallo stesso *Great Trek* degli afrikaner, portarono a grandi trasformazioni politico-sociali in quei territori tra la fine del diciottesimo e la prima metà del diciannovesimo secolo. La seconda parte di *Wild Conquest* si concentra infatti sul regno dei guerrieri matabele, inizialmente alleati degli eserciti di Shaka, ma poi costretti alla fuga per avere contestato l'autorità del re; durante la loro migrazione verso nord-ovest, i matabele avevano a loro volta costruito un impero, sterminando o soggiogando le popolazioni sotho e tswana che incontravano sul loro percorso. La terza parte del libro chiude il cerchio, rappresentando lo scontro devastante tra i protagonisti delle prime due sezioni, afrikaner e matabele, quando i reciproci movimenti migratori li portano al conflitto armato.

*Wild Conquest*, così come *The Path of Thunder*, si può ricondurre per molti versi al romanzo realistico di stampo occidentale; né il tipo di narrazione, né la caratterizzazione dei personaggi avrebbero creato problemi ai lettori italiani degli anni cinquanta o sessanta, che si sarebbero affidati alla voce narrante onnisciente e alle sue frequenti incursioni nella sfera intima dei protagonisti attraverso il discorso indiretto libero. Oltretutto, come rileva Bhekizizwe Peterson, gli afrikaner e i matabele rappresentati nel romanzo sono ugualmente nazionalisti, aggressivi e senza scrupoli, ma in entrambe le comunità vi sono personaggi che non abbracciano i valori dominanti della società di appartenenza, perché sono portatori un'i-

deologia umanistico-liberale volta a valorizzare l'individuo e la sua capacità di trascendere divisioni e pregiudizi.<sup>32</sup> Queste voci fuori dal coro sono proprio quelle che offrono una visione alternativa dei rapporti umani rispetto all'odio e alla violenza predominanti tra gli afrikaner e i matabele, che alla fine conducono al disastro. Anche in questo senso, il messaggio etico di *Wild Conquest*, molto simile a quello di *The Path of Thunder*, avrebbe potuto essere compreso e apprezzato da un pubblico interessato ad aprire una finestra sul mondo per trovarvi qualcosa in più rispetto alla sola avventura escapistica e all'esotismo. È molto probabile quindi che il motivo per cui il libro non è mai stato accettato dagli editori italiani abbia a che vedere con la distanza storico-temporale e culturale di una vicenda che soltanto pochi conoscitori della cultura sudafricana avrebbero saputo contestualizzare. Sappiamo che *Wild Conquest*, prima ancora che da Baldini & Castoldi, era stato rifiutato da Longanesi, a cui era stato proposto in data 1 giugno 1951; in quell'occasione, oltre a far presente il favore dei lettori americani, Linder aveva giocato, senza successo, anche la carta del mercato editoriale francese: «Peter Abrahams *Wild Conquest*. Quest'ultimo ha avuto buon successo in America ed è stato in Francia pubblicato da Gallimard».<sup>33</sup> Il 1953 vede il rifiuto da parte di Garzanti, che restituisce il volume il 9 giugno accompagnato da una frase di circostanza.<sup>34</sup> Anche se esula dal periodo di cui ci stiamo occupando, vale forse la pena di

<sup>32</sup> Si veda PETERSON 2019, p. 129.

<sup>33</sup> ALI-Linder, 1951, fasc. 9/15, Longanesi, lettera dell'ALI a Longanesi 01-06-1951. Longanesi rispedisce la copia di *Wild Conquest* all'ALI in data 9 luglio 1951.

<sup>34</sup> ALI-Linder, 1953, fasc. 11 A/4, Aldo Garzanti Editore, lettera di Garzanti all'ALI del 09-06-1953.

notare che più di dieci anni dopo Linder stava ancora cercando di assicurare al romanzo un'edizione italiana: il 15 settembre 1965 la casa editrice romana Editori Riuniti restituisce all'ALI non soltanto *Wild Conquest*, ma anche *Mine Boy*, *Return to Goli*, *Tell Freedom* e *A Wreath for Udomo*.<sup>35</sup> Il 26 novembre dello stesso anno, anche Rizzoli rispedisce all'ALI gli stessi cinque volumi rifiutati da Roma, «che non riteniamo adatti ad essere inseriti nelle nostre Collane».<sup>36</sup>

### PETER ABRAHAMS IN CASA MONDADORI

A differenza di *Wild Conquest*, *The Path of Thunder* viene scelto da due case editrici diverse a distanza di pochi anni: Baldini & Castoldi, come abbiamo visto, e Mondadori, che acquisisce i diritti di pubblicazione di *Il sentiero del tuono*<sup>37</sup> e lo mette sul mercato nel

<sup>35</sup> ALI-Linder, 1965, fasc. 35/9, Editori Riuniti S.p.A., lettera di Editori Riuniti all'ALI del 15-09-1965.

<sup>36</sup> ALI-Linder, 1964-1965, fasc. 48/30, Rizzoli Editore, lettera di Rizzoli all'ALI del 26-11-1965.

<sup>37</sup> In questo caso, Mondadori prende accordi direttamente con Baldini & Castoldi. Linder viene messo al corrente da B&C con una lettera del 3 agosto 1957: «Una casa editrice milanese ci chiede l'autorizzazione a ristampare in una sua Collana economica il seguente volume da noi pubblicato: Peter Abrahams "IL SENTIERO DEL TUONO"» (ALI-Linder, 1957, fasc. 7A/46, Baldini & Castoldi). Le negoziazioni proseguono fino a novembre 1957, perché, nonostante le due case editrici fossero già d'accordo sugli aspetti economici, il 6 agosto Linder propone delle modifiche («riteniamo impossibile stipulare contratti che non prevedano anticipi», ivi) e, forse un po' stizzito, precisa che «abbiamo bisogno di conoscere il nome dell'editore interessato». In ogni caso, entrambe le case editrici accettano di buon grado le condizioni di Linder, e in data 20 novembre 1957 Baldini & Castoldi chiede all'ALI di inviar loro il contratto (Ivi). Il 4 aprile 1958 il contratto viene spedito anche a Mondadori, che lo restituisce firmato il 19 aprile (ALI-Linder, 1958, fasc. 5/1, Mondadori, lettera dell'ALI a Mondadori del 04-04-1958, e Ivi, lettera di Mondadori all'ALI del 19-04-1958).

1960 nella collana “I Libri del Pavone”; la traduzione di Maria Luisa Fehr viene mantenuta, anche se è leggermente rivisitata. Anche nel caso di Mondadori cercheremo di capire dagli elementi paratestuali della nuova edizione quali siano state le scelte editoriali che hanno accompagnato la riproposizione del libro nel mercato italiano. Nello specifico, ci occuperemo brevemente della seconda di copertina e delle scelte grafiche della copertina stessa, in linea con la collana Il Pavone, per poi passare a esplorare l’iter che ha condotto Mondadori al rifiuto di *Wild Conquest* e di diversi altri romanzi dello stesso autore.

Molto di quello che è stato detto nel caso di Baldini & Castoldi vale per Mondadori: la dimensione impegnata del romanzo e quella avventuroso-sentimentale si intrecciano nella presentazione del libro. La questione razziale appare in primo piano nella seconda di copertina:

Il terribile “problema” razziale, i rapporti fra bianchi e neri nell’Africa meridionale assurgono in questo romanzo a toni altamente drammatici. [...] l’ignobile caccia all’uomo nero interviene, per alterare con l’arbitrio, con la violenza, ciò che di più sacro possiede: l’eguaglianza di fronte alla legge del consorzio umano, indipendentemente dall’estrazione, dall’origine, dal colore della pelle, dalla sua divisa mentale.

Mondadori, in questo modo, suggeriva l’acquisto del libro al lettore progressista e antirazzista; oltretutto, una seconda di copertina di questo tenore rendeva esplicite le prese di posizione della stessa casa editrice rispetto alla violazione dei diritti umani inalienabili. L’illustrazione in copertina, tuttavia, propone una rappresentazione dei due giovani e del loro rapporto molto più convenzionale di quella raccontata nel libro e in linea con stereotipi razziali e di ge-

nere familiari al lettore degli anni cinquanta: un uomo di colore in primo piano imbraccia il fucile per difendere, presumibilmente, la ragazza bianca e bionda che si affida alla sua protezione. Il fatto è che le due immagini stereotipate – “l'uomo nero” irruente e violento, la donna debole e indifesa – non rispecchiano la caratterizzazione dei personaggi nel romanzo: Lanny Swartz, il protagonista, è un intellettuale pacifista molto più portato alla riflessione che all'azione, mentre Sarie Villiers è intraprendente e determinata. Alla fine del romanzo sarà lei a imbracciare il fucile per prima; lui seguirà il suo esempio dopo molte esitazioni. È lecito quindi dedurre che attraverso la copertina Mondadori cercasse di attrarre anche i potenziali acquirenti meno impegnati, anticipando una trama avventurosa, sentimentale, e scottante per i tempi, perché incentrata su una coppia mista.

In merito a questo, la scelta di pubblicare *Il sentiero del tuono* nella collana I Libri del Pavone parla da sola: come scrive Mauro Chiabrandò, la «gloriosa pavoniana collana di tascabili»<sup>38</sup>, che vide la luce nel 1953, era una «serie in formato pocket dove fare confluire a prezzo popolare i best seller stranieri già usciti in collane maggiori anche su licenza di altri editori».<sup>39</sup> I Libri del Pavone erano rivolti a un nuovo e più vasto pubblico, attratto dai titoli famosi della letteratura contemporanea, ma allo stesso tempo incoraggiato alla lettura da volumi più accessibili dal punto di vista economico, reperibili non solo in libreria, ma anche nelle cartolibrerie e nelle edicole, e “fruibili” in qualunque situazione, dalla pausa caffè al viaggio in

<sup>38</sup> CHIABRANDO 2023, p. 3.

<sup>39</sup> Ivi, p. 2.

treno. In quell'ottica, una copertina attraente e una presentazione intrigante erano ingredienti indispensabili alla piena riuscita del progetto editoriale di Mondadori.<sup>40</sup>

Nel caso di *Wild Conquest*, un elemento che aiuta a comprenderne il destino è un parere di lettura conservato nell'archivio FAAM: si tratta di un giudizio sostanzialmente negativo, non perentorio ma indubbiamente alquanto tiepido. Così Enrico Piceni valuta il libro per Mondadori in data 5 novembre 1951:

Questo romanzo è, per intenderci rapidamente, un western africano anziché nordamericano, un libro cioè che ci riporta ai tempi avventurosi e romantici in cui gli uomini bianchi andavano, tutto sommato, a rompere le scatole agli abitanti originali [sic] dei vari continenti. Qui è lo scontro tra Boeri e Negri che vien messo in scena, ed è facile immaginare lo stile e gli episodi. Il libro si legge con un certo interesse e potrebbe costituire un discreto ma non entusiasmante "Omnibus". Tutto sommato [sarei] per la negativa, a meno che non ci fosse bisogno urgente di rimpolpare la collezione. E.P.<sup>41</sup>

*Wild Conquest* non sarà accettato da Mondadori, né nel 1951, né diversi anni dopo: in una scheda del 1967, che riporta il parere di lettura relativo a un altro romanzo di Abrahams, *This Island Now*, la direzione editoriale decide di «comunicare il IV no all'autore»

<sup>40</sup> Chiabrando si sofferma anche sulla grafica, molto curata, delle copertine: «Come in una locandina cinematografica le lucide (verniciate) copertine a colori (il riferimento alla rutilante ruota del pavone, ben in vista nel marchio, non sembra casuale) mettevano in primo piano soprattutto i volti di celebri attori che impersonavano i protagonisti di romanzi (già usciti in altre collane) da cui erano state tratte pellicole di grande popolarità» (p. 5). Non per niente i Libri del Pavone sono stati la «madre degli "Oscar Settimanali"» (p. 3). Sulla collana Il Pavone, si veda anche DECLEVA 2007, pp. 443-445).

<sup>41</sup> See-gdl, Abrahams, giudizio di lettura di Enrico Piceni del 05-11-1951.

dopo aver già rifiutato *Wild Conquest*, *A Wreath for Udomo* e *Tell Freedom*. La lettrice di *This Island Now* è Ida Omboni, che esprime le sue opinioni negative con ironia e utilizzando un registro decisamente informale; anche se i romanzi di Abrahams degli anni sessanta esulano dal periodo qui preso in considerazione, una breve incursione in questo parere di lettura restituisce a noi lettori il “colore” di un giudizio *tranchant* ma probabilmente azzeccato, se si considerano le recensioni non proprio entusiaste del libro pubblicate dai prestigiosi «Times Literary Supplement» e «New York Times Book Review» tra il 1966 e il 1967.<sup>42</sup> Così Ida Omboni:

L'isola è, naturalmente, nei Caraibi, dove, letterariamente parlando, possono succederne di tutti i colori. E di tutti i colori è anche la popolazione, un cocktail di tre o quattro razze diverse. Immaginare le ripercussioni politiche. [...] Comunque, il libro, scritto appena discretamente, è di una noia senza pari. Non che i personaggi o i loro problemi non siano ben delineati: è che non ce ne importa niente. Non c'è un vero nocciolo di interesse, un risvolto un guizzo narrativo che faccia un sia pur moderato suspense. Di pagina in pagina, la leva che spinge a proseguire, è il pensiero degli occhiacci telefonici che farà la Cesi se non si consegna in tempo.<sup>43</sup>

La scheda in cui Mondadori opta per comunicare il quarto “no” a Peter Abrahams sembra quasi suggellare le decisioni prese tra gli

<sup>42</sup> Si vedano *Growing Pains* (TRODD 1966) e *The Price of Power* (BUITENHUIS 1967); la seconda recensione, ben più severa, ritiene che il libro sia sovrappopolato e troppo schematico, che manchi di un centro narrativo, e che sia scritto in un linguaggio spesso pomposo e pieno di cliché. Si veda anche il capitolo che il sudafricano Michael Wade dedica, pochi anni dopo, all'analisi di *This Island Now* (WADE 1972, cap. 8), dove parla di toni didascalici e paternalistici, di personaggi-fantoccio e del fallimento dell'ideologia umanistico-liberale, attraverso la quale, tuttavia, viene giudicata l'intera vicenda.

<sup>43</sup> See-gdl, Abrahams, giudizio di lettura di Ida Omboni del 15-11-1967.

anni cinquanta e sessanta da diversi altri editori italiani, come abbiamo visto alla fine del paragrafo precedente. Dei sette volumi offerti in quel ventennio alle case editrici menzionate sopra, soltanto *The Path of Thunder* ha superato lo scoglio dei pareri di lettura e ha visto la luce in Italia per Baldini & Castoldi; il fatto che Mondadori abbia comprato i diritti de *Il sentiero del tuono* a quattro anni dalla prima pubblicazione significa che il romanzo aveva avuto un buon successo di pubblico – tale, perlomeno, da giustificarne l’uscita in una collana economica e destinata alla grande distribuzione come Il Pavone. Gli altri sei titoli – *Mine Boy*, *Wild Conquest*, *Return to Goli*, *Tell Freedom*, *A Wreath for Udomo*, *This Island Now*, pubblicati da Abrahams nell’arco di vent’anni tra Londra e New York (dal 1946 al 1966) – erano destinati a rimanere esclusi dal mercato editoriale italiano, con un’unica, significativa eccezione. *Tell Freedom* (Faber and Faber, 1954) è uscito a Roma nel 1987 per Edizioni Lavoro con il titolo *Dire libertà. Memorie del Sudafrica*, a cura di Itala Vivan.<sup>44</sup> Con lo stesso titolo e nella medesima traduzione, ma curato da Rachele Mercello, è stato poi ripubblicato dalla Società Editrice Internazionale di Torino nel 1991. L’opera è considerata un’autobiografia, anche se è scritta in prima persona utilizzando un alter-ego dell’autore (il giovane Peter Lee) e si conclude quando il protagonista è appena ventenne, in procinto di lasciare il Sudafrica per intraprendere il suo esilio volontario in Gran Bretagna.<sup>45</sup> Così Itala Vivan introduce il

<sup>44</sup> Edizioni Lavoro l’ha poi ripubblicato nel 1994, sempre nella collana “Il lato dell’ombra” (sulla quale si veda VIVAN 2012, pp. 257-259).

<sup>45</sup> James Ogude, riferendosi a *Tell Freedom* di Abrahams e a *Down Second Avenue* di Es’kia Mphahlele, osserva che le due opere hanno inaugurato la “black township autobiography” (OGUDE 2022, p. 31), un genere che avrebbe avuto molta fortuna nei decenni successivi.

volume per Edizioni Lavoro: «*Dire libertà* [...] è l'opera che lo ha reso più famoso e che resiste meglio al tempo, collocandosi nella *mainstream* della produzione letteraria dei neri sudafricani e allo stesso tempo riprendendo un genere classico della narrativa occidentale, cioè l'autobiografia costruita come romanzo di formazione». <sup>46</sup>

Il caso particolare di *Dire libertà* può forse aiutarci a concludere un'indagine che si è svolta abbinando la ricerca d'archivio all'esplorazione del contesto storico-culturale di riferimento: se l'autobiografia di Abrahams ha resistito meglio al tempo rispetto ad altre opere narrative, le ragioni sono probabilmente da rintracciarsi nel connubio tra la contingenza storica sudafricana e le politiche editoriali italiane, così come era accaduto negli anni cinquanta a proposito di *Il sentiero del tuono*. A metà del ventesimo secolo l'occidente volgeva lo sguardo verso l'Africa delle liberazioni e verso un Sudafrica, al contrario, appena entrato nella morsa dell'apartheid; la scelta di Baldini & Castoldi e Mondadori era stata quella di pubblicare un romanzo africano che consentisse di stigmatizzare la discriminazione razziale avvalendosi di una trama avventurosa e passionale, in grado di soddisfare anche i gusti di un pubblico disimpegnato ma curioso rispetto all'altrove. A cavallo tra gli anni ottanta e novanta il Sudafrica è di nuovo sotto i riflettori, perché si trova in una situazione potenzialmente esplosiva: da un lato, il 1990 conclude il decennio più repressivo e violento del regime di apartheid;<sup>47</sup> dall'altro, è l'anno della liberazione di Nelson Mande-

<sup>46</sup> Vivan 1987, p. VII.

<sup>47</sup> Gli anni ottanta del Novecento hanno visto un Sudafrica dilaniato da una guerra civile *de facto*, mai dichiarata ufficialmente, combattuta tra organizzazioni politiche dichiarate illegali (come ANC e PAC) e la polizia di regime.

la e dell'inizio delle negoziazioni che avrebbero portato alle prime elezioni democratiche nel 1994. Nel 1987, quando Edizioni Lavoro – una piccola casa editrice nata da poco e impegnata politicamente<sup>48</sup> – decide di pubblicare *Tell Freedom*, quella libertà a cui anela il titolo del libro non si poteva ancora *dire* in Sudafrica; in Italia tuttavia, il racconto in prima persona di chi aveva vissuto l'aberrazione di un razzismo di stato poteva risvegliare le coscienze di lettori disposti a leggere per conoscere, e a solidarizzare con chi stava lottando per la difesa dei diritti civili e della dignità umana.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRAHAMS 1942 : P. Abrahams, *Dark Testament*, London, George Allen and Unwin, 1942.

ABRAHAMS 1945 : P. Abrahams, *Song of the City*, London, Dorothy Crisp & Co., 1945.

ABRAHAMS 1946 : P. Abrahams, *Mine Boy*, London, Dorothy Crisp & Co., 1946.

ABRAHAMS 1948 : P. Abrahams, *The Path of Thunder*, New York, Harper & Brothers, 1948.

ABRAHAMS 1950 : P. Abrahams, *Wild Conquest*, New York, Harper & Brothers, 1950.

ABRAHAMS 1953 : P. Abrahams, *Return to Goli*, London, Faber and Faber, 1953.

<sup>48</sup> Edizioni Lavoro nasce nel 1982 su iniziativa del gruppo dirigente della CISL.

- ABRAHAMS 1953 : P. Abrahams, *Il sentiero del tuono*, Milano, Baldini & Castoldi, 1953. Traduzione di Maria Luisa Fehr.
- ABRAHAMS 1954 : P. Abrahams, *Tell Freedom*, London, Faber and Faber, 1954.
- ABRAHAMS 1956 : P. Abrahams, *A Wreath for Udomo*, London, Faber and Faber, 1956.
- ABRAHAMS 1966 : P. Abrahams, *This Island Now*, London, Faber and Faber, 1966.
- ABRAHAMS 1987 : P. Abrahams, *Il sentiero del tuono*, Milano, Mondadori, 1960. Traduzione di Maria Luisa Fehr.
- ABRAHAMS 1987 : P. Abrahams, *Dire libertà. Memorie del Sudafrica*, a cura di I. Vivian, Roma, Edizioni Lavoro, 1987. Traduzione di Bruno Armellin e Maria Durante.
- ABRAHAMS 1991 : P. Abrahams, *Dire libertà. Memorie del Sudafrica*, a cura di R. Mercello, SEI (Società Editrice Internazionale), Torino, 1991. Traduzione di Bruno Armellin e Maria Durante.
- BALDINI 2023 : A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- BIAGI 2007 : D. Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Roma, Avagliano Editore, 2007.
- BOOKER 2004 : C. Booker, *Post, Sir Laurens Jan van der*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. by H. C. G. Matthew and B. Harrison, Vol. 44, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 989-992.
- BUITENHUIS 1967 : P. Buitenhuis, *The Price of Power*, «New York Times Book Review» 72, (September 24 1967), p. 47.

- DECLEVA 2007 : E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, [1993] 2007.
- FAAM : Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- FERRANDO 2019a : A. Ferrando, *Le agenzie letterarie: il caso dell'Ali di Augusto e di Luciano Foà*, in *Stranieri all'ombra del Duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Ferrando, Milano, FrancoAngeli, 2019, pp. 138-151.
- FERRANDO 2019b : A. Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2019.
- FERRETTI 2007 : G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Torino, Einaudi, [2004] 2007.
- FOSSATI 2024 : M. Fossati, *The South African Short Story in English, 1920-2010. When Aesthetics Meets Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2024.
- GARDINER 1952 : R. Gardiner, *Venture to the Interior by Laurens van der Post*, «African Affairs» 51, 203 (1952), pp. 168-170.
- GOLDENBERG 2017 : D. M. Goldenberg, *Black and Slave: The Origin and History of the Curse of Ham*, Berlin, De Gruyter, 2017.
- LEGASSICK – ROSS 2010 : M. Legassick, R. Ross, *From Slave Economy to Settler Capitalism: The Cape Colony and its Extensions, 1800-1854*, in *The Cambridge History of South Africa, Vol. 1, From Early Times to 1885*, a cura di C. Hamilton, B. K. Mbenga, R. Ross, Cambridge (New York), Cambridge University Press, 2010, pp. 253-318.
- OGUDE 2022 : J. Oguide, *Foundational Writers and the Making of African Literary Genealogy: Es'kia Mphahlele and Peter Abrahams*, in

*Foundational African Writers. Peter Abrahams, Noni Jabavu, Sibusiso Nyembezi and Es'kia Mphahlele, a cura di B. Peterson, K. Mkhize, M. Xaba, Johannesburg, Wits University Press, 2022, pp. 27-51.*

PETER ABRAHAMS COLLECTION, The University of the West Indies, Mona Campus Jamaica, <https://archivespace.sta.uwi.edu/repositories/4/resources/170>.

PETERSON 2019 : B. Peterson, *Imagining and Appreciating “The Long Eye of History”*: Race, Form and Representation in Drum Magazine’s Serialisation of Wild Conquest, «Social Dynamics. A Journal of African Studies» 45, 1 (2019), pp. 121-137.

SCARPINO 2022 : C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori 1930-1968*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2022.

SCHLIMM 2025 : M. Schlimm, *Noah’s Inebriated Curse (Gen 9:20–27)*, «Harvard Theological Review» 118, 2 (2025), pp. 181-202.

STEVENSON 2010 : I. Stevenson, *Book Makers. British Publishing in the Twentieth Century*, London, The British Library, 2010.

TRODD 1966 : K. Trodd, *Growing Pains*, «The Times Literary Supplement» 3373, (October 20 1966).

VAN DER POST 1951 : L. Van der Post, *Venture to the Interior*, New York, William Morrow and Company, 1951.

VIVAN 1987 : I. Vivian, *Introduzione*, in P. Abrahams, *Dire libertà. Memorie del Sudafrica*, a cura di I. Vivian, Roma, Edizioni Lavoro, 1987, pp. VII-XVIII.

VIVAN 2012 : I. Vivian, *La fortuna delle letterature africane in Italia nei*

*cinquant'anni della postcolonialità, 1960-2010*, «Scritture migranti» 6 (2012), pp. 249-299.

WADE 1972 : M. Wade, *Peter Abrahams*, London, Evans Brothers, 1972.

## A new *sepulchrum* from Aquileia between iconography and 3D models \*

Un nuovo *sepulchrum* da Aquileia tra iconografia e modelli 3D

doi: 10.54103/2282-0035/29047

### Abstract

[EN] This paper presents some first results of a re-examination of Roman tombstones from Aquileia (Friuli Venezia Giulia, Italy) and discusses a significant case study of two tombstones, focusing not only on epigraphical aspects, but also on iconographic and technical elements. The analytical approach employed integrated archaeological inquiry and 3D modelling techniques to achieve a more precise dating of the tombstones, facilitate a comprehensive interpretation of the inscriptions, ascertain the provenance of both stelae from a single workshop and from the same context, a *sepulchrum* for a *collegium*.

**KEYWORDS:** Aquileia, tombstones, collegium, tomb, ministry

**Luca Scalco**

 0000-0002-7202-1754

luca.scalco@unipd.it

**Emanuela Faresin**

 0000-0002-6959-6709

emanuela.faresin@unipd.it

**Monica Salvadori**

 0000-0003-4116-299X

monica.salvadori@unipd.it

Università degli Studi  
di Padova

ROR 00240q980

© Luca Scalco, Emanuela Faresin, Monica Salvadori

Received: 18/06/2025

Accepted: 15/09/2025

**[IT]** Il contributo presenta i primi risultati del riesame delle stele funerarie di Aquileia (Friuli Venezia Giulia, Italia) e discute un caso studio significativo costituito da due stele, focalizzandosi non solo sugli aspetti epigrafici, ma anche su quelli iconografici e tecnici. L'approccio analitico impiegato ha intrecciato la ricerca archeologica, comprensiva di indagini di archivio, e le modellazioni fotogrammetriche 3D, in modo da ottenere una più precisa datazione delle stele, migliorare la lettura e l'interpretazione dell'iscrizione, verificare la provenienza delle due stele da una medesima bottega e ipotizzare il loro impiego nello stesso contesto sepolcrale, un recinto per un *collegium*.

**PAROLE CHIAVE:** Aquileia, stele, collegium, botteghe, ministri

\* The article was written by Luca Scalco except for the introduction, authored by Monica Salvadori, and section 2.2, authored by Emanuela Faresin

## 1. INTRODUCTION

A group of over 150 decorated tombstones belongs to the Aquileia's huge corpus of sculptures and inscriptions: it has been the subject of extensive research, primarily from an epigraphical perspective and with a particular focus on portraits, but in recent times there has been a little decline in the level of attention, a trend that is consistent with the broader tendency observed for other types of sculptures.<sup>1</sup> Consequently, a re-examination of Aquileia's decorated funerary tombstones has been carried out, to gather new data, test new analytical procedures that integrates different established methodologies and update artistic and historical interpretations for such grave markers and local sculpture in general.<sup>2</sup> The paper presents a case of study based on two tombstones, to show some first results of this approach, since it has been possible to propose for the first time an iconographic and technical analysis, a precise identification of stone, a new reading of the inscriptions, and a new contextual interpretation.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Main reference is still the catalogue SCRINARI 1972, integrated by *Lupa* and bibliography and notes listed in VERZÁR BASS 2005; VERZÁR BASS *et alii.* 2009; VERZÁR BASS 2017; CILIBERTO 2020, CILIBERTO 2022. For funerary sculpture recent significant publications are CIGAINA 2020; CIGAINA 2021; CIGAINA, SGOIFO 2023; CILIBERTO - VENTURA 2024.

<sup>2</sup> Project "Apparato ornamentale delle stele funerarie aquileiesi (I sec. a.C.-inizi IV sec. d.C.): repertorio, officine, committenza", prof. Monica Salvadori, Università degli studi di Padova. Materials from Aquileia cited in notes are all selected through close inspection, with full analysis of bibliography.

<sup>3</sup> All photos belongs to monuments of the Museum of Aquileia and are "su concessione del Ministero della cultura, Museo Storico e il Parco del Castello di Miramare - Direzione regionale musei Friuli Venezia Giulia" (no download and reproduction allowed), with the exception of fig. 5i that has been authorized by MiC-Soprintendenza ABAP FVG (Ulteriori riproduzioni delle immagini sono regolate dalla vigente normativa (art. 108, co. 3 del D. Lgs 42/2004 s.m.i. - DM 108/24)

## 2. DATA AND METHODS

The two stelae are collocated in different branches of the Lapidarium of the National Archaeological Museum of Aquileia (fig. 1). The first one (Stele 1 or *Ministri's* stelae in the text) was discovered around 1840 in the Corner estate and was transferred in the Museum in 1894; the possessions developed in the actual Casa Bianca and the E-S-E cadastral units (480-482) and by the end of the XIX century the property moved to counts Zucco.<sup>4</sup> The second (Stele 2 or Croccara tombstone in the text) was acquired by the Museum in 1885 after being reused as threshold stone by E. Prister near Croccara, 2 km east of Aquileia (fig. 1). Prister family had a vast estate between Aquileia and Fiumicello: the building that might match the notes of the museum's Director was in cadastral units 881-883, in Strazzonara near Croccara.<sup>5</sup>

The approach adopted in this study involves an integrated analytical procedure, encompassing iconographic, archaeological and archaeometric analysis, in conjunction with 3D modelling.<sup>6</sup>

---

e ne è vietata l'ulteriore riproduzione a scopo di lucro). 3D models have been realized by Emanuela Faresin (fig. 4b, c; fig. 6a, c; fig. 8); photos, drawings, tables and maps by Luca Scalco (figg. 2; 3; 4a; 5; 6b,d; 7; 8; 9), with the exception of fig. 1, taken by Elena Braidotti of the Museum of Aquileia.

<sup>4</sup> CIL V, 8253; Inscr. Aq. 669; CALDERINI 1930, pp. 177, 473, 526, 546, 551, 567; MAINARDIS 2005, p. 350; LETTICH 2003, n. 278, p. 217; Lupa 14068; EDCS-01601079; EDR117515 (C. Gomezel); Lupa 14068; Archive of the Museum of Aquileia, Archivio storico, armadio 1, cass. 39.

<sup>5</sup> GREGORUTTI 1885, nt. 6, p. 249; MAIONICA 1890, nt. 37, p. 159; GREGORUTTI 1891, nt. 16, p. 199; Inscr. Aq. 1885; ZACCARIA 1992, nt. 12, c. 173; LETTICH 2003, nt. 403, p. 285; EDCS-01400440; EDR117942 (L. Cigaina); Lupa 14418. Catasto secc. XIX-XX. State Archive of Gorizia, Fogli di possesso fondiario Distretto di Cervignano (1873-1971), b. 4, f. 7 (1884-1906) e b. 9, f. 15; b. 23 f. 43 (1884-1906) e b. 29 f. 50.

<sup>6</sup> Main general reference not cited in other parts of the paper are MIGOTTI - SASSEL KOS 2018; PILIPOVIĆ 2022; KARL *et alii* 2024.

### 2.1. *Archaeological analysis*

Archaeological analysis is the core part and merges bibliographic and archival research and in-depth direct analysis of the pieces;<sup>7</sup> petrographic analysis have been carried out in collaboration with C. Mazzoli, of the Geosciences Department of the University of Padua. Samples were flakes taken with a diamond blade chisel: after a first macroscopic observation they have been analysed through optical microscopy on thin sections and attributed to specific geological formations according on fossil assemblages and textures.<sup>8</sup>

### 2.2. *3D modelling*

Multi-image photogrammetry, also known as Structure-from-Motion (SfM), was integrated in the analysis. It is a 2D to 3D modelling technique that enables the digitisation of surfaces and objects through the construction of photographic datasets. This method has been increasingly adopted in archaeology, and good practice standards for SfM documentation are also being established.<sup>9</sup>

In the photogrammetric survey of the stelae, a convergent-axis photographic capture was employed, distributed over several distances from the subject and over several heights, to obtain a high

<sup>7</sup> Special thanks are due to E. Braidotti and A. Lepre of the Archaeological Museum of Aquileia and the State Archive of Gorizia, for the helpful support and advice in museum and archive research, and to M. Novello, director of the Museum for having granted access to material.

<sup>8</sup> I would thank prof. C. Mazzoli, who carried out the analysis: a dedicated publication on a larger sample is in preparation. Recent references on similar analysis are SALVINI *et alii* 2022; SALVINI *et alii*. 2023.

<sup>9</sup> SAMAAAN *et alii* 2016; GUIDI *et alii* 2017; MATSUMOTO 2022.

percentage of overlap between the shots. The photographic capture equipment comprised a 24.2-megapixel Nikon D5300 APS-C (1.5x) sensor camera. All images were captured in .raw and .jpg format, with a resolution of 6000 px × 4000 px. The photogrammetric survey of the stelae yielded a total of 212 images for Stele 1 and 284 images for Stele 2. The data was processed using Metashape Professional 2.0.x software, which employs standardised procedures for 3D reconstruction, including camera orientation, dense point cloud generation, polygon mesh creation, and photo texture generation.

The models were processed with the objective of achieving the highest possible accuracy for alignment (<1 mm) and the highest quality for depth map generation. The data processing procedure has resulted in the generation of a highly detailed 3D model of Stele 1, comprising a total of 170464624 points and 32707141 faces; the highly detailed 3D model of Stele 2 is composed by 40173756 points and 3726324 faces. Subsequently, Digital Elevation Models were computed from the models, allowing the depth of surface details to be visualised in false colours. For Stele 1 the resolution of DEM is 0.108 mm/pix; for Stele 2 is 0.665 mm/pix.

### 3. ANALYSIS OF THE TOMBSTONES

Stele 1 measures 63.8 × 180.8 × 25.8 cm: the total height is aprox. 2 m, since the portion now visible must be integrated with part of the lower moulding and with the insertion tenon, reported by archive documents and now embedded within the brick base (fig. 2). The upper side is left rough and rises on the left; the lateral faces have

been levelled with a toothed hammer.<sup>10</sup> On the left side, a finely lowered section contains a dowel hole measuring  $3.9 \times 3.8 \times 3.6$  cm, with lead on the inside and a pouring channel at the top ( $3.5 \times 1.5$  cm). The rear shows toolmarks that are inconsistent with the others, probably for reworking: it is entirely smoothed – rather than left rough, as typical – except for a raised strip on the left, of irregular width (5-8 cm, 3 mm thick), that extends along the full height of the stele (fig. 2b, c). Originally, only the front side of the stele was further refined. Mouldings, rendered with various chisels, delineate both the tympanum and the inscription field: thus, the tombstone belongs to types Pflug IC = Cigaina IIIC = Verzár Bass A2, used between the 1st and 2nd centuries CE.<sup>11</sup>

The external triangles in the pediment are each decorated with a dolphin (depth 0.7 cm). Its head, with a bordered eye and pinched snout, is crowned with a smooth dorsal fin curled at its tip; below a lateral fin is sculpted, featuring two longitudinal incisions to render the ribbing (fig. 5a). The body is long and sinuous, coiled twice upon itself and ended in a caudal ribbed fin. In the tympanum, a rosette with four heart-shaped petals and central button is carved (fig. 5b).

The epigraphic field has been refined using a similar process. The upper portion was chiselled in preparation for the inscription, which ends along a horizontal step parallel to the moulding's line. The portion below is recessed but not uniformly levelled: in the first 30 cm the surface is relatively even, lowered by 3 mm from

<sup>10</sup> BESSAC 1987, pp. 60-67. Other references on toolmarks are NOGUERA CELDRÁN - ANTOLINOS MARIN 2002; NOLTE 2006; CLARIDGE 2015; RUSSELL - WOOTTON 2017.

<sup>11</sup> PFLUG 1989, p. 37; VERZÁR BASS 2009, p. 170; CIGAINA 2016, pp. 79-80.

the inscription plane; further down it becomes more irregular, between -1 and -4 mm from the inscription level.

Coherently with its recent history, Stele 2 is significantly more weathered (fig. 3). Toolmarks are far less evident than those on Stele 1, the decoration of the pediment is barely discernible, and the front face is slightly concave around its mid-height. Nonetheless, the piece's functional reuse preserved it in its entirety: the slab measures  $62.7 \times 185.7 \times 23.5$  cm, excluding the insertion tenon now embedded in the brick-base but recorded as 14 cm high and 25 cm wide. Consequently, dimensions are consistent with Stele 1 and mouldings of the two stelae are also very similar (fig. 5c, f). The remaining traces of the decorations indicate that motives are identical and with the same disposition in both tombstones (fig. 5d, e). Lastly, the epigraphic field is very similar to that of the *Ministri's* stele, since here too the inscription is followed by a horizontal step parallel to the moulding, as clearly visible in the 3D model (fig. 4).

Preserved toolmarks are very similar to those on the *Ministri's* stele. Differences are due to reuse. Part of the left side has been levelled with a modern bush hammer; on the front, a square hole was made with drill and point chisel ( $4.7 \times 4.9$  cm), and two similar holes appear on the right side:<sup>12</sup> one square ( $2.7 \times 3.9$  cm) near the rear face, and another larger hole towards the front, regular on its inner portion ( $4.3 \times 5$  cm) but rougher on the outside (fig. 7 below). The rear side is abraded because of weathering and reuse; no traces of raised strips are present.

<sup>12</sup> E.g. Inscr. Aq. 2775, 2812.

Another point of similarity is the lithotype, since both are made of Aurisina limestone, the most common for funerary sculpture in Aquileia, in the “granitello” type.<sup>13</sup> The stone is very similar and only minimal differences are noticeable: Stele 1 has a relatively fine grain with well-sorted rudist fragments, sparry cement, and minimal micritic content, while Stele 2 displays larger bioclasts and an even lower micritic component.

#### 4. NEW INSIGHTS IN DATING, INSCRIPTION AND PROVENANCE

##### 4.1. *Dating*

Dating of both stelae has been proposed on epigraphic basis to the 1st century CE, though Stele 1's interval has been also extended into the 2nd century. Due to absence of a stratigraphic context, it can be based solely on paleographic and stylistic criteria: nonetheless, the latter help to better define the chronology of the tombstones.

The dolphin motif lacks precise parallels in Aquileia, but its characteristics connect it to monuments of the late Julio-Claudian and the Flavian period (fig. 5g). However, in the two examined stelae the execution is less organic and the style more rudimentary, like in the versions of the late 1st – beginning of the 2nd century CE<sup>14</sup> (fig. 5h). The rosette appears on Aquileia's stelae mainly from around the mid-1st century CE to roughly the mid-2nd cen-

<sup>13</sup> LAZZARINI 1978, p. 202; MARITAN *et alii* 2003; PREVIATO 2015, pp. 416-434, 468-486.

<sup>14</sup> Inscr. Aq. 905, 909, 1063, 2735, 2791.

ture<sup>15</sup> (fig. 5l, m), though the most reliable *terminus* is provided by a stele dated to 63-68 CE (fig. 5i).<sup>16</sup> Similar indications come from paleographic analysis, although such dating method is not completely conclusive.<sup>17</sup> Even if the letters do not perfectly match that of the 63-68 CE stele, similarities are noticeable, as well as with other funerary and public inscriptions from the Domitianic to early Hadrianic period, whose dating is precisely based on historical elements. This group also includes another funerary stele, chronologically positioned in the late Julio-Claudian or Flavian period according to portraits' features.<sup>18</sup> In conclusion, according to such elements the two tombstones can be dated to the last decades of the 1st century CE, even if a broader range (66-133 d.C.) is more cautious and perhaps preferable.

#### 4.2. *New insights on inscriptions*

Stele 1's text is correctly reported in previous publications: it presents an intestacy and five lines of names (fig. 6). 3D model clearly indicate that punctuation marks were triangular and permits to assess that, despite the narrow line spacing and the ample void below the carved step, the inscription is crafted with care, as indicated by the uniform 3-mm-deep triangular incisions, the consistent size of the character adjusted according to their density, the alignment of the final letters of each *cognomen* on the right, the line measure-

<sup>15</sup> Inscr. Aq. 1337; 2883: anyway, spiral columns are already known in Tiberian age (Inscr. Aq. 916, 1176, 1337).

<sup>16</sup> Inscr. Aq. 2769 = GÓMEZ PANTOJA, CASTILLO SANZ 2014, p. 513.

<sup>17</sup> COOLEY 2012, p. 423.

<sup>18</sup> Inscr. Aq. 2797; PFLUG 1989, n. 84, p. 190 = REBAUDO 2007, cc. 115-117.

ments (tab. 1), and the overall uniform margins (top 2,1 cm, left 1 cm, right and bottom 0.9 cm).

Stele 2's text is more problematic. Almost all editors report the first line only: nevertheless, more letters are still present, many of them have been already recorded by Enrico Maionica in 1891. 3D model consented to confirm such reading and to add some new elements. The text now conserved is:

LOC MON  
 A [--] US  
 [L --] S  
 [--] S  
 [--] S  
 [--] S

Here too the inscription develops on six lines. The first contains the heading with the formula *loc(us) mon(umentum)*, the followings list male names in nominative, as suggested by the presence of an "S" at the end of each line. The second line begins with an A, for *Aulus*. The initial letter of the *praenomen* of a second man (line 3) is also discernible, roughly aligned with the A of the previous line. This is likely the remnant of an L, with the horizontal element almost entirely eroded; it might alternatively be a T, though slightly shifted to the left, while a P is less likely, as there is no visible upper loop.

Compared to Stele 1, there is more room for the letters in the last line, but in general the two texts are very similar both in content and design: in Stele 2 the margins measure 21 mm above and below and 10 mm on the sides. Letters' height is similar too: the main difference is in line 1, likely for the difference in characters' num-

ber, twelve for Casa Bianca and six for Croccara stele, thus making them wider and more spaced out.

	Stele 1				Stele 2		
	Min	Max	Average	DevSt	Min	Max	Average
Line 1	4.2	4.7	4.42	0.2	5.3	5.7	5.51
Line 2	2	2.3	2.08	0.14	2	2.2	2.1
Line 3	2	2.3	2.16	0.1	2.3	2.4	2.35
Line 4	2.1	2.4	2.24	0.13			2.3
Line 5	2.1	2.4	2.24	0.1			2.2
Line 6	1.9	2.3	2.08	0.16			2.3

Tab. 1. Measurements (in cm) of letters in the inscriptions, calculated on a homogeneous sample of six characters for every line. In Stele 2 values lack due to poor conservation.

#### 4.3. *A reconstruction proposal for a collegium's tomb*

The similarities stressed so far indicate that the two tombstones were very probably realized in the same workshop: in fact, if Stele 1 has been categorized within the Aquileia's «orizzonte a S decorativa» (cluster of decorative S), due to the placing of the final letter of the *cognomen* along the right margin,<sup>19</sup> the data newly acquired consent to classify Stele 2 in this same group too, as five S letters are aligned at the end of the five lines. Even so, while there are examples, within the rich corpus of funerary stelae from Aquileia, that presents some similarities, these two pieces are exceptional in their near-perfect resemblance and should be considered iden-

<sup>19</sup> BLASON SCAREL 1997, pp. 473-476. Main references on epigraphic and artistic workshops are the papers in GAGGADIS ROBIN *et al.* 2009; KRISTENSEN - POULSEN 2012; DONATI - POMA 2012; DJURIC 2019.

tical. It is a unique case, and it is consequently possible to assert that the two tombstones were very probably created for the same context, given that two further elements directly connect them.

First, to our knowledge the two steps that delimit the epigraphic field are not elsewhere known in stelae from Aquileia: these are therefore custom features, repeated on both stelae and not for reuse. In fact, the similarity in text's layout and in the extent of the area levelled with toothed chisel suggests that such step was planned alongside the text, but at the same time, the fact that the recessed area rarely matches or exceeds the depth of the letters' incision rules out the possibility of an erasure.<sup>20</sup> Consequently, the groove should be interpreted as an adaptation of the stela, executed around or shortly after its completion to prevent additional names from being added: the step, indeed, is not uniformly executed and shows a slight narrowing at both ends, indicating it was added after the mouldings were completed.

Second, Stele 1 features a mounting hole on the left side only. This hole can be considered ancient, as in other tombstones,<sup>21</sup> but it is not suitable for nails or pins, because it is singular, large, and positioned off-centre without relation to other elements of the tombstone's design.<sup>22</sup> Like the recessing of the inscription field, this hole was added to a completed stele, since the surface has been irregularly lowered. Stele 2 has an identical situation but mirrored on the right side: the shape of an ancient mortise is still visible de-

<sup>20</sup> LETTICH 2003, p. 217. Corrections or erasures are shorter and deeper in the stone (Inscr. Aq. 2587, 2745).

<sup>21</sup> Like Inscr. Aq. 931 = MASARO 2017, n. 22, p. 106.

<sup>22</sup> Inscr. Aq. 619; 865; 1115; 2832.

spite the reuse, and matches the characteristics of the hole in Stele 1. The position is identical, as on both stelae the axes of the holes are 8,3 cm from the front edge, and the border is approximately 85 cm from the lower edge and 100 cm from the upper edge. Form and dimensions are closely comparable (max. gap 0,3 cm). The pouring channels are in the same location, with identical width, and they both stop near the top boundary of the levelled area, thus causing a slight difference in length (fig. 7). Such anomaly is coherent with the different height of the step and the consequent variation in the inscriptions' margins: these measurements discrepancies are the highest recorded in the comparison, up to 3 cm.

When considered as a whole, these features may suggest not only a common realization, but also a common use for the tombstones. In fact, when the two slabs are aligned at the level of the lower edge, since stelae stood vertically on a basis as their tenons indicate, the two side holes are placed at the same height, with a discrepancy of just 0,1 cm. Consequently, it seems evident that holes and lowering have been realized on finished products and it is plausible that Stele 2, with its more precise layout, served as a model and that the other was adjusted accordingly: the distance from the step to the upper edge is identical on both slabs (45 cm), but the inclined profile and lower corner on Stele 2 likely led to an adjustment – and consequently to a measurement error – when the step, the lowering on the side and the pouring channel were replicated on Stele 1. Given these similarities and consequently the high probability that the two tombstones stem from the same context, it is possible to attempt a general reconstruction of the *sepulchrum's* frontside (fig. 8).

Considering that each stele has only one fastening hole, it is quite likely that the two slabs were linked by a structure and positioned at its ends, with the mortises facing inward: Stele 2 to the left, and Stele 1 to the right. It was probably made of stone,<sup>23</sup> and the edge created between the vertical stele and the horizontal plane of the balustrade is also indicated by a light horizontal erosion mark on Stele 1, at the height of the upper limit of the fastening hole. The narrow area of the reworking makes probable that a light bench connected the two tombstones, rather than a sequence of stone slabs like in the tombs of the *Curii* or the *Iulii*.<sup>24</sup> Its dimensions are unknown but, considering the levelled portion and assuming that pouring channels were centrally placed, two alternatives can be proposed. In the first, the bench would be about 15 cm wide (two *palmi*) and either one *palmus* (7,4 cm) or 10.5 cm deep: the slab thus stops approximately 1,4 cm from the front edge of the stele. In the second, the balustrade aligns with the front-side edge of the tombstone: the reconstructed dimensions would then be approximately 17,5 × 7,4 cm (fig. 7).

It is possible that such horizontal slab was supported by a masonry structure, like the enclosure of the *Trebbii*, or by small pillars, like the enclosure of the *Statii*, which are dated similarly to the stelae under examination.<sup>25</sup> Unfortunately, no traces of such arrangement survive, and neither of the basement, whose length in fig. 8 is

<sup>23</sup> A metal bench is not likely, due to the different insertion system known in a decorated pilaster (VERZÁR BASS 2006, fig. 12).

<sup>24</sup> For the *Iulii*'s BRUSIN 1941, p. 29; for the *Curii*'s one studies are abundant, from BRUSIN 1929, p. 253 to CILIBERTO 2012, n. 3, pp. 63-66.

<sup>25</sup> BRUSIN 1941, pp. 10, 35; SCALCO 2020a, p. 201.

esteemed 16 pedes because it is the most typical measurement for Aquileia's necropolis.<sup>26</sup> The back of the slabs does not offer data to reconstruct other parts of the enclosure: anyway, there is no evidence that structures, if present, were anchored to the stelae.<sup>27</sup>

The text in the inscriptions is consistent with their positioning: in fact, the formula *locus monumenti* is a common designation for the boundary stones of the tombs in Aquileia. These markers frequently appeared in pairs at the corners of the enclosures, with the inscription's text either repeated or divided between the two stones. An example is the tomb of *P. Veidius Regillus*, where the name, in genitive, was split into two different *cippi*.<sup>28</sup> Such stones are usually plain, but in some rare case decorated markers are also attested, with similar motifs to those of the steles and likewise located in the upper part of the slab.<sup>29</sup>

The tomb composed of Steles 1 and 2 would therefore have had a structure like those with two boundary markers: the main difference is the absence of *indicatio pedaturae*, which, however, could be deemed superfluous, since the size rendered the markers sufficiently immovable and identifiable limits. As with the tomb of *Veidius Regillus*, the first line was to be read horizontally, divided between the two stones: the left side bears the *locus monumenti*, while the right side has the genitive *ministorum*

---

<sup>26</sup> ZACCARIA 2006.

<sup>27</sup> Enclosures structures present a huge variety in northern Italy, and it is possible that only the front side was built: G. Cavalieri Manasse gave a first classification, that was adopted and integrated in further research (CAVALIERI MANASSE 1990, pp. 25-31, see SCALCO 2020a, pp. 188-199 with bibliography).

<sup>28</sup> Inscr. Aq. 2532.

<sup>29</sup> Inscr. Aq. 679.

*ministrarumque*. The subsequent lines divide the names of eleven people into two parts but distribute them evenly across the two stelae:<sup>30</sup> five lines with five male names on the right, five lines with four male and two female names on the left. Reading text from left to right means that men's names would have been placed first, and women's second, exactly as done in the intestacy, which recalls *ministri* first and then *ministrae*. This proposed arrangement, in addition, clarifies the ambiguity surrounding the interpretation of the text of Stele 1, since both *ministri ministrarunt*<sup>31</sup> or *ministorum ministrarumque*<sup>32</sup> have been proposed. The latter is preferable, thus the *locus monumenti* formula no longer requires a theoretical integration, as usually recorded before the reconstruction here proposed. Therefore, the enclosure would have contained the burials of eleven attendants of the cult: according to their names, they all were free citizens, albeit of uncertain status and possibly of freed origin, as consistent with the epigraphic records of *ministry*.<sup>33</sup>

The proposal reconstruction, if accepted despite the evident flaws in structures' documentation, is mainly tackled by the difference in provenance recorded by archive documents. Anyway, it should not be considered problematic, since it is only reported and not precisely attested, especially for Stele 2 that was reused in XIX century. It is also important to consider that Zucco's and Pris-

<sup>30</sup> SCALCO 2020a, pp. 203-204 on burials' number in enclosures.

<sup>31</sup> Brusin in Inscr Aq. 669, criticized in MAINARDIS 2005, p. 349 but maintained in EDR.

<sup>32</sup> LETTICH 2003.

<sup>33</sup> MAHRBACH 1932, BULHART 1966, cc. 999-1006; MAINARDIS 2005.

ter's estates were quite large and the cadastral units where stele were probably found were collocated next one to the other, with the border situated between Casa Bianca and Strazzonara, where the Prister's building was collocated. So, although there is no completely reliable information, it is concretely possible that Stele 2 was originally discovered in the same location as Stele 1. Anyway, if the provenance reconstruction should be revised, the site of Stele 1's discovery and the one of Stele 2's reuse were 500 m away, located within the same eastern necropolis along the road to *Tergeste*.<sup>34</sup> It is well-documented that the city's suburbs were for centuries a sought-after destination for stonecutters seeking building materials or ancient artifacts to resell, and cases of tombstones appearing in different sites through centuries or sites dug in different moments are also known<sup>35</sup> (fig. 9).

## 5. THE MINISTRI'S MONUMENT IN THE NECROPOLIS OF AQUILEIA

The reconstructed arrangement of the area finds some parallels in other findings from Aquileia. Here it is not uncommon to have tombs with two identical decorated monuments or sculptures,<sup>36</sup> like the two ossuary altars of the gens *Cornelia* found in the Casa Bianca, the same site as Stele 1. Similarly to the tombstones in question, these *arae* share identical dimensions, type and inscribed text.<sup>37</sup> The use of decorated tombstones at the corners of the burial

<sup>34</sup> BERTACCHI 1997, p. 154; GIOVANNINI 2009, p. 184, fig. 1; pp. 189-192.

<sup>35</sup> MAINARDIS, ZACCARIA 1993, pp. 64-70.

<sup>36</sup> BRUSIN 1941, p. 11; BOTTOS 2021, pp. 322-323.

<sup>37</sup> Inscr. Aq. 1038, 1041. See also BUORA 1995a.

area is quite uncommon, but it is attested elsewhere in the *Regio X*, in Verona, as originally proposed by Brusin, and maybe also in other cities.<sup>38</sup> With the reconstruction here proposed, it is possible to attest such sepulchral arrangement also in Aquileia.

A final comparison stems from an enclosure along the road to Emona, just over 2 km N-E from the Casa Bianca. The area is known thanks to inscriptions attributing it to the *cultores* of *Mars*: it is therefore a burial association, like the one analysed here.<sup>39</sup> Inscriptions of this tomb also belong to the “cluster of decorative S”, as do Steles 1 and 2;<sup>40</sup> furthermore, accepting Maurizio Buora’s reconstruction, the best-preserved *titulus* has been dated to between the last quarter of the 1st century AD and the 2nd century AD, thus within a substantially similar timespan to the stelae under study.<sup>41</sup> The area’s overall structure must have been quite complex: the vast enclosure was marked by stones, canonical in both form and text, and measured 45 × 90 *pedes*.<sup>42</sup> Additionally, multiple inscriptions are recorded, thus suggesting that burials were arranged in different clusters: the fact that new tombs – and their inscriptions – were permitted only “*permissu collegii*”,<sup>43</sup> i.e. with the authorization of the association’s members, reflects the same dynamic of the Casa Bianca’s stelae, where the intentional lowering of the epigraphic field effectively precluded any further names from being added to already completed markers.

<sup>38</sup> BRUSIN 1958-1959, pp. 39, 41-44; SCALCO 2020b, p. 94.

<sup>39</sup> BUORA 1995b. Material has been reconsidered in MAGGI, ORIOLO 2021, p. 34.

<sup>40</sup> BLASON SCAREL 1997, p. 475.

<sup>41</sup> Inscr. Aq. 676, 677, 681.

<sup>42</sup> Inscr. Aq. 2595

<sup>43</sup> Inscr. Aq. 680.

In conclusion, the *Ministri* enclosure is quite unique but not exceptional for Aquileia, since it aligns with other funerary solutions documented in the city around the late 1st century AD. Despite that the two stelae from Croccara and Casa Bianca experienced a troubled and obscure recent history, that led to a collocation in different areas of the museum's lapidary, the updated research focus has made it possible to propose a probable reconstruction of their shared past and to bring new depth to the study of the «*antiche lapidi di Aquileia*», as the first editor of the two tombstones called the Roman inscriptions in one of the earliest *corpus* of the material from Aquileia.<sup>44</sup>

## REFERENCES

- BERTACCHI 1997 : L. Bertacchi, «I monumenti sepolcrali lungo le strade di Aquileia», in *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina* (Antichità Altoadriatiche 43), a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, Editreg, 1997, pp. 149-167.
- BESSAC 1987 : J.C. Bessac, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'antiquité à nos jours*, Paris, Éditions du CNRS, 1987.
- BLASON SCAREL 1997 : S. Blason Scarel, *Lo studio delle officine epigrafiche aquileiesi con particolare riguardo a quelle di soggetto sepolcrale*, in *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina* (Antichità Altoadriatiche 43), a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, Editreg, 1997, pp. 461-494.

---

<sup>44</sup> GREGORUTTI 1877.

- BOTTOS 2021 : M. Bottos, *Aquatores Feronienses ad Aquileia*, in *Sacrum facere. Atti del vi Seminario di Archeologia del Sacro. Forme associative e pratiche rituali nel mondo antico*, a cura di F. Fontana, E. Murgia, Trieste, EUT, 2021, pp. 321-344.
- BRUSIN 1929 : G. B. Brusin, *Aquileia. Guida storica e artistica*, Udine, Le Panarie, 1929.
- BRUSIN 1941 : G. B. Brusin, *Nuovi monumenti sepolcrali da Aquileia*, Venezia, Le Tre Venezie, 1941.
- BRUSIN 1958-1959 : G. B. Brusin, *Di un tipo di stele sepolcrale caratteristico di Verona*, «Bonner Jahrbücher » 158 (1958-1959), pp. 37-45.
- BULHART 1966 : M. Bulhart, *Minister, ministra*, in *Thesaurus Linguae Latinae VIII*, Leipzig 1966, cc. 999-1006.
- BUORA 1995a : M. Buora, *L'area sepolcrale dei Cornelii lungo il decumano massimo di Aquileia*, in *Aquileia romana nella collezione di Francesco di Toppo. Catalogo della mostra di Udine, Castello, 12 aprile - 31 dicembre 1995*, a cura di M. Buora, Milano, Electa, 1995, pp. 80-81.
- BUORA 1995b : M. Buora, *L'area del collegio sacro di Marte alla Colombara*, in *Aquileia romana nella collezione di Francesco di Toppo. Catalogo della mostra di Udine, Castello, 12 aprile - 31 dicembre 1995*, a cura di M. Buora, Milano, Electa, 1995, pp. 82-87.
- CALDERINI 1930 : A. Calderini, *Aquileia romana. Ricerche di storia e di epigrafia*, Milano, Vita e Pensiero, 1930.
- CAVALIERI Manasse 1990 : G. Cavaliere Manasse, *Il monumento funerario di via Mantova a Brescia*, Roma, Quasar, 1990.

- CIGAINA 2016 : L. Cigaina, *Von stehenden Steinplatten zu „stehenden Soldaten“*. Die Typologie der Grabstelen aus Aquileia vom 2. bis zum 4. Jh. n. Chr., in *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente, Akten der Tagung, Klagenfurt, 2.-4. Oktober 2013*, a cura di R. Lafer, Klagenfurt, Mohorjeva, 2016, pp. 73-97.
- CIGAINA 2020 : L. Cigaina, *Un’“aquila di retrovia”*. Logistica militare ad Aquileia in età imperiale, in *Presenze militari in Italia settentrionale. La documentazione iconografica ed epigrafica* (Studi di Storia 20), a cura di M. Cadario, S. Magnani, Bologna, Patròn, 2020, pp. 205-230.
- CIGAINA 2021 : L. Cigaina, *Auswärtige Soldaten und Orientalen in Aquileia anhand ihrer figürlichen Grabstelen und sonstiger Grabmäler*, in *People abroad. Akten des xvi. International Colloquium of Roman Provincial Art* (Tübinger Archäologische Forschungen 31), a cura di J. Lipps, K. Riehle, Tübingen, Marie Leidorf, 2021, pp. 109-125.
- CIGAINA - SGOIFO 2023 : L. Cigaina, S. Sgoifo, *Le urne su supporto ad Aquileia: ricomposizione dell’iscrizione di Vedia Optata e suo contesto originario*, «Quaderni Friulani di Archeologia» 33 (2023), pp. 25-34.
- CIL : Corpus Inscriptionum Latinarum.
- CILIBERTO 2012 : F. Ciliberto, *Donne nel privato – donne nel pubblico: la statuaria iconica femminile di Aquileia*, «LANX» 12 (2012), pp. 57-79.
- CILIBERTO 2020 : F. Ciliberto, «La cultura figurativa aquileiese: status quaestionis, novità e prospettive», in *Bilanci e prospettive*.

*Aquileia e le sue musealizzazioni, 50° settimana di studi Aquileiesi*, Aquileia, 8-10 maggio 2019 (Antichità Altoadriatiche XCIV), a cura di G. Cuscito, Trieste, Editreg, 2020, pp. 207-226.

CILIBERTO 2022 : F. Ciliberto, *La scultura attraverso «Aquileia Nostra» (1930-2020)*, «Aquileia Nostra» XCIII (2022), pp. 99-104.

CILIBERTO - VENTURA 2024 : F. Ciliberto, P. Ventura, *Nuove sculture funerarie da Aquileia*, in *Zeit(en) des Umbruchs. Akten des 17. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen*, Wien-Carnuntum, 16.-21. Mai 2022 (Sonderschriften ÖAI 64), a cura di G. Kremer, E. Pollhammer, J. Kopf, F. Beutler, Wien, Holzhausen, 2024, pp. 343-355.

CLARIDGE 2015 : A. Claridge, *Marble carving techniques, workshops and artisans*, in *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, a cura di E. A. Friedland, M. G. Sobocinski, E. K. Gazda, Oxford, OUP, 2015, pp. 107-122.

COOLEY 2012 : A. Cooley, *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*, Cambridge, CUP, 2012.

DJURIC 2019 : B. Djuric, *The Logistics behind Ancient Art. The Case of Noricum and Pannoniae*, in *Der Stifter und sein Monument. Gesellschaft – Ikonographie – Chronologie. Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen (14.-20. Juni 2017)*, a cura di B. Porod, P. Scherrer, Wien, Phoibos, pp. 8-38.

DONATI - POMA 2012 : *L'officina epigrafica romana: in ricordo di Giancarlo Susini* (Epigrafia e Antichità 30), a cura di A. Donati, G. Poma, Faenza, Fratelli Lega, 2012.

- GAGGADIS ROBIN *et alii* 2009 : *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographies. Actes du x Colloque International sur l'art provincial roman, 21-23 mai 2007*, a cura di V. Gaggadis Robin, A. Hermary, V. Reddé, C. Sintes, Arles, Musée départemental Arles antique, 2009.
- GIOVANNINI 2009 : A. Giovannini, *Le necropoli*, in *Moenibus et portu celeberrima. Aquileia. Storia di una città*, a cura di E.F. Ghedini, M. Bueno, M. Novello, Roma, IPZS, 2009, pp. 183-195.
- GÓMEZ PANTOJA - CASTILLO SANZ 2014 : L. Gómez Pantoja, J.J. Castillo Sanz, *Una fórmula epigráfica fracasada: aera, La guerre et ses traces*, in *La guerre et ses traces. Conflits et sociétés en Hispanie à l'époque de la conquête romaine (III<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. a.C.)* a cura di F. Cadiou, M. Navarro Caballero, Bordeaux, Ausonius, 2014, pp. 507-518.
- GREGORUTTI 1877 : C. Gregorutti, *Le antiche lapidi di Aquileja*, Trieste, Dase, 1877.
- GREGORUTTI 1885 : C. Gregorutti, *Inschriftfunde in dem Gebiet von Aquileja*, «*Archäologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich*» 9 (1885), pp. 248-250.
- GREGORUTTI 1891 : C. Gregorutti, *L'antico Timavo e le vie Gemina e Postumia*, «*ArcheogrTriest*» XVII (1891), pp. 363-392.
- GUIDI *et alii* 2017 : F. Guidi, M. Marchesi, G. Vianini, P.C. Ricci, M. Agnoletti, A. Rossi, *Il progetto "D12". Promuovere il rilievo 3D per stimolare la ricerca*, «*Archeomatica*» 8-4 (2017), pp. 36-43.
- INSCR. Aq. : G.B. Brusin†, *Inscriptiones Aquileiae*, Udine, Arti grafiche friulane, 1991-1993.

- KARL, BAYER, BAUER 2024 : S. Karl, P. Bayer, K. Bauer, *The Roman stone monuments of Seggau Castle revisited. On the potential of the spatial recordina and analysis of ancient stone monuments*, in *Zeit(en) des Umbruchs. Akten des 17. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen, Wien-Carnuntum, 16.-21. Mai 2022* (Sonderschriften ÖAI 64), a cura di G. Kremer, E. Pollhammer, J. Kopf, F. Beutler, Wien, Holzhausen, 2024, pp. 175-188.
- KRISTENSEN - POULSEN 2012 : T.M. Kristensen - B. Poulsen, *Ateliers and artisans in Roman art and archaeology*, «*Journal of Roma Archaeology*» supp. 92 (2012).
- LAZZARINI 1978 : C. Lazzarini, *Note sull'identificazione dei marmi e delle pietre*, in *La decorazione architettonica romana di Aquileia, Trieste, Pola*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Aquileia, Associazione Nazionale per Aquileia, 1978, pp. 201-204.
- LETTICH 2003 : G. Lettich, *Itinerari epigrafici aquileiesi: guida alle epigrafi esposte nel Museo archeologico nazionale di Aquileia* (Antichità Altoadriatiche, L), Trieste, Editreg, 2003.
- LUPA : *Ubi erat Lupa*, [www.lupa.at](http://www.lupa.at) . Last access 25-07-2025.
- MAHRBACH 1932 : E. Mahrbach, *Ministri*, in *Real-encyclopädie der classischen altertumswissenschaft xv.2*, 1932, coll. 1846-1848.
- MAGGI - ORIOLO 2012 : P. Maggi - F. Oriolo, *Luoghi e segni dell'abitare nel suburbio di Aquileia*, in *L'architettura privata ad Aquileia in età romana, Atti del Convegno, Padova 21-22 febbraio 2011* (Antenor Quaderni 24), a cura di J. Bonetto, M. Salvadori, Padova, PUP, 2012, pp. 407-428.

- MAGGI - ORIOLO 2021 : P. Maggi - F. Oriolo, *Contributo alla ricostruzione del paesaggio funerario di Aquileia. Le esplorazioni di inizio Novecento a Sant'Egidio*, «Aquileia Nostra» XCII (2021) pp. 25-46.
- MAINARDIS 2005 : F. Mainardis, *Nota sulle magistrae e ministrae nella documentazione epigrafica*, in *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica*, a cura di A. Buonopane, F. Cenerini, Faenza, Fratelli Lega, 2005, pp. 335-351.
- MAINARDIS - ZACCARIA 1993 : F. Mainardis, C. Zaccaria, *Le iscrizioni dagli scavi di Aquileia. Contributo alla storia e alla topografia della città*, in *Gli scavi di Aquileia, uomini e opere* (Antichità Altoadriatiche XL), Trieste, Editreg 1993, pp. 59-81.
- MAIONICA 1890 : E. Maionica, *Nachrichten über das k. k. Staats-Museum in Aquileja*, «Mitteilungen der k.k. Central Commission» XVI (1890), pp. 61-66.
- MARITAN *et alii* 2003 : L. Maritan, C. Mazzoli, E. Melis, *A multidisciplinary approach to the characterization of Roman gravestones from Aquileia (Udine, Italy)*, «Archaeometry» 45-3 (2003), pp. 363-374.
- MASARO 2017 : G. Masaro, *Iscrizioni metriche e affettive della x regio augustea*, Roma, Arachne, 2017.
- MATSUMOTO 2022 : M.E. Matsumoto, *Archaeology and epigraphy in the digital era*, «Journal of Archaeological Research» 30-2 (2022), pp. 285-320.
- MIGOTTI - SASEL KOS 2018 : B. Migotti - M. Sasel Kos, *Roman Funerary Monuments of South-Western Pannonia in their Material, Social, and Religious Context*, Oxford, Archeopress, 2018.

- NOGUERA CELDRÁN - ANTOLINOS MARIN 2002 : J.M. Noguera Celdrán, J.A. Antolinos Marin, *Materiales y técnicas en la escultura romana de Carthago Nova y su entorno*, in *Materiales y técnicas escultóricas en "Augusta Emerita" y otras ciudades de hispania* (CE 20-2), a cura di T. Nogales Basarrate Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 2002, pp. 91-166.
- NOLTE 2006 : S. Nolte, *Steinbruch – Werkstatt – Skulptur. Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten*, Göttingen, Ruprecht, 2006.
- PFLUG 1989 : H. Pflug, *Römische Portratstelen in Oberitalien: Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz, Von Zabern, 1989.
- PILIPOVIĆ 2022 : S. Pilipović, *The funerary steles of Viminacium*, Belgrade, Institute of Archaeology, 2022.
- PREVIATO 2015 : C. Previato, *Aquileia. Materiali, forme e sistemi costruttivi dall'età repubblicana alla tarda età imperiale*, Padova, PUP, 2015.
- REBAUDO 2007 : L. Rebaudo, *Sul ritratto privato d'età altoimperiale ad Aquileia*, «Aquileia Nostra» LXXVIII (2007), cc. 108-146.
- RUSSELL - WOOTTON 2017 : B. Russell, W. Wootton, *Makers and making: Classical art in action*, in *The Diversity of Classical Archaeology*, a cura di A. Lichtenberger, R. Raja, Turnhout, Brepols, pp. 253-270.
- SALVINI *et alii* 2022 : S. Salvini, R. Bertocello, C. Coletti, L. Germinario, L. Maritan, M. Massironi, R. Pozzobon, C. Mazzoli, *Recession rate of carbonate rocks used in cultural heritage: Textural control assessed by accelerated ageing tests*, «Journal of Cultural Heritage» 53 (2022), pp. 154-164, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2022.08.010>.

- SALVINI *et alii* 2023 : S. Salvini, C. Coletti, L. Maritan, M. Massironi, R. Spiess, C. Mazzoli, *Petrographic characterization and durability of carbonate stones used in UNESCO World Heritage Sites in northeastern Italy*, «Environmental Earth Science» 82 (2023), art. 49, <https://doi.org/10.1007/s12665-022-10732-y>.
- SAMAAN *et alii* 2016 : M. Samaan, M.P. Deseilligny, R. Heno, E.D.L. Vaissière, J. Roger 2016, *Close-range photogrammetric tools for epigraphic surveys*, «Journal on Computing and Cultural Heritage» 9-3 (2016) pp. 1-18.
- SCALCO 2020a : L. Scalco, *Suddividere lo spazio della memoria: percorsi di lettura dai recinti funerari dell'Italia settentrionale*, in *El sepulcretum romano de LLanos del Pretorio (Córdoba)* (Bibliotheca Archaeologica 50), a cura di D. Vaquerizo, A. Ruiz, M. Rubio, Bari, Edipuglia, 2020, pp. 197-204.
- SCALCO 2020b : L. Scalco, *Monumenti con ritratti di famiglia dalla Regio X: un aggiornamento*, «Eidola» 17 (2020), pp. 79-100.
- SCRINARI 1972 : V.S.M. Scrinari, *Catalogo delle sculture romane. Museo Archeologico di Aquileia*, Roma, IPZS, 1972.
- VERZÁR BASS 2005 : M. Verzár Bass, *Scultura aquileiese: riflessioni su metodi d'indagine e problemi aperti*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato Longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C. - III secolo d.C.)* (Antichità Altoadriatiche LXI), a cura di G. Cuscito, Trieste, Editreg 2005, pp. 35-69.
- VERZÁR BASS 2006 : M. Verzár Bass, *Note sui recinti funerari decorati in Cisalpina orientale*, in *Terminavit Sepulcrum. I recinti funerari nelle necropoli di Altino* (Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina 19),

a cura di G. Cresci Marrone, M. Tirelli, Roma, Quasar 2006, pp. 225-238.

VERZÁR BASS 2009 : M. Verzár Bass, *La produzione di scultura calcarea di Aquileia e il rapporto con le province limitrofe: l'esempio delle stele*, in *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographies. Actes du x Colloque International sur l'art provincial roman*, a cura di V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintes, Arles, Musée départemental Arles antique, 2009, pp. 169-178.

VERZÁR BASS 2017 : M. Verzár Bass, *Ricerche sulla scultura romana: alcune riflessioni. A proposito del catalogo di Elena Di Filippo Balestrazzi Sculture romane del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro*, in, *Scultura di Iulia Concordia e Aquileia. Giornata di Studio (Udine, 12 aprile 2013)*, a cura di L. Sperti, Roma, G. Bretschneider, 2017, pp. 1-6.

VERZÁR BASS et alii 2009 : M. Verzár Bass, G. Mian, P. Casari, F. Ciliberto 2009, *La scultura*, in *Moenibus et portu celeberrima. Aquileia. Storia di una città*, a cura di E.F. Ghedini, M. Bueno, M. Novello, IPZS, Roma 2009, pp. 183-195.

ZACCARIA 1992 : C. Zaccaria, *Notiziario epigrafico*, «Aquileia Nostra» lxxiii (1992), cc. 161-190.

ZACCARIA 2006 : C. Zaccaria, *Recinti funerari aquileiesi. Il contributo dell'epigrafia*, in *Terminavit Sepulcrum. I recinti funerari nelle necropoli di Altino (Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina 19)*, a cura di G. Cresci Marrone, M. Tirelli, Roma, Quasar 2006, pp. 195-224.

*Figures*

Fig. 1. The two tombstones in the Museums of Aquileia's lapidary.



Fig. 2. Stele 1: front side (a), edge between right and rear side, with the raised strip and with different surfaces' finishing (b); rear side polished (c).

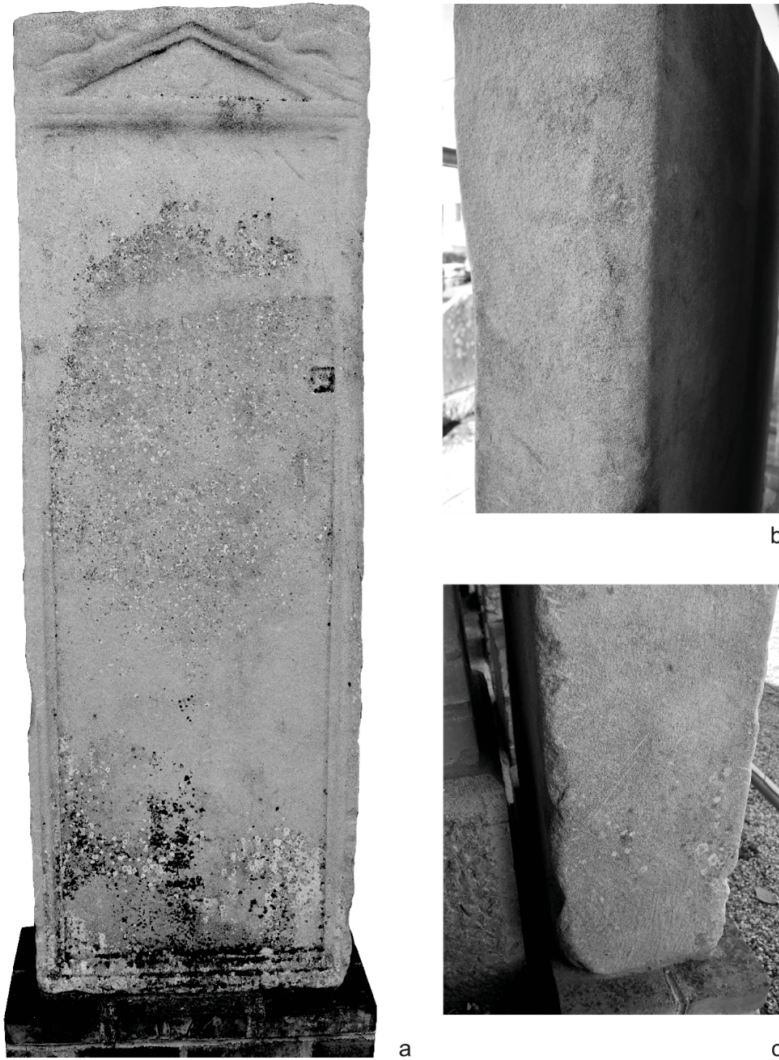


Fig. 3. Stele 2. Front side (a); edge between rear and right side (b) and between rear and left side (c).

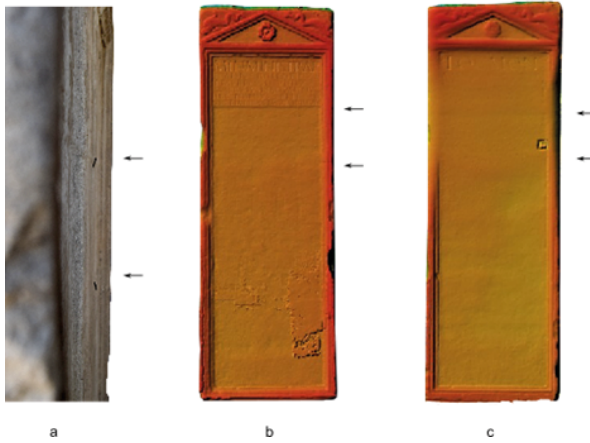


Fig. 4. The step in the inscription's field, marked by the first arrow and the extension of the area homogeneously lowered marked by the second arrow. Stele 1 (a= photo with graphic indication of the gap; b = DEM); Stele 2 (c = DEM).

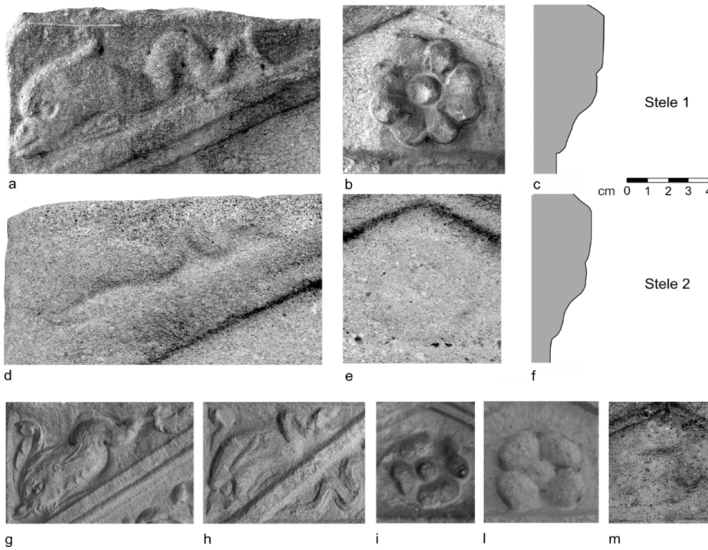


Fig. 5. Decorations (a-b, d-e) and mouldings (c, f with measurement) of the two tombstones. Photos g-m are decorative elements of other aquileian tombstones taken as comparison in the text.



Fig. 6. Inscription of Stele 1, 3D model (a) and photo (b), of Stele 2, 3D model (c) and photo (d).

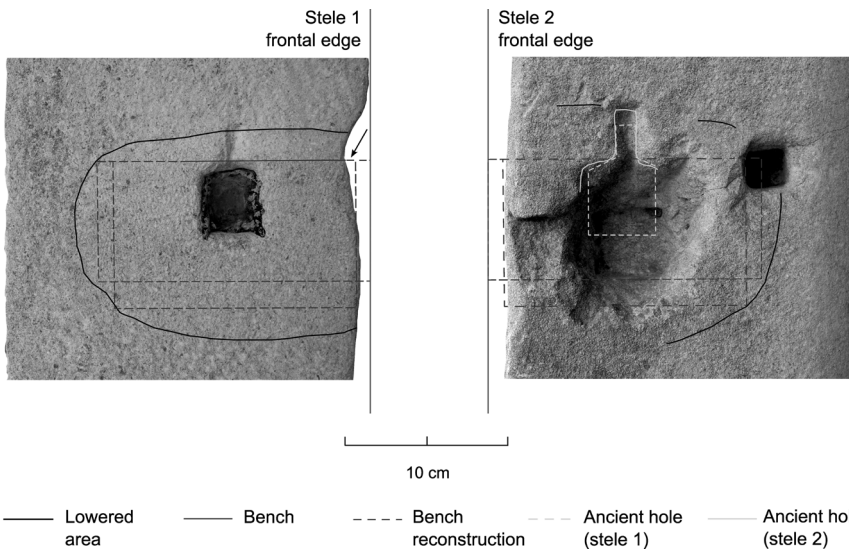


Fig. 7. Scaled photos of the two holes on the sides of the tombstones, with indication of lowered areas and of fastening of the bench. The vertical line marks the position of the original edge of the stelae, the arrow the point where the bench has been removed.

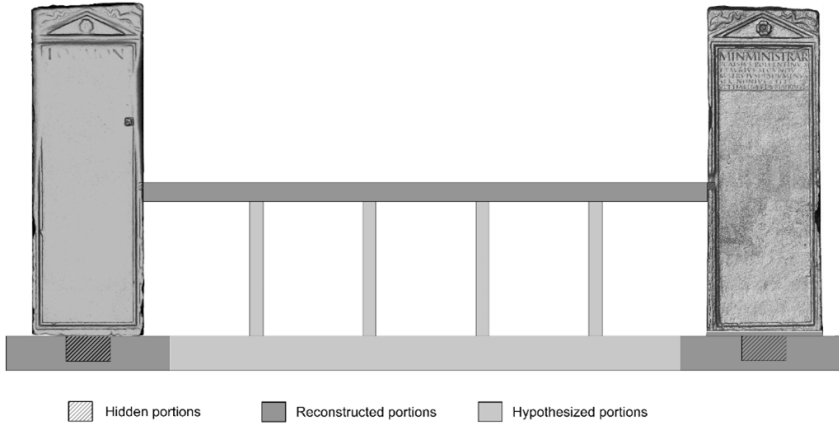


Fig. 8. Reconstruction of *Ministri's* enclosure with the 3D models of the tombstones, with a length of 16 *pedes*.

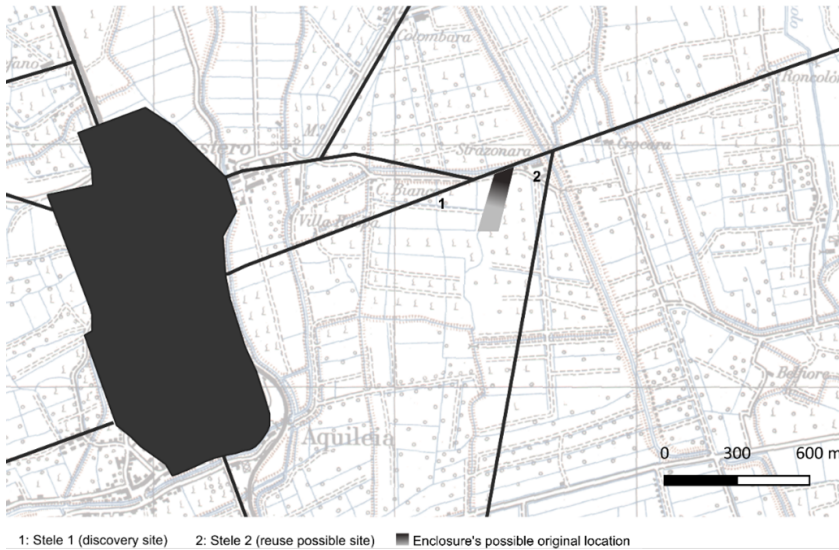


Fig. 9. Roman Aquileia and its roads (based on Maggi, Oriolo 2012, fig. 2) on modern cartography 1:25.000 (Geoportale Nazionale, CC-BY), with tombstones positioned (numbers 1 and 2).

Liberazione dell'*eros* e memoria di Catullo nei Neoplatonici  
di Settembrini*Eros Unbound. Catullus in Luigi Settembrini's Neoplatonists.*

doi: 10.54103/2282-0035/28173

Andrea Capra

 0000-0001-6943-5289Università degli Studi  
di Milano  
 00wjc7c48

## Abstract

**[IT]** *I Neoplatonici* di Luigi Settembrini furono pubblicati da Raffaele Cantarella nel 1977, ben quarant'anni dopo la scoperta del manoscritto. A un'analisi attenta, due delle scene più esplicite del racconto erotico si basano su Catullo 55 e 56, un aspetto finora rimasto inosservato. Il riferimento implicito a Catullo 55 richiama anche il primo incontro di Settembrini con sua moglie nel racconto autobiografico delle *Ricordanze*, rivelando così un complesso intreccio tra vita e letteratura. Inoltre, la lettura implicita del carne da parte di Settembrini contribuisce a far luce sul suo significato sfuggente, in linea con le ricerche più recenti. Attraverso l'appropriazione dei versi catulliani, infine, Settembrini promuove una forma sorprendentemente moderna di amore libero ed egualitario, che muove dal mondo antico ma al tempo stesso se ne distanzia delicatamente. I dibattiti contemporanei su classici antichi e *cancel culture* guadagnerebbero molto dall'approccio simpatetico ma tutt'altro che compiacente di Settembrini.

**PAROLE CHIAVE:** Luigi Settembrini, Neoplatonici, Catullo, sessualità, ricezione del mondo classico

andrea.capra@unimi.it

© Andrea Capra

Received: 24/01/2025  
Accepted: 05/10/2025

[EN] Luigi Settembrini's *Neoplatonists* was famously published by Raffaele Cantarella in 1977, no fewer than forty years after the discovery of the manuscript. On close inspection, two of the erotic tale's most graphic scenes build on Catullus 55 and 56, something that has so far gone unnoticed. The implicit reference to Catullus 55 also resonates with Settembrini's first meeting with his wife as recounted in his memories, thus revealing a complex intertwining of life and literature. Moreover, Settembrini's implicit reading of the poem helps shed light on its elusive meaning, in line with the most recent scholarship on Catullus. By appropriating the Catullus' poems, more importantly, Settembrini promotes an astonishingly modern form of free and egalitarian sexuality and love, which builds on the classical world while at the same time offering a few gentle corrections. Contemporary debates on classics and cancel culture could greatly benefit from Settembrini's sympathetic and yet far from uncritical approach.

**KEYWORDS:** Luigi Settembrini, Neoplatonists, Catullus, sexuality, classical reception



La storia è ormai nota: Raffaele Cantarella, professore di letteratura greca all'Università di Milano, pubblica i *Neoplatonici* di Luigi Settembrini soltanto nel 1977, a quarant'anni dalla scoperta del manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, dove aveva a lungo lavorato come direttore dell'Officina dei papiri di Ercolano.<sup>1</sup> La scoperta di Cantarella fu tale solo in parte: l'esistenza del manoscritto non era ignota a Benedetto Croce e ad altri, ma anche solo immaginarne la pubblicazione in pieno fascismo è assai difficile. I contenuti erotici del racconto usciti dalla penna del padre della patria, del tutto espliciti, possono spiegare gli indugi del curatore anche dopo la Liberazione. Gli anni Settanta erano certo una fase più favorevole per la pubblicazione, ma Cantarella morì in quello stesso 1977, senza la possibilità di seguire in prima persona il processo editoriale. Cantarella aveva predisposto un commento accurato, specialmente nel riconoscimento delle fonti antiche, ma la pubblicazione, senza la sua supervisione, fu poi confezionata con intenti, si direbbe, di *marketing* scandalistico: in copertina, un'incongrua scena pederotica munita di una grottesca didascalìa che identifica i due amanti (maschi) come "Peleo e Teti"; in testa, una provocatoria nota di Giorgio Manganelli, centrata fra l'altro sull'immaginoso smascheramento di un Settembrini "pederasta", in aperta polemica con rievocazioni stanche e perbenistiche del Risorgimento.<sup>2</sup>

Oltre che in un improbabile strumento di polemica anti-risorgimentale, il racconto ha trasformato Settembrini in una sorta di icona gay, mentre *I Neoplatonici* sono oggi l'opera sua più spesso

<sup>1</sup> SETTEMBRINI 1977. La notizia era pubblica da un paio d'anni (CANTARELLA 1975).

<sup>2</sup> SETTEMBRINI 1977, pp. 3-18.

edita e tradotta.<sup>3</sup> Questo esito, un po' paradossale perché il presunto 'smascheramento' ha finito per revocare in dubbio e infine oscurare gli stessi scritti autobiografici di Settembrini, non tiene conto degli evidenti punti di contatto fra il Settembrini "segreto" e quello pubblico (già edito e noto).<sup>4</sup> Né tiene conto del fatto che il racconto non era – per usare l'immagine di Manganelli – un messaggio in bottiglia gettato nell'oceano per la posterità, ma, con tutta evidenza, un testo già pronto per le stampe, redatto nella calligrafia che Settembrini riservava ai lavori da pubblicare.<sup>5</sup>

Occorre dire con chiarezza che quello della pederastia è un equivoco grave.<sup>6</sup> Il racconto celebra la gioia e la simmetria dell'amore fra coetanei, sia omo- che eterosessuale. Non manca, è vero, un temporaneo rapporto pederotico fra Codro, professore platonico, e i due ragazzi protagonisti della storia, Callicle e Doro; questa breve

<sup>3</sup> Ulteriore bibliografia in CAPRA - GRAZIOSI 2024. Molto abbondanti scritti e sitografia su Settembrini gay, ma occorre osservare che «la formula trovata da Settembrini non apre veramente le porte di un antico eden gay, ma, più precisamente, di un mondo di completa libertà sessuale» (ZANOTTI 2024, p. 154). Per una brillante presentazione di taglio giornalistico, cf. MINNITI 2022.

<sup>4</sup> Cfr. CAPRA - GRAZIOSI 2024. Fra le altre cose, il libro dedica ampio spazio a Raffaella Faucitano e cerca di mostrare la notevole coerenza di Settembrini: il "pubblico" di tanti suoi scritti e il "privato" che appare nei *Neoplatonici* si ispirano, a ben guardare, ai medesimi principi, e alcune pagine delle *Ricordanze* appaiono come il rovescio biografico delle vicende fantastiche raccontate nei *Neoplatonici*.

<sup>5</sup> «I *Neoplatonici* fu una vera bottiglia gettata in mare, da uno scoglio tricolore e monogamico: che sia arrivata fino a noi è un prodigio; che ora venga stampato, una consolazione» (Manganelli, nella nota a SETTEMBRINI 1977, p. 13). Grafia e carta del quadernetto sono le stesse del manoscritto recante la versione finale delle *Ricordanze della mia vita*, come appare evidente alla consultazione e come lo stesso Manganelli non manca di ricordare («Mi colpisce il particolare che il quadernetto era della stessa carta dell'autografo delle *Ricordanze*. Il Settembrini ricopiò i due testi nello stesso periodo di tempo?», *ivi*, pp. 12-13).

<sup>6</sup> ZANOTTI 2024, p. 154.

relazione, però, smentisce palesemente le gerarchie della pederastia greca attraverso un rovesciamento dei ruoli, sempre a vantaggio di una nozione chiave dei *Neoplatonici*, ossia la «reciprocenza», accompagnata da un' enfasi sul godimento "simmetrico" che tutti devono provare e dalla regola di non arrecare mai dolore a compagne e compagni d'amore. L'equivoco è grave anche nel senso che ha portato a speculazioni ingiustificate sulla data di composizione: Settembrini avrebbe scoperto il proprio orientamento sessuale – e quindi messo per iscritto la sua implicita "confessione" – fra le violenze dei lavori forzati, nel periodo trascorso nell'isola-carcere di Santo Stefano.<sup>7</sup> Nulla si può escludere, naturalmente, ma la violenza è completamente estranea all'idillio del racconto – si potrebbe semmai dire che l'orrore provato dinanzi ai soprusi si sia rovesciato nel mondo fiabesco fatato dei *Neoplatonici*.<sup>8</sup> In ogni caso, in anni più vicini a noi, Domenico Conoscenti ha compiuto un passo decisivo nel mostrare che il racconto presenta «collegamenti e intersezioni con opere che gravitano nell'ultimo decennio della produzione dell'autore», e in particolare con il lavoro critico condotto su Masuccio Salernitano<sup>9</sup>. Se poi si vuole una datazione precisa, questa andrà probabilmente individuata nel 1872, anno cui risale una lettera datata 21 agosto. Settembrini vi scrive fra l'altro:

<sup>7</sup> Cantarella in SETTEMBRINI 1977, p. 30. Marcello Gigante credeva di riconoscere un riferimento ai *Neoplatonici* in una lettera di Settembrini alla moglie datata 3 febbraio 1854 («Scrivendo io da me, mi guarderei bene da queste sozzure: traducendo, non posso fare altrimenti»). Ma il riferimento è con ogni evidenza alla traduzione luciana (CONOSCENTI 2010, p. 151).

<sup>8</sup> Peraltro, Settembrini, nelle sue memorie, esprime efficacemente il suo orrore quando si trova a descrivere un tentativo di stuprare un ragazzo ad opera di uno dei suoi compagni: cfr. SETTEMBRINI 1971, p. 475.

<sup>9</sup> CONOSCENTI 2010, p. 153. Cfr. *ivi*, p. 156 per Masuccio Salernitano.

«Sto copiando Masuccio: fatica bestiale, e tedesca. E Masuccio mi fa venire certi grilli pel capo, a scrivere le pazzie che scrivo proprio sul tavolino del Rettore dell'Università di Napoli»<sup>10</sup>. Di altri grilli e pazzie non abbiamo notizia, e dati i contenuti del *Novellino* di Masuccio, si può plausibilmente pensare proprio ai *Neoplatonici*.<sup>11</sup>

Perlomeno nella versione contenuta nell'unico manoscritto sin qui noto,<sup>12</sup> i *Neoplatonici* appartengono dunque all'ultima fase della vita di Settembrini: quella dell'insegnamento, del ricordo – anche così si spiegano certe consonanze fra *Neoplatonici* e *Ricordanze* – e della riflessione sulla letteratura, dopo le turbolenze di una giovinezza rivoluzionaria e costellata da grandi gioie e ancor più grandi sofferenze. Il racconto, fintamente tradotto da un inesistente Aristeo di Megara, ha lungamente atteso una piena valutazione.<sup>13</sup> I modelli letterari e linguistici sono ben lumeggiati nei lavori di Conoscenti, D'Antuono e prima, per le fonti antiche, di Gigante e Cantarella; il commento di quest'ultimo – accurato ma breve – lascia però spazio a ulteriori riflessioni.<sup>14</sup> Dopo aver contribuito altrove a una rilettura di insieme dei *Neoplatonici* e di altri aspetti del rapporto di Settembrini con il mondo antico, mi soffermo qui su un esempio specifico.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> SETTEMBRINI 1990, 97.

<sup>11</sup> Vedi CAPRA - GRAZIOSI 2024, pp. 26-27.

<sup>12</sup> Per la possibile esistenza di un secondo manoscritto, cfr. CONOSCENTI 2019, p. 42 e CAPRA - GRAZIOSI 2024, p. 26 nt. 7.

<sup>13</sup> Lo rileva p. es. D'ANTUONO 2012, p. 103.

<sup>14</sup> Cantarella in SETTEMBRINI 1977; CONOSCENTI 2019; D'ANTUONO 2012; GIGANTE 1977. La datazione 'tarda' è importante anche perché Settembrini evidentemente, aveva ormai accesso a libri e biblioteche, una situazione assai diversa da quella richiesta dall'ipotesi di una composizione negli anni di Santo Stefano.

<sup>15</sup> CAPRA - GRAZIOSI 2024.

Si è mostrato altrove che *Neoplatonici* è titolo volutamente anacronistico, in polemica con l'ascetismo di neoplatonici antichi e moderni.<sup>16</sup> Il racconto è "platonico" nel senso del platonismo sensuale e popolare che informa di sé la narrativa erotica greca di età imperiale, ed è proprio dal romanzo greco, molto lontano dalla pederastia di età classica, che Settembrini sembra derivare la concezione simmetrica ed egualitaria dell'eros presente quasi in ogni pagina del racconto.<sup>17</sup> Nel rapporto con i modelli, Settembrini mostra un atteggiamento giocoso e mai pedante. Riferimenti espliciti ad altri testi si affacciano solo nelle parole di Codro, il professore di platonismo, una figura velata di benevola ironia.<sup>18</sup> Altrimenti, il testo scorre in sé conchiuso, come del resto accade in un romanzo greco, *Dafni e Cloe*, che certamente ispirò Settembrini: riferimen-

<sup>16</sup> CAPRA - GRAZIOSI 2024, pp. 121-122. Sul piano letterario, Settembrini doveva essere infastidito da opere melense e – queste sì – neoplatoniche quali le *Mescolanze d'amore*, un'antologia pubblicata nel 1863 che comprendeva una novella amorosa di Cesarotti e due racconti "greci" di Stefano Guazzo, il tutto introdotto da uno dei trattati di Plotino (CESAROTTI 1863). Come ho potuto verificare dalla consultazione dell'archivio Pessina presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, il libro è registrato fra quelli appartenuti a Settembrini (I busta B6, 4). Già Dario Del Corno aveva giustamente riconosciuto che il racconto nasce da una reazione, molto caratteristica di Settembrini, all'ipocrisia che caratterizzava il mondo culturale italiano (DEL CORNO 2008).

<sup>17</sup> Cfr. CAPRA 2018. Come ha mostrato David Konstan, tale concezione paritaria distingue il romanzo greco «from all other amatory literature in the classical world, as well as from those prose fictions, also called novels or romances, composed in ancient Rome» (KONSTAN 1994, p. 7).

<sup>18</sup> Codro cita il fr. 136 TrGF dai *Mirmidoni* di Eschilo («quella dolce usanza / Di star fra le tue cosce santamente», SETTEMBRINI 1977, p. 67), noto da Luciano (*Amori*, 36), e «le ultime parole del *Fedone*, che sono queste: Concedetemi, o Dei, che io possa piacere sempre ai belli», SETTEMBRINI 1977, p. 68). Se la traduzione da Eschilo è a dir poco libera, la citazione dal *Fedone*, generalmente considerata inesistente dagli studiosi (cf. ora Lioce 2019) è volutamente errata, e corrisponde invece a un passo del *Fedro* (257a-b). Vedi in proposito CAPRA - GRAZIOSI 2024, pp. 132-135.

ti poetici e letterari sono sì riconoscibili, ma la superficie nitida e chiara della scrittura non è mai increspata da citazioni esplicite.<sup>19</sup>

L'esempio specifico che tratterò qui è Catullo, autore che Settembrini conosceva bene e accostava all'amatissimo Luciano.<sup>20</sup> Nel capitolo secondo dei *Neoplatonici*, i due ragazzi, Callicle e Doro, sono in compagnia del professor Codro per conoscere un'arte che, come tale, si apprende – dice il professore con empirismo ben poco platonico – «più col fare che col dire».<sup>21</sup> Ma sarà il professore a fare un'esperienza nuova, proprio nel momento in cui pensa di mostrare ai ragazzi una grande novità:

E Codro: Oh lascia che io ti baci nelle spalle, e nei fianchi, e per le mele. O belle mele Esperidi, viene Ercole a cogliere il frutto prezioso. E così dicendo il buon Codro, che si aveva unto di odoroso unguento il suo Ercole, abbraccia Doro, e dopo due o tre dolci sforzi entra nel divino orto degli Esperidi. Stavano così congiunti e stretti sul tappeto, e Callicle a quella vista non può rattenersi, ed avendo anch'egli unto il chiodo, lo punta fra le carnose mele di Codro, e giù dentro a un tratto. Scuotesi Codro, e lascia Doro; ma subito lo riprende, e dice: Bravi, o giovanetti, state saldi, tu Doro innanzi a me, tu Callicle dietro: teniamoci stretti bene, e non usciamo di carreggiata.<sup>22</sup>

Cantarella indica qui come modello un epigramma attribuito a Stratone di Sardi (52 Floridi):<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Cfr. CAPRA 2018. Settembrini conosceva la traduzione del romanzo ad opera di Annibal Caro, criticata aspramente nelle sue lezioni di letteratura italiana (SETTEMBRINI 1964).

<sup>20</sup> Questo ricavo dalla consultazione dell'archivio Pessina (II busta, C6, 230).

<sup>21</sup> SETTEMBRINI 1977, p. 70.

<sup>22</sup> Ivi, cap. 2, p. 72. Il testo qui riprodotto segue la paginazione dell'*editio princeps* ma se ne distacca per minime e tacite modifiche, secondo il testo, più aderente al manoscritto, stampato in CONOSCENTI 2019, pp. 183-208.

<sup>23</sup> Trad. FLORIDI 2007.

Τρεῖς ἀρίθμει τοὺς πάντας ὑπὲρ λέχος, ὧν δύο δρῶσιν  
καὶ δύο πάσχουσιν. θαῦμα δοκῶ τι λέγειν·  
καὶ μὴν οὐ ψεῦδος· δυσὶν εἰς μέσσοις γὰρ ὑπουργεῖ  
τέρπων ἐξόπιθεν, πρόσθε δὲ τερπόμενος.

Se ne contano in tutto tre nel letto, due attivi  
e due passivi. Sembra che io racconti un prodigio.  
Eppure non c'è inganno: quello nel mezzo presta servizio agli altri due,  
facendo godere di dietro e godendo davanti.

Comune naturalmente è la scena di *sexe à trois*, ma a parte questo Settembrini pare ben lontano dall'algido umorismo "aritmetico" di Stratone, così come dalle sue freddure grammaticali in chiasmo o *enjambement*.<sup>24</sup> Piuttosto, Settembrini doveva avere in mente la ben più gagliarda comicità del carne 56 di Catullo, pure incentrato su una scena di *sexe à trois*:<sup>25</sup>

*O rem ridiculam, Cato, et iocosam,  
dignamque auribus et tuo cachinno!  
ride quidquid amas, Cato, Catullum:  
res est ridicula et nimis iocosa.  
deprendi modo pupulum puellae  
trusantem; hunc ego, si placet Dionae,  
protelo rigida mea cecidi.*

Una cosa da ridere, Catone, uno spasso,  
che merita il tuo ascolto e le tue risa!  
Ridi pure se vuoi bene a Catullo:  
una cosa da ridere, uno spasso troppo forte.

<sup>24</sup> Stratone gioca sul conteggio degli amanti e sull'opposizione delle diatesi verbali: δρ σιν *versus* πάσχουσιν (in *enjambement*) e τέρπων *versus* τερπόμενος (in chiasmo).

<sup>25</sup> Testo tratto da DELLA CORTE 1977.

Poco fa sorprendo un ragazzino,  
che ci dava dentro a una ragazza;  
io mi aggancio al treno – madre di Venere! –  
e lui lo sfondo lancia in resta.

Da Catullo è tratto l'elemento più vivo della scena, cioè l'effetto comico di subitaneo rovesciamento che caratterizza l'improvvisa azione di Doro – e del resto la «carreggiata» richiama forse l'immagine del giogo veicolata in latino da *protelo*.<sup>26</sup>

Una memoria di Catullo, va detto, è solo una possibilità: certo, Settembrini conosceva e amava Catullo, ma nel testo non ci sono elementi davvero probanti. Ben più chiaro, e del tutto congruente con tale ipotesi, è però il rapporto con un carne attiguo nella raccolta di Catullo, il 55. Il capitolo terzo dei *Neoplatonici*, a breve distanza dal brano ora visto, racconta di come Callicle, fra la folla in strada per le feste Panatenee, avesse perso di vista Doro. Quando i ragazzi si ritrovano, Callicle, con volto «più lieto del solito», ha una gran novità da raccontare all'altro:

Come la folla mi ha staccato da te e non ti ho più veduto, io ti ho cercato per ogni parte ed ho dimandato di te a quanti mi avvenivo nostri conoscenti. In una brigata di donnette vedo Innide la bella danzatrice, la ricordi? quella che come ci vedeva ci faceva un risolino, e ci gettava un motto, e ci chiamava i Dioscuri filosofi? – Quella donnina coi capelli neri, e gli occhi vivi? Sì, la conosco. – Io le dimando: Hai tu veduto Doro? – Sì, mi risponde. – E dov'è? – Qui, dice, e aprendosi la veste sul petto mi mostra le papille; e poi sottovoce: Se mi segui, lo troveremo. Facilmente si libera delle compagne, ed entra in una vietta: io dietrole, e dopo breve cammino siamo in casa sua. Io le dico: O Innide, lasciami veder bene dove tieni

<sup>26</sup> CERRI 1989 ne discute a fondo il significato e traduce «aggiogatommi insieme agli altri due».

chiuso l'amico mio. Ed ella: Té, o filosofino. Ed io vidi, e toccai e baciai due poppeline bianchissime e durette. – Non è qui, diss'ella: ma lo troveremo in altro luogo.<sup>27</sup>

Per questo inizio di capitolo, Cantarella, che altrove si sofferma volentieri sulle fonti nascoste di Settembrini, si limita a qualche informazione sulle Panatenee, sui Dioscuri e sull'ascendenza luciana del nome di Innide. Ora, pare molto chiaro che l'incontro piccante con la danzatrice, che subito inizierà Calicle all'amore altro, è ispirato al carne 55 di Catullo<sup>28</sup>:

*Oramus, si forte non molestum est,  
demonstres ubi sint tuae tenebrae.  
te Campo quaesivimus minore,  
te in Circo, te in omnibus libellis,  
te in templo summi Iovis sacrato.  
in Magni simul ambulatione  
femellas omnes, amice, prendi,  
quas vultu vidi tamen sereno.  
«†avelte†», sic ipse flagitabam,  
«Camerium mihi pessimae puellae».  
quaedam inquit, «nudum reduc†<sup>29</sup>*

<sup>27</sup> SETTEMBRINI 1977, 74-75.

<sup>28</sup> Testo tratto da DELLA CORTE 1977.

<sup>29</sup> Molti, anche se sostanzialmente poco rilevanti per il mio discorso, sono i modi per completare il verso. Riporto qui l'elenco utilmente proposto dal repertorio Catullus online (disponibile al sito <http://www.catullusonline.org>): «55.11 post 55.12 transposuit Heyworth 1998 99 | *quendam* GR | *inquit* O | *nudum* OGR: *nitidum* Ald. 1502: *tunicae* Froehlich 1849 244: *uelum* Baehrens 1876: *nondum* Pleitner 1876 17-22: *mundum* Cumpfe 1883 201: *dextram* Hermes 1888 17-19: *tandem* Most 1984 172: *niueum* dub. Harrison 1998 191 | *reduc* OGR: <*sinum*> *reduc*<ens> (cfr. Quint. *Inst.* 11.3.31) Ald. 1502, et profecto illinc Froehlich 1849 244: <*sinum*> *reduc*<e> dub. Vossius 1684 in comm.: *reduc* <*puellum*> Schwabe 1864 9: <*sinum*> *reclud*<ens> Riese 1865 298, iterum con. Nietzki 1880: *reduc*<*ta pectus*> Ellis 1867, iterum con. Rossberg 1876 550: <*sinum*> *re*<*soluens*> Peiper 1875 30: <*sinu*> *re*

*en hic in roseis latet papillis.»  
sed te iam ferre Herculi labos est;  
tanto te in fastu negas, amice.  
dic nobis ubi sis futurus, ede  
audacter, committe, crede luci.  
nunc te lacteolae tenent puellae?  
si linguam clauso tenes in ore,  
fructus proicies amoris omnes.  
verbosa gaudet Venus loquella.  
vel, si vis, licet obseres palatum,  
dum vestri sim particeps amoris.<sup>30</sup>*

*duc<ens>* Baehrens 1876: <domum> *reduc<es>* Pleitner 1876 17-22: *reduc* <cadurcum> dub. Ellis 1878 in app.: *reclus<a pectus>* dub. Riese 1884 in comm., iterum conii. Helm 1963 et Wiman 1963 32: *reduc* <amicum> Baehrens 1885, iterum conii. Birt 1904 449: <ad sinum> *reduc<ens>* Hermes 1888 17-19: *reduc* <et aufer> Birt 1892 iv: *indusium reducens* Pohl: *reduc* <amicum> aut <puellum> “nemo prudens, nisi caute, dicet” ita Giri 1894 198: *reduc* <misellum> Giri 1894 198: *reclud<e pectus>* Friedrich 1908: *reduc<e pectus>* Lenchantin de Gubernatis 1928: *reclud<ens pectus>* Poeschl 1960: *reduc<e pallam>* Most 1984 172: *retec<ta pectus>* Harrison 1998 101, prob. Trappes-Lomax 2007 133 | *quaedam inquit* <tibi> *nud<ul>um reduc<e>* Parthenius 1485 in contextu, Puccius 1502b 1502m 1502vi: *quaedam inquit, nitidum <sinum> reduc<ens>* Muretus 1554: *una inquit <tibi> nud<ul>um reduc<e>* MS 120 s. XVI: *quaedam inquit <<tu> nud<ul>um reduc<e>* Hand 1848 12: *quaedam “nudum” inquit <<tibi> reclude* Heyse (†1884) 1889: *quaedam inquit dextram <ad sinum> reduc<ens>* Hermes 1888 17-19: *quaedam “nudum” inquit “reduc misellum”* Giri 1894 198-201: *quaedam “nudum” inquit “reduc <puellum>* aut potius *quaedam <<em> nudum” inquit “reduc <puellum>* Stampini 1919 620-3: *quaedam <<em>” nudum inquit reduc<ta pectus>* Pighi 1961 in contextu: <“en”> *inquit quaedam <sinu> reduc<to>* Goold 1973: <“en”> *inquit quaedam <sinum> reduc<ens>* Goold 1983: *quaedam <<en, en”> inquit <sinum> reduc<ens>* Kokoszkiewicz 2007 620 | carmen 58b huc subiunxit Ald. 1515».

<sup>30</sup> Di nuovo da Catullus online: «55.22 metri causa delendum non esse censuit Giri 1894 215-6 | *dum* OGR: *tu* ed. 1472, damn. Avancius 1495 3r | *uestri* OGRm: *al’ no- R<sup>2</sup>m<sup>2</sup>G<sup>2</sup>: uostri* (ante *sim*) Scaliger 1577 43 et 1577a: *ueri* (ante *sis*) Rossberg 1877a 843, iterum conii. dub. Garrod 1908 64: *fausti* aut *dextri* dub. Baehrens 1885: *uostri* Friedrich 1908 in contextu | *sim manus prima* in marg. in MS. 85 ca. a. 1500 scribens, nescio an alii antea, *sin iam* MS. 90 a. 1470: *sis* OGR: *sies* (post *nostrum*) ed. 1472: *sim <ego>* Avancius 1495 3r: *fis* (post *nostrum*) Heyse 1855 | *sis* (sic MS. 120 s. XVI) *nostrum quoque particeps amoris* Ald. 1515: *dum certi sis particeps amoris* Hermes 1888 17-20: *clam ueri si es particeps amoris* Hermes 1889 10: *dum uoti sis particeps*

Per favore, se non ti spiace:  
 fammi vedere il tuo nascondiglio.  
 Ti ho cercato al piccolo Campo Marzio,  
 al Circo, in tutti i buchi dei librai,  
 nel tempio sacro a Giove Massimo.  
 E poi sotto i portici di Pompeo  
 ho fermato, amico, tutte le donnette  
 che vedo con l'aria soddisfatta.  
 \*\*\* , io stesso così le assillavo:  
 «Ridatemi Camerio, malefemmine!»  
 E una mi fa: «scoprimi [il petto],  
 l'ho qui fra le tette di rosa».  
 Davvero trovarti è una fatica d'Ercole:  
 perché ti celi in tanto sdegno?  
 Avanti, amico, che fine hai fatto?  
 Forza, coraggio, esci fuori.  
 Ti trattengono adesso le ragazze biancolatte?  
 Ma se tieni la lingua chiusa in bocca,  
 perdi tutti i piaceri dell'amore:  
 Venere è amante delle chiacchiere.  
 Se vuoi però, serra pure la gola, ma a un patto:  
 che partecipi anch'io del vostro amore.

L'improbabile ricerca dell'amico fra le *papillae* / poppeline della ragazza è il motivo centrale, e direi molto evidente, che Settembrini trae da Catullo, con l'aggiunta di altre divertenti convergenze (*femellae* – donnette, *lacteolae* – bianchissime). Le due riprese si rafforzano: due carmi consecutivi di Catullo animano due scene quasi contigue nei *Neoplatonici*. Puro *lusus* letterario?

*amoris* Gaertner 2007 26 | carmen 58b huc subiunxit Ald. 1502: tantummodo uersum 55.15 Hermes 1888 17-20 et 1889 10».

Diverse pagine dei *Neoplatonici* acquistano un significato più profondo se confrontate con le prime delle *Ricordanze*: i temi, le atmosfere e le amicizie presentano evidenti analogie.<sup>31</sup> Fra l'altro, entrambi i racconti mettono a fuoco l'improvvisa scoperta dell'attrazione eterosessuale. Come nei *Neoplatonici* Callicle incontra Innide per strada e rimane affascinato dal suo aspetto vivace, così nelle *Ricordanze* leggiamo di questo incontro:

Tornato a casa andavo ogni mattina a chiesa, e poi a scuola; e sebbene vi andassi con gli occhi bassi, pure una volta non so come li alzai in viso ad una bella fanciulla nostra vicina che mi guardava fiso; e un'occhiata oggi, una dimani, cominciai a volerle bene, non scrissi più *oremus*, e un dì non so come mi venne fatto un sonetto d'amore, e dopo di quello molti altri. E così gli occhi di quella fanciulla mi scappuccinarono, e mi tornarono quel matto che io ero per natura. Volete sapere del De Silva? Quando uscì di collegio si vestì da prete, e studiò teologia, ma per voler ragionar troppo fu tenuto ateo e diede scandalo: ei gettò il collarino, fece l'avvocato, e fece molte pazzie, e l'ultima fu di farsi frate davvero nel monastero di S. Teresa. Poi si sfratò, ed ora veste da prete, ed è professore. Animo focoso, e irrequieto, buono, ingegnoso, generoso, è stato sempre ed è mio carissimo amico.<sup>32</sup>

La cessazione di *oremus* si riferisce agli scambi che il piccolo Settembrini aveva col suo amico più caro in collegio, De Silva, che Settembrini immediatamente collega alla ragazza. In collegio, l'amico gli inviava componimenti poetici in latino, ai quali Luigi, mal sicuro delle sue competenze linguistiche, rispondeva semplicemente *oremus*.<sup>33</sup> Si vede quindi che *oremus*, nei due passi delle *Ricordanze*, acquista un forte valore affettivo nel legame con l'amico prima, e poi

<sup>31</sup> Cfr. CAPRA - GRAZIOSI 2024, pp. 41-43.

<sup>32</sup> SETTEMBRINI 1971, 46-47.

<sup>33</sup> Ivi, p. 46.

con la ragazza – Gigia, la sua futura e amatissima moglie.<sup>34</sup> Ma *oramus* è anche l'incipit del carme 55 di Catullo, il che getta un'improvvisa luce fra gli intrecci di sentimenti, ricordi e reminiscenze letterarie che dovevano animare Settembrini. Nella vita raccontata nelle *Ricordanze*, così come nell'ipotesto dei *Neoplatonici*, *oremus* o *oramus* è la porta verso l'amore altro, mentre il legame con l'amico, nel caso di De Silva così come nei *Neoplatonici*, rimane saldo per tutta la vita.<sup>35</sup>

Per concludere, ci si può chiedere come Settembrini interpretasse i versi talvolta enigmatici di Catullo. Nel caso del carme 56 si vede lo sforzo di riprodurre quello che è stato definito un «bozzetto relativo all'improvvisata catena erotica».<sup>36</sup> In questo componimento, come è stato osservato, «c'è un *puer* ansioso di crescere», comicamente castigato – ed è qui che starebbe l'umorismo – da un adulto che «lo riporta alla realtà, cioè al suo ruolo passivo di *puer*, facendolo sfigurare agli occhi della ragazza con cui si stava unendo».<sup>37</sup> Come in Catullo, almeno secondo l'interpretazione ora ricordata, nei *Neoplatonici* la facezia sta nel rovesciamento dei ruoli, che

<sup>34</sup> Cfr. CAPRA - GRAZIOSI 2024, p. 42: «The story of Settembrini's first moment of heterosexual interest in the *Memoirs* immediately takes him back to De Silva, his closest male friend in boarding school, and inspires a breathless summary of his life, culminating in a declaration of everlasting friendship. Again, the parallels with *The Neoplatonists* are straightforward: in the ancient tale, the two protagonists remain close throughout their lives, even after they fall in love with, and marry, two young women. In that tale, heterosexual promiscuity (as preached in the *Republic* and practised by the boys in the first half of the story) is replaced not by monogamous heterosexuality, but by lifelong, stable bisexual relationships».

<sup>35</sup> Questo l'*explicit* dei *Neoplatonici*: «Pure, essi si amarono sempre tra loro, e sino alla vecchiezza di tanto in tanto per qualche occasione trovandosi nel medesimo letto confondevano i piedi e si abbracciavano come nei primi anni della loro giovinezza».

<sup>36</sup> FO 2018, p. 676.

<sup>37</sup> CERRI 1989, p. 61.

appare però potenziata: alla trasformazione di un partner “attivo” in “passivo”, si aggiunge il fatto che sono ora gli allievi a dare una “lezione” al professore. Oltre che potenziata, però, la facezia è anche benevolmente corretta, anzitutto perché il “treno”, in Settembrini, va anche all'incontrario:

Basta, disse Doro: reciprocanza ora. E così rivolgendosi tutti e tre, Codro si strinse il bravissimo Callicle, e Doro con eguale impeto e bravura entrò nel giardino di Codro che mise un gran sospiro E poi che ebbero compiuto questo altro stadio, e si astersero le membra con un lavacro, Codro volle che così nudi come erano libassero del vino a la memoria di Platone, e poi lo bevessero nella medesima tazza.<sup>38</sup>

Diversamente che in Catullo, i ruoli sono condivisi e intercambiati. Complice l’“unzione del chiodo”, il professor Codro riconosce subito – ed è una precisazione cruciale – di avere imparato una cosa non solo «novissima», ma «dolce».<sup>39</sup> In questa correzione di rotta, sensibile anche sul piano lessicale nell’abbandono di termini volgari e violenti (*trusantem, cecidi*) a vantaggio di una tonalità bona-

<sup>38</sup> SETTEMBRINI 1977, p. 72.

<sup>39</sup> «Io volevo insegnare l'arte a voi, e voi, o divini giovanetti, insegnate a me una cosa novissima, come i due dilette d'amore si possano avere nello stesso tempo [...] Due dilette nello stesso tempo! eppure fra i due mi è stato più dolce quello che voi avete dato a me» (ivi, p. 72). Nel capo 1, l'olio d'oliva gioca un ruolo fondamentale: «Un Dio mi suggerisce un espediente. E preso un vasello di purissimo olio biondo come ambra, soggiunse: Ungiamo con quest'olio la chiave e la toppa, e tentiamo, ché forse riusciremo ad aprire. Unsero bene e la chiave e la toppa, e così Doro senza molta fatica sua e senza molta noia di Callicle entrò vittorioso: a lo stesso modo entrò Callicle ed ebbe una simile vittoria; e così furono contenti tutti e due e godarono il primo frutto del loro amore. Nello stesso giorno salirono su la rocca, entrarono nel tempio della vergine Pallade a cui è sacro l'ulivo, e ringraziarono la Dea dell'espediente che loro aveva suggerito, a usare dell'olio di cui usano gli studiosi e gli amanti. Da quel giorno l'amore dei due giovani non ebbe più smanie né angosce, e divenne tranquillo» (ivi, p. 63).

ria e sorridente («e giù dentro a un tratto» nelle «carnose mele» di Codro), c'è tutto Settembrini: senza perdere in vivacità, la scena si spoglia di qualunque idea di prevaricazione, per diventare una celebrazione dell'eros gioiosa e mai sarcastica. Nelle *Lezioni* del resto, nell'introdurre il “mesto sorridere” della *Secchia rapita*, Settembrini scriveva:

L'Italiano ha lo scetticismo nell'anima, e il sorriso su le labbra: ora qualcuno di voi potrebbe dirmi: Ed in che somigliamo noi agli antichi Romani che erano uomini sì prudenti? Oh, chi è prudente da giovane, diventa scettico in vecchiezza. Dell'antica prudenza abbiamo esempio moderno nel Machiavelli; e del moderno sorriso abbiamo antichi esempi in Plauto, in Catullo, e specialmente in Orazio. Il sorriso è la nostra prudenza moderna.<sup>40</sup>

Non è certamente il sorriso dei prudenti ad animare la scrittura di Settembrini, che scettico non fu mai. La sua utopia amorosa è anzi anti –, o idealmente pre–, scettica, e nello specifico unisce i sali della comicità classica al sogno fiabesco del romanzo greco.

Ancor più interessante è la possibile interpretazione del carme 55, la cui chiusa ha lasciato perplessi gli interpreti perché non si capisce «in qual modo il poeta potesse soddisfare la sua curiosità, concedendo all'amico di tacere».<sup>41</sup> Nel testo stampato dalla maggioranza degli editori, in sostanza quello che quasi certamente anche Settembrini poteva consultare o aveva in mente, si legge all'ultimo verso *dum vestri sim particeps amoris*, “purché

<sup>40</sup> SETTEMBRINI 1866, p. 637.

<sup>41</sup> LENCHANTIN DE GUBERNATIS 1943, p. 99. Il commentatore giudica la domanda inutilmente razionalistica, perché a suo modo di vedere «Catullo ammetteva il silenzio di Camerio per gli altri, non per sé».

io sia partecipe del vostro amore”.<sup>42</sup> La difficoltà sta nel capire cosa significhi esattamente che l'amico può tener la bocca chiusa purché Catullo sia partecipe del loro amore, ed è presumibilmente proprio questo, se ammettiamo che così abbia scritto Catullo, ad aver generato incertezze nella tradizione.<sup>43</sup> Il classico commento di Robinson Ellis sottolinea il problema nei termini più chiari: «the only sense which *uestri* sim admits of “you may keep as quiet as you will, provided only you take me into the confidence of yourself and your mistress” (*uestri*), i.e. in effect “tell me and then, if you please, tell no one else”, is not only an arrogant dictation which Camerius might well resent, but weak, if not ridiculous».<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Appare assai probabile che Settembrini leggesse Catullo nell'edizione di Lachmann, pubblicata a Berlino nel 1828 e poi ristampata nel 1861 e 1874 (*dum vestri sim particeps amoris*).

<sup>43</sup> Vedi sopra, nt. 38. Così l'efficace e conciso commento di Fordyce: «*uestri sim particeps amoris: uestri sis* of V clearly does not give relevant sense. If *uestri sim* (Scaliger, following Avantius) is read, *uestri* will refer to Camerius and his girl and Catullus must be taken to mean “I don't mind your keeping your love a secret from other people so long as I share it” or “so long as I know about it”: for *particeps*, “privy to”, cfr. Cic. *Fam.* x. 12. 2 *feci continua omnes participes meae uoluptatis*. But it is not easy to supply the “from other people” which is necessary to the sense, and *nostril sis* may be right: “so long as you are not detaching yourself from my love”».

<sup>44</sup> ELLIS 1889, *ad loc.* Un'alternativa esegetica consiste, con Thomson, nell'immaginare che Camerio, invece che parlare, produca e mostri a Catullo la ragazza: «V has *vestri sis*, which of course is nonsense. To emend the former word, and so read *nostril sis*, yields F.'s translation, “so long as you are not detaching yourself from my love”; but surely at the end of this particular poem *particeps esse amoris* must mean “share the secret of (someone's) love”; and in this poem, too, the whole argument is about Camerius' concealment of his love. There is no hint, so far, that C. is anxious to blurt out an affair of his own. It would be entirely possible for Camerius simply to produce the girl – and thereby to reveal his secret – without having to say a word (which is what seems to have troubled F.). R2's attempted correction *nostril* obviously depends on acceptance of *sis*» (THOMSON 1997, p. 338).

Ai problemi che si pongono ai commentatori Settembrini sembra avere una sua risposta, implicita nel finale del racconto che Callicle rende a Doro e soprattutto in quello che segue:

Infine ho dato un altro bacio ad Innide, e sono venuto a cercare di te, e a contarti questa mia avventura.

Il povero Doro durante questo racconto si era tutto acceso nel volto e sentiva come bollire il sangue; e poi che Callicle ebbe finito, egli disse: Tu ora conosci cosa che io non conosco: E Callicle: Vuoi averla anche tu questa nuova conoscenza? – Deh Callicle mio, rispose Doro, le tue parole me ne hanno fatto venire un desiderio ardentissimo.<sup>45</sup>

Per citare Codro, tale conoscenza va però trasmessa «più col fare che col dire». Callicle conduce Doro da Innide, ed è subito nuovo amore:

Doro le azzecò un lungo e saporoso bacio, e dopo alcune carezze ella disse: O Santa Venere degli Orti, io ti ringrazio della buona ventura che mi dai, a farmi cogliere in un giorno questo bocciol di rosa e questo garofano, che sono i più bei fiori del giardino virile d'Atene. Si mescolarono insieme, e Callicle si piaceva a guardare i piedi nudi d'Innide che premevano su la vigorosa schiena di Doro, il quale lavorava di gran forza; e come egli accarezzava quei piedini che parevano di cristallo, ella guizzava, ed egli sorridendo diceva, godete. Era un vero filosofo questo Callicle, che tutto voleva vedere ed osservare, e toccare. E poi che quel lavoro fu finito, la donna si messe in mezzo ai due garzoni, e dando loro molti baci, e poggiando il capo ora sul petto dell'uno ora sul petto dell'altro, disse: O bei Dioscuri, voi non siete uomini ma Dei immortali, così belli siete, e così grande è l'effetto della vostra bellezza sopra di me. Non dimenticate la povera Innide, con la quale, o bei Dioscuri, avete celebrato la prima volta la festa delle Panatenee. – E dopo altre carezze i giovani andarono via.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> SETTEMBRINI 1977, pp. 76-77.

<sup>46</sup> Ivi, p. 77.

Doro, che si unisce a Innide per secondo, davvero diventa più che mai “partecipe” dell’amore, o meglio del “vostro amore”, dal suo punto di vista. Molto di recente, Alessandro Fo ha proposto per la chiusa del carme 55 un’interpretazione che va, cautamente, proprio in questa direzione: Catullo alluderebbe alla possibilità di un amore femminile condiviso fra lui e l’amico Camerio non a parole, ma nei fatti.<sup>47</sup> Questa è proprio la lettura implicita di Settembrini al netto di qualche significativo dettaglio: anzitutto non c’è spazio per sentimenti negativi, e anche lo sgomento di Callicle dura un attimo; a fronte di anonime *puellae* di piacere, poi, bisogna qui notare la vivacissima caratterizzazione di Innide, il personaggio forse più brillante e riuscito dei *Neoplatonici*, che finirà per dare a Callicle

<sup>47</sup> FO 2018, p. 674: «Mi chiedo se non si debba andare in un’altra direzione. Camerio vuol tacere? E sia, ma c’è un altro modo di rendere Catullo partecipe dei suoi nuovi amori, invitarlo direttamente a un comune convito, in cui sia messo al corrente “in diretta” di queste nuove relazioni: un convito come quello in cui Properzio è testimone oculare delle effusioni fra Gallo e la sua bella (elegia I 10). Tutti e due gli scopi del carme sarebbero così conseguiti in un solo colpo: Camerio è ritrovato, la confidenza erotico-sentimentale viene onorata, senza bisogno nemmeno delle parole cui Camerio sembra recalcitrare (su una linea simile THOMSON 1997, p. 339, secondo cui a Camerio sarebbe bastato mostrare la ragazza, senza dire parola). Interpretando così, risulta ozioso chiedersi perché Catullo cerchi Camerio: sarebbe la *pointe* finale “a comandare” (la soluzione brillante immaginata per il contesto del ritrovamento motiverebbe a ritroso la comica fatica della ricerca). A volersi spingere ancora oltre, si potrebbe sottolineare che il v. 17, profilando i nuovi amori di Camerio, non parla di una sola, ma di più *lacteolae puellae*; Catullo potrebbe aver auspicato di «compartecipare» più concretamente ancora, non già limitandosi a «soddisfare la sua curiosità» (LENCHANTIN 1928, p. 99) con l’essere partecipe di un convito insieme a Camerio e la sua nuova fiamma, ma fruendo anche a sua volta, in parallelo, della compagnia di una di queste *lacteolae* (nota a c. 55.17; mi sembra la pensi così anche KUTTNER 1999, secondo cui la richiesta di Catullo di essere *particeps* dell’amore di Camerio è al contempo una dichiarazione di amicizia e il desiderio di unirsi alle sue prestazioni erotiche: «to join his erotic sport»). Per il motivo del *silentium amoris* cfr. anche Landolfi 1984».

– e per estensione al lettore – una vera e propria lezione di filosofia dell’eros, tale da lasciare nell’ombra il professore platonico.<sup>48</sup> È bello riconoscere in Settembrini un gioioso precursore, anche se l’esegesi di un testo antico non è ovviamente quel che più conta: attraverso – ma all’occorrenza anche contro – Catullo e altri antichi, i *Neoplatonici* disegnano un ideale d’amore e amicizia uscito come per miracolo dal secondo Ottocento italiano. Oggi, con Paolo Zanotti, possiamo dire che «l’ideale di “reciprocanza” sbandierato dai giovani protagonisti dei *Neoplatonici* è finalmente diventato un ideale condiviso»;<sup>49</sup> non meno condivisibile, in un tempo di polemiche talvolta distruttive sull’uso dei classici, appare il rapporto di amore intensissimo ma certo non cieco che Settembrini sviluppa con il mondo greco e romano.<sup>50</sup>

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CANTARELLA 1975 : R. Cantarella, *Un racconto inedito di Luigi Settembrini*, «Rendiconti delle sedute dell’Accademia nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche» 30, 7-12 (1975), pp. 273-287.

CAPRA 2018 : A. Capra, *A 19th-Century Milesian Tale: Settembrini’s Neoplatonici*, in *Re-Wiring the Ancient Novel*, vol. 1: *Greek No-*

<sup>48</sup> SETTEMBRINI 1977, pp. 86-88, con evidenti echi platonici.

<sup>49</sup> ZANOTTI 2024, pp. 241-242.

<sup>50</sup> Il presente contributo è stato elaborato nell’ambito del progetto di ricerca WInGS – “Women Intellectuals in Greek Society”, CUP F53D23007910006, PRIN 2022PYXKPT\_02-M4, C2, investimento 1.1 finanziato dall’Unione Europea, Next Generation EU (DD MUR 1012 del 6/7/2023).

- vels, a cura di E. Cueva - S. Harrison - H. Mason - W. Owens - S. Schwartz, Eelde, Barkhuis, 2018, pp. 45-60.
- CAPRA - GRAZIOSI 2024 : A. Capra - B. Graziosi, *Classics, Love, Revolution. The Legacies of Luigi Settembrini*, Oxford, Oxford University Press, 2024.
- CERRI 1989 : G. Cerri, *Il carme 56 di Catullo e un'iscrizione greca di recente pubblicazione*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 31, 1 (1989), pp. 59-65.
- CESAROTTI 1863 : M. Cesarotti, *Callista e Filetore: Frammento d'una novella greca tradotto da Melchior Cesarotti*, in *Mescolanze d'amore: ovvero Raccolta di scritti amoriosi di Plotino, Leon Battista Alberti, Stefano Guazzo e Melchior Cesarotti*, Milano, G. Daelli e comp. Editori, 1863, pp. 119-131.
- CONOSCENTI 2010 : D. Conoscenti, *Sulla datazione de I Neoplatonici di Luigi Settembrini*, «Critica Letteraria» 146, 1 (2010), pp. 150-172.
- CONOSCENTI 2019 : D. Conoscenti, *I Neoplatonici di Luigi Settembrini. Gli amori maschili nel racconto e nella traduzione di un patriota risorgimentale*, Sesto San Giovanni, Mimesis 2019.
- D'ANTUONO 2012 : N. D'Antuono, *L'asino che ride: Saggi e ricerche su Luigi Settembrini*, Angri, Editrice Gaia, 2012.
- D'ANTUONO 2018 : N. D'Antuono, *Settembrini e l'antico*, «Critica Letteraria» 179 (2018), pp. 293-304.
- DEL CORNO 2008 : D. Del Corno, *Fra biblioteche e fantasia: Romanzare l'antichità greca e romana. Da Settembrini a Ransmayr, con un ritorno alle origini*, in *La storia nel romanzo, 1800-2000*, a cura di M. Colummi Camerino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 29-38.

- DELLA CORTE 1977 : Catullo, *Le Poesie*, a cura di Milano,: Fondazione Lorenzo Valla & Arnaldo Mondadori, 1977.
- ELLIS 1889 : R. Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford, Clarendon Press, 1889.
- FLORIDI 2007 : L. Floridi, *Stratone di Sardi: Epigrammi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- FO 2018 : A. Fo, *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*, a cura di A. Fo, con interventi di A. M. Morelli - A. Rodighiero, Torino, Einaudi, 2018.
- FORDYCE 1990 : C. J. Fordyce, *Catullus: A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- GIGANTE 1977 : M. Gigante, *Settembrini e l'antico*, Napoli, Guida, 1977.
- KISS 2025 : D. Kiss, *Catullus Online: An Online Repertory of Conjectures on Catullus*, <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php> (ripetutamente consultato nel gennaio 2025).
- KONSTAN 1994 : D. Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton, NJ - Chichester, Princeton University Press, 1994.
- KUTTNER 1999 : A.L. Kuttner, Culture and History at Pompey's Museum, «Transactions of the American Philological Association» 129 (1999), pp. 343-373.
- LANDOLFI 1984 : L. Landolfi, *Silentium amoris. A proposito di Asclep. AP 12, 135; Call. AP 12, 134; Catull. 6 e 55, «Orpheus» 5* (1984), pp. 167-181.

- LENCHANTIN DE GUBERNATIS 1928 : M. Lenchantin de Gubernatis, *Il libro di Catullo Veronese*, Torino, Giovanni Chiantore, 1928.
- LIOCE 2019 : F. Lioce, *I Neoplatonici di Luigi Settembrini: un caso esemplare di eonismo satirico*, in *Satira in prosa. Tradizioni, forme e temi dal Trecento all'Ottocento*, a cura di C. Mazzoncini - P. Rigo, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 179-186.
- MINNITI 2022 : B. Minniti, *I Settembrini. Patrioti, letterati, gay e scavezzacollo. Una biografia pop*, Firenze, Porto Seguro, 2022.
- SETTEMBRINI 1964 : L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1964.
- SETTEMBRINI 1971 : L. Settembrini, *Ricordanze e altri scritti*, a cura di L. Negri, Torino, Utet, 1971.
- SETTEMBRINI 1977 : L. Settembrini, *I Neoplatonici*, a cura di R. Cantarella, Milano, Rizzoli, 1977.
- SETTEMBRINI 1988 : L. Settembrini, *Luciano di Samosata: I dialoghi e gli epigrammi*, a cura di G. Berettoni, Roma, Casini, 1988.
- SETTEMBRINI 1990 : , L. Settembrini, *Lettere ad Adelaide Capece Minutolo e a Raffele Masi*, a cura di A. Pessina, (Introd. di A. Scirocco), Napoli, Guida, 1990.
- THOMSON 1997 : *Catullus*, a cura di D. F. S. Thomson, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- ZANOTTI 2024 : P. Zanotti, *Il gay, dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale*, Milano, Ponte alle Grazie, 2024.

Keep reading. Su *The Sluts* di Dennis Cooper

DOSSIER

Keep reading. On *The Sluts* by Dennis Cooper

## INTRODUZIONE

doi: 10.54103/2282-0035/29868

Può sembrare incongruo dedicare un'intera sezione monografica a un romanzo fuori catalogo, tanto più se anche il suo autore non gode in Italia di una circolazione così ampia, al netto di una selezione di titoli uscita ormai a suo tempo per Einaudi (*Frisk*, 1997), Playground (la raccolta di interventi *All Ears*, pubblicata come *Tutt'orecchi*, 2004), e la defunta Marco Tropea Editore (*Closer*, come *Tutti gli amici di George*, 1989; *Try*, come *Ziggy*, 1994; *Guide*, come *Idoli*, 1998). Pubblicato nel 2004 e tradotto in italiano per Fazi nel 2007 come *Troie*, *The Sluts* è un romanzo difficile da reperire, che si può leggere solo pagandolo caro all'usato o scaricandolo illegalmente – il che, ammettiamo, aumenta non poco il senso di clandestinità della materia stessa del racconto. Eppure dietro questa scelta controintuitiva c'è un preciso intento

Giuseppe Carrara

 0009-0007-7702-2936

Università degli Studi  
di Milano


 00wjc7c48

giuseppe.carrara@unimi.it

Marco Malvestio

 0000-0002-9557-7149

Università degli Studi  
di Padova

 00240q980

marco.malvestio@unipd.it

© Giuseppe Carrara,  
Marco Malvestio



Mikano University Press



Licensed under a Creative  
Commons Attribution-Share-  
Alike 4.0 International

ACME v. 78, n. 1-2 (2025)

Dossier

militante, ossia quello di riportare all'attenzione della critica un testo che ci appare centrale per il modo in cui intercetta una serie di questioni (quella di genere e queer; la relazione fra desiderio e violenza; il rapporto tra letteratura e nuovi media; l'uscita dal post-modernismo) che, dalla sua pubblicazione, si sono rivelate cruciali per il dibattito sul romanzo contemporaneo.

*The Sluts* è, in estrema sintesi, la storia di un'ossessione collettiva, quella di un gruppo di uomini per un ragazzo di particolare bellezza e disponibilità. Le cose, però, sono più complicate di così (come se non lo fossero già). "Ambientato" in un sito di recensioni di escort maschili, nel romanzo si alternano le voci di innumerevoli, invisibili clienti prevalentemente dell'area losangelina, attraverso le quali comincia a prendere forma la storia di Brad, escort diciottenne (o sedicenne?) con problemi di dipendenze, forse anche di salute mentale, e una particolare inclinazione per la sottomissione e le pratiche estreme. *The Sluts* è un romanzo pornografico, o almeno lo sono grandi parti di esso. Lo è nel senso dell'*Immaginazione pornografica* che dava il titolo a un saggio di Susan Sontag del 1967, vale a dire un romanzo sulla trasgressione come esperienza conoscitiva, sulla pericolosità della conoscenza e, soprattutto, sull'idea che la sessualità umana è *anche* qualcosa di demoniaco, che ci spinge ai limiti del tabù e dei desideri pericolosi. L'immaginazione pornografica, e Cooper lo mostra benissimo, indica che la «crudeltà fisica e il fascino erotico di cose spregevoli e repellenti [...] fanno parte dello spettro autentico della sessualità».<sup>1</sup> *The Sluts* è un romanzo pornografico, poi, nella maniera sadiana del catalogo dei crimini e

<sup>1</sup> SONTAG 1975, p. 61.

dell'esattezza con cui sono descritti (perché, in fondo, il sito su cui appaiono serve a informare altri potenziali clienti: come le recensioni sotto i prodotti Amazon). Un passo che rende conto del tono generale, verso l'inizio del romanzo:

Here's the thing. The sex was unbelievable. Brad will do anything as far I can tell, but he's definitely a bottom. He never got hard, but he sure acted like he was into it. He has the hottest, sweetest little ass, especially if you like them a little used like I do. I must have eaten out his hole for an hour. I got four fingers inside him. I couldn't fuck him hard and deep enough. I spanked him, and not softly either. I pinched and twisted the hell out of his nipples. Nothing fazed him. All the time his cute boy face looked at me with his mouth wide open and made these sounds like he was scared to death and turned on at the same time. I came twice, first in his mouth and then up his ass. I should say that I never practice unsafe sex, but I just couldn't help it. I'm HIV-, however.<sup>2</sup>

Siamo, come in un romanzo licenzioso del Settecento, davanti a una narrazione epistolare, anche se questa dimensione non è immediatamente percepibile, aggiornata com'è al tempo di internet. Eppure, al netto del breve inserto che trascrive la registrazione di una conversazione, non leggiamo che commenti in prima persona, da parte di individui che si rispondono, si citano, si chiosano, litigano.

E tuttavia, appunto, siamo al tempo di internet: dunque questi narratori sono anche tutti, inevitabilmente, anonimi e inattendibili. Attraverso l'intero romanzo le voci che parlano si accusano l'un l'altra di mentire, ora per vanagloria, ora per mitomania, ora perché sono malati, ora per interesse personale, ora per speranza di arricchirsi. Le voci del romanzo epistolare si moltiplicano e si con-

<sup>2</sup> COOPER 2004, p. 3.

fondono, trasformando a tutti gli effetti *The Sluts* in un commentario a una comunità digitale che andrebbe letto attraverso le lenti della “cultura della partecipazione” di Henry Jenkins (2006; e del resto, come ci dice uno dei personaggi, «let’s show the world that the escort loving community is a group of caring individuals»<sup>3</sup>). Una cultura della partecipazione che è, tuttavia, anche una forma estrema di antisocialità: non a caso in una conferenza del 1996 Leo Bersani,<sup>4</sup> uno dei principali teorici del queer antisociale, individuava proprio i romanzi di Dennis Cooper come possibile esempio di un’arte gay, un’arte caratterizzata soprattutto dalla funzione anticomunitaria contro l’assimilazione. Quella di *The Sluts* è infatti una *community*, non una comunità, che crea uno spazio altro (un’eterotopia?) in cui vigono regole specifiche e diverse.

Questo fa sì che molto presto non si riesca più a capire sostanzialmente nulla di quello che accade. Il Brad che compare nelle prime recensioni è la stessa persona discussa in quelle successive, o è frutto di un equivoco? O magari le recensioni sono inventate? E quando compare in scena Brian per dirci che lo ha accolto in casa sua dopo avere scoperto che ha un tumore al cervello, ma solo per poterlo uccidere (col suo consenso) durante l’atto sessuale, gli dobbiamo credere? E al proprietario di un’impresa edile a Portland, Oregon, che ci racconta di averlo aiutato ma di essersi in cambio

<sup>3</sup> Ivi, p. 110.

<sup>4</sup> Cfr. BERSANI 2010, p. 34: «An important function of art might be redefined as anticommunitarian, against (to the extent that this is possible) institutional assimilations of particular works. Beckett is exemplary here, as are, in gay writing, the novels of Dennis Cooper, where the Western ideal of intersubjective knowledge is ruthlessly desublimated and literalized into a cold and brutal ripping open of bodies as a means of knowing the other».

visto incendiare l'azienda? E a Elaine, la sua fidanzata? E alla miriade di personaggi (escort, attori porno, dom, clienti, poliziotti, webmaster) che si avvicendano in scena, smentendosi e contraddicendosi e aggiungendo ulteriori *layer* di mistero su Brad e sulla sua vita dissoluta? «Is this for real? Is that a stupid question?»,<sup>5</sup> si chiede l'utente bobbybebrave, e il lettore con lui. In questo senso Brad funziona alla perfezione come uno spettro del desiderio, come l'oggetto fantasmatico di una pulsione che mette in crisi i regimi e i criteri di verità e finzione, perché l'unica realtà indubitabile è quella del desiderio, su tutto il resto rimane un alone di sospetto.

Questo senso di indecidibilità è accresciuto, in maniera paradossale, dagli effetti di realtà che Cooper affolla tra le pagine. La precisione tassonomica delle descrizioni caricate sul sito, che chiede di dettagliare tra le altre cose età, altezza, peso, dimensioni dell'organo genitale e se questo sia circonciso o meno, non fornisce appigli, ma anzi, crea ulteriore possibilità di equivoco. La chatroom, in questo senso, funziona in continuità con i classici meccanismi di asseveramento del romanzo moderno (Defoe pubblicava *Robinson Crusoe* come *La vita e le strane, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe di York, marinaio [...] scritte da lui stesso*; Horace Walpole attribuiva *Il castello di Otranto* a un manoscritto italiano medievale), ma si trova anche in dialogo col found footage, un formato horror che esplose proprio negli anni in cui usciva questo romanzo. Secondo Ruggero Eugeni, la ripresa in prima persona (che è quella predominante nel found footage e che in *The Sluts* viene mimata dalla recensione e dalla registrazione) rimarca due elementi centrali dell'esperienza

<sup>5</sup> COOPER 2004, p. 122.

mediale contemporanea: «il costituire la trascrizione immediata di una esperienza soggettiva di prensione incorporata del mondo, e l'implicare una relazione di simbiosi e ibridazione tra un soggetto umano e una macchina da ripresa». Quella «soggettivizzazione dell'esperienza»<sup>6</sup> che è uno dei perni della dimensione postmediale si traduce in *The Sluts* nella moltiplicazione senza ritegno delle voci e dunque delle versioni del racconto, senza offrire nessuna reale risoluzione circa la loro veridicità. «What if these 'people' and one or more of the minor posters are really one person?», commenta uno degli autori dei post, «It's entirely possible, don't you think?». <sup>7</sup>

Nel romanzo di Cooper siamo davanti a una vera e propria ossessione per la medialità e per la mediazione («I'm a media junkie»,<sup>8</sup> ci dice uno dei personaggi). La vicenda di Brad non succede nella "vita reale", o meglio, quanto accade nella cosiddetta vita reale è inattingibile per il lettore tanto quanto per la maggior parte dei personaggi, che si limitano a *lurkare* il *thread* online. «I've been following the Brad thread with a morbid fascination»,<sup>9</sup> commenta uno. Dice un altro: «I'm addicted to this saga because it's like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it». <sup>10</sup> Tutto quello che accade nel romanzo, tutto quello che suscita interesse in personaggi e lettori, lo fa perché è oggetto di mediazione. La caccia virtuale dei clienti per questa ossessione, il loro ridursi (come autori di fanfiction) ad aggiungere tasselli al racconto, ricorda in chiave digitale

<sup>6</sup> EUGENI 2015, p. 52 e 61.

<sup>7</sup> COOPER 2004, p. 153.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 112.

quanto pochi anni prima scriveva William T. Vollmann in *Puttane per Gloria* (1991) o *Storie della farfalla* (1993): un'ossessione erotica che colonizza il soggetto, una cerca cavalleresca per i bassifondi di Sacramento e della Cambogia per Vollmann, e di internet per i clienti e ammiratori di Brad.

Un'altra tipologia mediale di internet è evocata spesso: lo snuff movie (e la mente corre subito a *Meno di zero* di Bret Easton Ellis, 1985, altro esempio di gotico queer californiano). Questa tipologia di video riassume l'ambiguità profonda del romanzo e il suo commentario sul sistema mediale contemporaneo. Da un lato, la morte (così come tutta la violenza che viene inflitta a Brad nei racconti dei clienti) è solo un altro spettacolo; dall'altro, in virtù della sua illegalità e difficoltà a reperirsi, lo snuff sta per lo statuto incerto della realtà digitale, quel qualcosa la cui esistenza è dubbia ma che giustifica da solo l'intero castello immaginativo. Dello snuff, *The Sluts* conserva la volontà di mettere in scena la violenza più estrema. Come leggiamo al culmine della scena più forte del romanzo, quella della castrazione, a titolo di riassunto dell'intera vicenda:

I (and others before me, to give credit where credit is due) had maimed, emasculated, desexualized, and demoralized an 18 year old boy to the point where his solitary value lay in his body's ability to gratify men's sexual urges and yet not only was that value severely diminished, but he himself was incapable of sexual gratification. No female would desire him again, nor would any gay male who was not aroused by the idea of causing him misery and contributing in some way to his death.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 222.

Eppure, affollato com'è di scene di violenza, *The Sluts* è anche un romanzo in cui non è certo che alcuna violenza accada davvero. Per gli utenti e per i lettori non è importante che ci sia qualcosa di vero, nessuna prova incontrovertibile può essere portata a favore o contro la realtà di questi racconti; occorre che sia credibile quel tanto che basta a continuare a fluttuare nella finzione mediale. In questo senso *The Sluts* è un romanzo sull'ossessione – perché è un romanzo il cui referente principale è vuoto, solo un segno dove infiniti uomini proiettano desideri e fantasie. «Brad was just your idea, and I guess you think he's a great idea», leggiamo verso la fine del romanzo. «He may be a great idea, but Brad himself is just a kid who got drafted into the job of representing an idea. Now Brad is just a name. You don't even know who it belongs to anymore».<sup>12</sup> Tutto vero, almeno in teoria – perché, di nuovo, non sappiamo se chi scrive queste parole è chi dice di essere, qual è il suo rapporto con la storia. Questa paranoia continua che attraversa il romanzo non è però quella postmoderna, ma semmai una isterica, ipermoderna, sincera nel senso della “new sincerity” di David Foster Wallace; in cui la realtà è sostituita dal testo senza però che lo sia il reale, senza che quello che leggiamo ci possa lasciare intatti.

Seppure *The Sluts* sia diventato un oggetto di culto per molti lettori, nella produzione di Cooper rimane un testo, in fondo, poco studiato: basti pensare all'esiguo spazio che occupa nella recente monografia di Diarmuid Hester (2020), mentre si ha spesso l'impressione di una camera d'eco nei pochi contributi che affrontano direttamente l'analisi del romanzo. In un saggio del 2017 Férrez Mora

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 256.

individuava tre linee di analisi principali nello studio dell'opera di Cooper: la tradizione filosofica e avanguardistica francese sul desiderio perverso in una linea che da Sade arriva a Genet; il nichilismo e il caos che imprigiona il soggetto postmoderno; il discorso sulla superficialità delle culture giovanili, dal punk al preppy. Se si guarda all'esigua bibliografia critica su *The Sluts*, la riflessione si sposta molto più spesso sul ruolo di internet e delle comunità online: un punto centrale è il legame fra fantasie e costruzione e collasso di una community.<sup>13</sup> La narrazione stessa, fatta di recensioni e post su forum, è stata identificata come una narrazione pornografica collaborativa e interattiva.<sup>14</sup> Rusczycky interpreta così il romanzo, facendo riferimento alle categorie di Paul B. Preciado, mettendo in connessione la community online con il modo di relazione capitalista contemporaneo, dove i «raw material» sono «excitation, erection, ejaculation, and pleasure and feelings of self-satisfaction, omnipotent control, and total destruction».<sup>15</sup> Férez Mora d'altro canto, partendo dalla constatazione che il discorso sulla specificità omosessuale dell'opera di Cooper è spesso stato trascurato dalla critica, legge la sessualità come una «ingannevole ragnatela virtuale», una cyber-menzogna che trasforma presunti corpi in macchine e viceversa, manifestandosi come testo, macchina e corpo: i corpi sessuali sarebbero così sostituiti da protesi virtuali.<sup>16</sup> Anche Rusczycky si sofferma a lungo sulla sessualità, sostenendo che il romanzo cattura un momento di transizione tra le mascolini-

<sup>13</sup> Cfr. IGLESIAS 2022 e IGLESIAS 2023.

<sup>14</sup> Cfr. RUSZCZYCKY 2021.

<sup>15</sup> PRECIADO 2021, p. 39. Cit. in RUSZCZYCKY 2021, p. 142.

<sup>16</sup> Cfr. FÉREZ MORA 2017.

tà gay mediate pornograficamente del tardo XX secolo e le *gay pig masculinities* del XXI secolo, definite da un impegno etico a “diventare maiali” attraverso pratiche erotiche che intensificano la porosità corporea. Il ragazzo (boy) emerge come una norma idealizzata di giovinezza, forma fisica e salute, in contrasto con la radicale indifferenza del “maiale” all’igiene, alla contaminazione e ai corpi che invecchiano. La forza trasgressiva del romanzo risiede anche nel porre al centro delle pratiche sessuali un soggetto passivo, l’adolescente, ritenuto profondamente in pericolo dall’esposizione ad adulti queer, pornografia gay ed economia sessuale.

Il romanzo, come dicevamo, è strutturato da un desiderio insaziabile per Brad, un desiderio tuttavia spettrale, e non a caso è spesso stata messa in luce la difficoltà di distinguere fatti e finzione, realtà romanzesca e fantasia dei personaggi. Si instaura una dialettica, individuata ma non del tutto messa a fuoco dalla critica, fra fallimento del linguaggio nel rispondere al desiderio infestante e insaziabile, e la sua capacità di crearlo e mantenerlo vivo. Brad stesso, l’ossessivo focus degli utenti, diventa poco più di uno spettro completamente inconoscibile, una “identità vuota”<sup>17</sup> che può essere riempita a piacimento. Rimane tuttavia l’impressione che le specificità testuali e la complessità narrativa del romanzo rimangano ancora non del tutto colte, così come i rapporti di potere e alcune questioni retorico-tematiche, come la contestualizzazione del romanzo all’interno di un più ampio panorama visuale (per esempio i rapporti con il cinema) e filosofico. La sezione monografica che qui presentiamo vuole dunque essere un’occasione per riflettere e dia-

<sup>17</sup> RUSZCZYCKY 2021, p. 153

logare su un romanzo ancora poco indagato, e che pure rappresenta un esempio particolarmente interessante da vari punti di vista: per le soluzioni narrative, per le riflessioni sul queer,<sup>18</sup> la spazialità pornografica, la pratica del gimmick, la messa in scena dello snuff movie, l'*hauntology*, le politiche anarchiche. I saggi qui raccolti si interrogano appunto su queste questioni, storicizzandole all'interno dell'estetica cooperiana a dialogando con alcuni dei termini più rilevanti nel dibattito contemporaneo sui media, gli statuti di verità, le politiche della sessualità e dei corpi.

Il contributo di Massimiliano Manni e Marco Tognini esamina le questioni narratologiche e interpretative centrali in *The Sluts*, contestualizzando il romanzo all'interno del più ampio contesto della narrativa americana e ponendo internet al centro non solo della sua peculiare struttura narrativa, ma anche del suo significato tematico. Così facendo, gli autori sottolineano anche le peculiarità della ricezione messe in relazioni con i commenti degli utenti sulle piattaforme online che discutono il romanzo. L'articolo esplora, poi, l'idea di immediatezza complessa del romanzo, evidenziando l'assenza di cornici narrative esterne e la dinamica tra utenti definiti *literalits* e quelli chiamati *fantasists*, mostrando come l'opera si configuri come un mistero in cui la verità è costantemente elusiva e la percezione del lettore è parte integrante del testo. Biagio Mazzella analizza, invece, il romanzo attraverso la lente teorica del "gimmick" di Sianne Ngai, interpretato come un giudizio estetico fondato su una presa di distanza sociale, e lo mette in dialogo con

<sup>18</sup> Cfr. ENGEL - LYLE 2021, l'unico testo a proporre una lettura interessante in questo senso.

le riflessioni di Leo Bersani sul desiderio omosessuale. Il contributo esplora le tensioni tra anonimato e visibilità nella cultura queer digitale, evidenziando come la “carineria” di Brad si leghi a una violenza latente e come il giudizio degli utenti si traduca in una socialità marcatamente antisociale. Giuseppe Previtali si concentra sull’immaginario dello snuff digitale in *The Sluts*, riconducendolo alla presenza ossessiva della sessualità e della morte nell’opera di Cooper e nei suoi precedenti romanzi, all’interno di una ricostruzione storico-teorica sullo snuff movie. Viene esplorato come Brad diventi un vuoto narrativo, una voragine da riempire che incarna le fantasie degli utenti in una comunità online. Il saggio evidenzia come ogni tentativo di autenticare le informazioni su Brad si riveli futile, lasciando il lettore in una costante incertezza sulla realtà degli eventi e sulle implicazioni etiche della propria esperienza di lettura. Anna Chiara Corradino propone una lettura di *The Sluts* come rappresentazione anticipatoria delle dinamiche di maschilità nelle comunità digitali contemporanee, introducendo il concetto di “pornotopia necrofila digitale”, con riferimento alle teorie di Paul B. Preciado. Il saggio analizza come la figura di Brad, un adolescente reificato, diventi il centro di fantasie estreme, e come la scrittura collettiva nel forum si trasformi in una forma di “masturbazione sociale” che espone i paradossi della comunicazione online. La sottotrama di Nick Carter è esaminata come una “mise en abyme” di questa cadaverizzazione del corpo maschile, metafora dell’impossibilità di relazioni autentiche nell’era digitale. Infine, Gianmaria Borzillo investiga la relazione tra sesso, verità e anarchia nel romanzo, sottolineando come la sua struttura frammentata e l’inaffidabilità della narrazione riflettano l’inesprimibilità del

desiderio e la natura inafferrabile di Brad. Il testo applica i concetti di inquietante e di *hauntology* di Mark Fisher per descrivere l'evasione dalla realtà offerta dal web, e argomenta come la rete in *The Sluts* si configuri come uno spazio "anarchico" e non gerarchico, in cui l'individualità si espande orizzontalmente attraverso la proliferazione di fantasie, lontano da ogni controllo autoritario.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BERSANI 2010 : L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

COOPER 2004 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Carroll & Graff Publisher, 2004.

ENGEL - LYLE 2021 : S.M. Engel – T.S. Lyle, *Disrupting Dignity. Rethinking Power and Progress in LGBTQ Lives*, New York, New York University Press, 2021.

EUGENI 2015 : R. Eugeni, *La condizione postmediale*, Milano, Editrice La Scuola, 2015.

FÉREZ MORA 2017 : P.A. Férez Mora, *Dennis Cooper's The Sluts: Prosthetic and Performative (Homo)sexuality*, «ES Review. Spanish Journal of English Studies» 35 (2017), pp. 71-88.

HESTER 2020 : D. Hester, *Wrong: A Critical Biography of Dennis Cooper*, Iowa, University of Iowa Press, 2020.

IGLESIAS 2022 : J.G. Iglesias, 'We're Just Fantasizing Aloud Here': *Fantasy and Online Communities in Dennis Cooper's The Sluts (2005)*, «English Studies» 103, 4 (2022), pp. 609-623.

- IGLESIAS 2023 : J.G. Iglesias, “Sluts” and “Slaves”: *The Internet and the Evolution of Fantasy in Dennis Cooper’s Online Work*, «Miscelánea: A Journal of English and American Studies» 68 (2023), pp. 85-103.
- JENKINS 2006 : H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- PRECIADO 2021 : P.B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York, Feminist Press, 2013.
- RUSZCZYCKY 2021 : S. Ruszczycky, *Vulgar Genres. Gay Pornographic Writing and Contemporary Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
- SONTAG 1975 : S. Sontag, *Interpretazioni tendenziose. Dodici temi culturali*, Torino, Einaudi, 1975.

“It’s like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it.”  
Interpretare *The Sluts* fra internet e immediatezza complessa\*

“It’s like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it.”  
A Reading of *The Sluts* by Way of the Internet and Complex Immediacy\*  
doi: 10.54103/2282-0035/29307

## Abstract

[IT] L’articolo discute di alcune questioni narratologiche e interpretative centrali in *The Sluts* di Dennis Cooper a partire dalla particolare struttura narrativa del romanzo, costruito per buona parte attraverso recensioni e post su un forum online. Nella prima parte del lavoro si osservano i rapporti fra gli scrittori e l’avvento della rete, notando in particolare lo scarso interesse verso di essa da parte di tanta fiction del XXI secolo e la centralità delle rappresentazioni negative di internet. Successivamente, a partire dalle recensioni dei lettori, si pone invece internet al centro della lettura del romanzo di Cooper, proponendo di leggere la rete come elemento caratterizzante non solo in senso strutturale, ma anche tematico. Si esaminano poi le principali questioni narratologiche che discendono da questa dominante. Nella seconda parte del lavoro viene invece esplorata la questione dell’immediatezza complessa dell’opera, priva di cornici narrative esterne, con i suoi portati ermeneutici. Infine, si mette in luce la dinamica dei rapporti fra gli utenti definiti “literalists” e quelli chiamati “fantasists” per proporre un’interpretazione del romanzo.

**PAROLE CHIAVE:** Cooper, internet, post-postmodernismo, immediatezza, narratologia

**Massimiliano Manni**

 0009-0006-9758-6264

Università degli Studi  
di Brescia  
**ROR** 015ahgdo8

massimiliano.manni@unibs.it

**Marco Tognini**

 0000-0001-8383-4497

Università degli Studi  
di Milano  
**ROR** 00wjc7c48

marco.tognini@unimi.it

© Massimiliano Manni,  
Marco Tognini

Received: 02/07/2025  
Accepted: 29/09/2025

[EN] This article discusses key narratological and interpretative issues in *The Sluts* by Dennis Cooper, starting from the novel's distinctive narrative structure, which is largely constructed through reviews and posts on an online forum. The first part examines the relationship between fiction writers and the advent of the internet, highlighting the limited interest shown by much 21st-century fiction in the online world, as well as the prevalence of negative representations of the web. Starting from readers' reviews, the article then shifts to place the internet at the center of the reading of Cooper's novel, proposing to view the web not only as a structural feature but also as a central thematic element. The main narratological implications that stem from this dominance are explored. In the second part, the article investigates the work's complex immediacy, marked by the absence of any external narrative framing. Finally, it sheds light on the dynamics between users referred to as 'literalists' and those called 'fantasists', offering an interpretation of the novel.

**KEYWORDS:** Cooper, internet, post-postmodernism, immediacy, narratology

\* Questo articolo è il risultato di un costante dialogo fra i due autori. Pur avendo dunque discusso insieme forme e contenuti del lavoro, Marco Tognini ha scritto i primi tre paragrafi, mentre i restanti due sono opera di Massimiliano Manni.



## WELCOME TO THE INTERNET

I rapporti che legano gli scrittori ai media, elettronici o digitali, non sono sempre stati idilliaci. D'altronde, «the world is going to hell in a handbasket, and has been since the invention of television».<sup>1</sup> Con queste parole ben poco rassicuranti si apriva un saggio del 2006 di Kathleen Fitzpatrick, *The Anxiety of Obsolescence*. Nonostante il calco bloomiano, la variazione del secondo termine sposta il nocciolo della questione: mentre l'angoscia dell'influenza ha a che fare coi rapporti, e quindi coi conflitti, fra i poeti, in una dimensione interna alle dinamiche della repubblica delle lettere, il testo di Fitzpatrick è interessato al (presunto) conflitto fra il romanzo e altre forme mediali, *in primis* la televisione. Un conflitto che, sostiene Fitzpatrick, se forse non esiste nella realtà, è sicuramente presente nelle argomentazioni di critici culturali e di scrittori, perlopiù interessati a conservare il proprio status sociale. In questa lettura, l'autrice esemplifica il conflitto attraverso la famosa controversia sorta negli Stati Uniti dei primi anni Duemila fra Jonathan Franzen e Oprah, ossia uno scrittore maschio bianco e una conduttrice televisiva donna di colore, che fu, nelle parole di Jim Collins, «a kind of national referendum on the legitimacy of popular literary culture in the United States».<sup>2</sup>

La figura di Franzen è dunque in questo senso esemplare di un certo pensiero condiviso da molti scrittori per cui la televisione, e in generale i media elettronici, si porrebbero in una posizione antitetica rispetto al mondo della letteratura. Nel suo fa-

<sup>1</sup> FITZPATRICK 2006, p. 1.

<sup>2</sup> COLLINS 2010, p. 104.

moso *Harper's Essay*,<sup>3</sup> lo scrittore si interrogava sull'opportunità di continuare a scrivere romanzi in un'epoca in cui gli americani preferivano guardare la televisione anziché leggere Henry James, fatto che gli provocava, come avrà modo di dire lui stesso, delle profonde «angosce apocalittiche»<sup>4</sup> attorno ai destini della letteratura e alla più generale *obsolescenza*, la stessa parola usata da Fitzpatrick, dell'arte seria.

Secondo Paul Dawson, elementi di tecnofobia e l'espressione di un'ansia verso la perdita di status culturale della parola romanzesca si possono rintracciare anche nella narrativa di Franzen: l'onniscienza tipica di un'opera quale *The Corrections* (2001) sarebbe il corollario narrativo delle posizioni saggistiche espresse nell'*Harper's Essay*, e dunque «an overt example of a novelist's deployment of omniscient narration as part of a broader project to reassert the authority of the novel in contemporary culture».<sup>5</sup> E in un saggio di qualche anno dopo, Virginia Pignagnoli, accettando il presupposto narratologico di Dawson sulla continuità fra voce dell'autore e voce del narratore, ha osservato come una dinamica simile si verifichi in un altro romanzo di Franzen, *Purity* (2015), la cui critica all'ideologia tecno-utopistica e alle tecniche di sorveglianza condotta attraverso la rappresentazione di Andreas Wolf sembra richiamare alcuni interventi saggistici dell'autore.

<sup>3</sup> Per una lettura completa di questo saggio, a cui qui posso soltanto accennare, e per la particolare vicenda editoriale, si veda BALLERIO 2019. Osservo solamente che la posizione di Franzen non si limita a contrapporre letteratura e media, ma ha un respiro decisamente più ampio e non può essere semplicemente liquidata come una forma di panico morale.

<sup>4</sup> FRANZEN 2003, p. 3.

<sup>5</sup> DAWSON 2013, p. 15.

Con *Purity*, e con i saggi di *Farther Away* (2012) e del *Kraus Project* (2013), siamo ormai nel secondo decennio dei Duemila, e così la critica dell'autore, pur restando incentrata sul tecno-consumismo, è ormai passata dalla televisione ai media digitali. Di nuovo, è un'altra disputa di Franzen a segnare questo momento, questa volta con un altro scrittore, Salman Rushdie. Franzen si era detto deluso dal fatto che un grande scrittore come Rushdie avesse ceduto alle lusinghe di Twitter; Rushdie, naturalmente via Twitter, gli aveva suggerito di godersi la sua torre d'avorio, mentre lui e altri autori, fra i quali Margaret Atwood e Joyce Carol Oates, avrebbero continuato a usare la piattaforma.

Se mi sono soffermato sulla posizione di Franzen è perché nelle sue modalità narrative, e soprattutto nella sua saggistica e con la sua postura, risulta paradigmatica di un atteggiamento di diffuso antagonismo degli scrittori nei confronti della rete.<sup>6</sup> Curiosamente, in modo analogo a quello di Fitzpatrick al tempo della televisione, Dorothee Birke ha aperto un suo recente contributo sintetizzando, con tono ironico, il comune sentire contemporaneo: «It is a truth universally acknowledged that, in the age of smartphones and social media, reading and book culture must be in sharp decline».<sup>7</sup> Cambiano le tecnologie e le dispute, ma non le angosce apocalittiche.

In effetti, se guardiamo a ciò che è avvenuto nel dominio della narrativa del XXI secolo, l'antagonismo verso il digitale si manifesta in due modi differenti: da un lato, tramite il rifiuto o il disinteresse

<sup>6</sup> Cfr. BALLERIO - TOGNINI 2022.

<sup>7</sup> BIRKE 2021, p. 149.

della sua rappresentazione, dall'altro attraverso forme di rappresentazione essenzialmente negative.

Il disinteresse narrativo nei confronti della rete era già notato nel 2011, sul *Guardian*, da Laura Miller; prendendo le mosse dal noto saggio di David Foster Wallace *E Unibus Pluram*, Miller osservava come le persone passassero ormai «hours on the web», ma che «you wouldn't know that from reading contemporary fiction». <sup>8</sup> In un più recente studio, condotto con l'ausilio di metodi computazionali, Alexander Manshel ha notato come in tutto il XX secolo vi sia stato «a pronounced lag between when a technology enters American culture or the home and when it enters the novel». <sup>9</sup> Tuttavia, la traiettoria dei rapporti della narrativa con i computer e con internet rappresenta un *unicum*: mentre la *popular fiction* ha presto introiettato la rappresentazione dei nuovi media, la *fiction* di matrice letteraria (*prestigious fiction*) se ne è tenuta a maggiore distanza, e se ne è addirittura progressivamente allontanata dalla fine degli anni Novanta. Il risultato è che «the internet and the mobile devices now most often used to access it still seem uncannily rare in the pages of prestigious novels». <sup>10</sup> Ma questa tendenziale assenza non è prerogativa esclusiva della letteratura americana; Filippo Pennacchio ha osservato che molti scrittori italiani «sembrano rifiutare del tutto» il dialogo coi nuovi media, anche in virtù «della convinzione che i media minaccino l'autorevolezza della letteratura». <sup>11</sup>

<sup>8</sup> MILLER 2011.

<sup>9</sup> MANSHEL 2020, p. 42.

<sup>10</sup> Ivi, p. 53.

<sup>11</sup> PENNACCHIO 2021, p. 38.

Quando invece avviene una più esplicita tematizzazione, la rappresentazione tende spesso verso una messa in primo piano della «numinousness of digital life»,<sup>12</sup> orientata verso una loro rappresentazione pessimistica, si pensi a *Panorama* di Tommaso Pincio, o a *The Circle* di Dave Eggers. In questi casi, la rappresentazione negativa è nella sostanza della narrazione, mentre in altri casi, ha osservato Renato Nicassio, la *villainization* della rete passa attraverso la mimesi delle sue forme, come in *No One Is Talking About This* di Patricia Lockwood, «un romanzo che vuole parlare di internet parlando come internet»<sup>13</sup> per metterne in luce «la caotica e sterile superficialità nella quale ci porta a vivere»<sup>14</sup> e criticandola metariflessivamente. Eppure, non sempre queste rappresentazioni svolgono davvero una funzione critica. Secondo Nicassio, nel libro di Eggers «internet è un villain troppo freddo e forte per suscitare vicinanza, fascino, dilemma», mentre in quello di Lockwood «è troppo sciocco e superficiale».<sup>15</sup>

Inoltre, le rappresentazioni pessimistiche rischiano alle volte di essere troppo “facili”, troppo in linea sia da un punto di vista tematico che formale con l’orizzonte d’attesa di un pubblico avvezzo alla rete e alle sue forme, ma anche alle sue critiche, che sembrano dominare oggi il discorso pubblico, ormai lontano dagli entusiasmi delle origini. D’altra parte, l’ubiqua presenza nella vita quotidiana del digitale comporta anche la possibilità di una sua neutralizzazione narrativa, ossia la rappresentazione dei media digitali su uno

<sup>12</sup> MANSCHERL 2020, p. 53.

<sup>13</sup> NICASSIO 2022, p. 99.

<sup>14</sup> Ivi, 100.

<sup>15</sup> Ivi, 103.

sfondo così poco marcato da essere dato per scontato. Si tratta di quel fenomeno che Zara Dinnen ha chiamato *digital banal*, ossia «the condition by which we don't notice the affective novelty of becoming-with digital media»,<sup>16</sup> che è «represented as the habitual practices of digital media in everyday life».<sup>17</sup>

Naturalmente, il resoconto qui presentato è parziale;<sup>18</sup> sono infatti numerosi gli autori, anche affermati, che hanno sfruttato le potenzialità di internet o dei mezzi digitali per dare vita a sperimentazioni narrative, dalla Twitter fiction, alle varie forme di letteratura elettronica, fino a romanzi cartacei con inserti che compiono una mimesi della rete, con risultati, anche estetici, assai eterogenei. Uno dei casi più felici, in grado di coniugare ricerca formale, interesse estetico e riflessione critica sul medium,<sup>19</sup> è sicuramente *The Sluts* (2004) di Dennis Cooper. Se le rappresentazioni tematiche e formali della rete rischiano un invecchiamento precoce, il romanzo di Cooper mette al centro internet anche dal punto di vista narratologico, cogliendo dinamiche strutturali profonde che ne preservano la forza critica nel tempo.

<sup>16</sup> ZINNEN 2018, p. 1.

<sup>17</sup> Ivi, 13.

<sup>18</sup> A proposito degli entusiasmi menzionati poco sopra, si può notare come questi non fossero affatto estranei anche ai discorsi interni alla repubblica letteraria. Si veda almeno la posizione espressa dallo scrittore Robert Coover (COOVER 1992), in cui il discorso letterario risulta strettamente legato all'anelito politico e sociale.

<sup>19</sup> Ad esempio, secondo Andrea Pitozzi le Twitter fiction di autori affermati come Jennifer Egan e Teju Cole svolgevano una funzione di riflessione critica, ma i loro risultati erano «modesti in termini qualitativi» e caratterizzati da una «trascurabile rilevanza [...] sia nell'ambito della produzione dei singoli autori sia in termini letterari più in generale»; PITOZZI 2022, p. 84.

## LETTORI SU INTERNET

Pur non rientrando nella categoria di *digital fiction*, ossia una «fiction written for and read on a computer screen that pursues its verbal, discursive and/or conceptual complexity through the digital medium»,<sup>20</sup> l'opera di Cooper ha nel digitale le sue radici e in internet la sua condizione d'esistenza; infatti, sebbene venga fruita attraverso un libro cartaceo tradizionale, compie una mimesi completa di un diverso spazio mediale, quello della rete, arrivando a replicare «globalmente il funzionamento di un altro medium». <sup>21</sup> Da un punto di vista strutturale, infatti, *The Sluts* è costituito da cinque capitoli: il primo e l'ultimo, *Site 1* e *Site 2*, ricalcano i post di un forum per recensioni di escort; il secondo, *Ad*, riporta alcuni annunci online seguiti da conversazioni anonime in chat; il terzo, *Board*, è un insieme di post di un forum; il quarto, *Email, Fax*, è costituito da uno scambio di messaggi di posta elettronica. Tematicamente, la vicenda ruota attorno a un escort, Brad, che viene più volte recensito, e a tutti gli atti sessuali che i clienti compiono o vorrebbero compiere con lui.

A prima vista, dunque, internet funge da ambientazione e da struttura per esplorare tematicamente questioni già presenti nelle precedenti opere di Cooper, caratterizzate dalla rappresentazione di una sessualità non convenzionale e connotata dalla violenza (vd. infra). Eppure, come vedremo, internet è la caratteristica strutturante del testo, nonché elemento tematico centrale: o, meglio, è attraverso le sue forme che il romanzo sviluppa una riflessione cri-

<sup>20</sup> BELL et al. 2010.

<sup>21</sup> PENNACCHIO 2021, p. 19.

tica sulle dinamiche della rete. Questa centralità sembra emergere già nelle risposte online dei lettori che, hanno scritto James Phelan e Peter Rabinowitz, possono servire «as an initial guide to [...] the workings of the text».<sup>22</sup>

Un buon filtro di partenza per osservare queste risposte può essere proprio quello proposto dai due studiosi nella cornice di un approccio retorico alla narrativa. I lettori, per Phelan e Rabinowitz, possono infatti sviluppare interesse e risposte alle narrazioni riconducibili a tre grandi categorie, legate a specifiche componenti: le reazioni alla componente *mimetica* «involve readers' interests in the characters as possible people and in the narrative world as like our own»; quelle alla componente *tematica* «involve readers' interests in the ideational function of the characters and in the cultural, ideological, philosophical, or ethical issues being addressed by the narrative» e coinvolgono dunque in maniera maggiore l'attività d'interpretazione del lettore; infine, le risposte alla componente *sintetica* coinvolgono «an audience's interest in and attention to the characters and to the larger narrative as artificial constructs, interests that link up with our aesthetic judgments».<sup>23</sup> A queste tre categorie, Alice Bell e Astrid Ensslin ne hanno aggiunta una quarta, ossia la risposta *mediale*, che permette di tenere in considerazione «an audience's interest in, awareness of and/or attention to the medium in which a text is produced and received».<sup>24</sup>

<sup>22</sup> PHELAN - RABINOWITZ 2012, p. 5.

<sup>23</sup> Ivi, p. 7. Ma la proposta ha origine in altri lavori di Phelan.

<sup>24</sup> BELL - ENSSLIN 2024, p. 11.

Possiamo allora osservare le parole degli utenti attraverso il prisma di queste categorie, non mutualmente esclusive, ma anzi necessariamente interagenti. Molte recensioni online indicano un *disgusto apprezzativo*:<sup>25</sup> «A++ disgusting book!» (Reddit 1), «Ooh I love me some Dennis Cooper. The only author that made me physically ill» (Reddit 1) sono solo due dei tanti esempi delle risposte emotivo-corporee che una scrittura caratterizzata dalla referenzialità pura e da un registro marcato dalla freddezza e dalla vividezza cruda fanno sorgere e che possono rientrare nell'aspetto mimetico.<sup>26</sup> Gli utenti apprezzano poi molto la struttura ideata da Cooper: «It's an epistolary novel told through the tools of the old internet» (Reddit 2), «The biggest draw of the novel is certainly its unusual format» (Goodreads), anche laddove invece ne deprecano le rappresentazioni («the structure is clever, unique, and hilarious. The content is objectively harrowing and vile», Goodreads). Quest'ultima recensione mostra come il giudizio mimetico possa divergere, e in questo caso prevalere, su quello sintetico. In generale, questi passi riportati e altri che si leggono online possono essere definiti sintetico-mediali, in quanto l'accento è posto sulla tipologia di narrazione che è però legata alla presenza di un certo medium, anche se solo simulato.

Ciò che però risulta interessante è che questa predominanza di internet nella risposta sintetico-mediale sembra in realtà accompagnarsi anche a una sua centralità nell'aspetto tematico, ossia quello

<sup>25</sup> Cfr. KORSMEYER 2011.

<sup>26</sup> «These responses to the mimetic component include our evolving judgments and emotions, our desires, hopes, expectations, satisfactions, and disappointments», PHELAN - RABINOWITZ 2012, p. 5.

più legato all'interpretazione dei lettori. Per loro, infatti, «*The Sluts* brilliantly captures the seductive dangers of online behavior» (Goodreads), è «one of the rawest and most authentic looks at the beast of the internet that's come up in the past two decades» (Reddit 1). La risposta tematica si lega di nuovo a quella sintetica («what an incredibly smart experimental take on the dynamics of internet debate», Goodreads), oltre che a quella mimetica. Invero, la narrazione di *The Sluts* non è mimetica nel senso classico del termine, né i lettori provano forme di identificazione con i “personaggi”; l'aspetto mimetico si dà nel fatto che i lettori riconoscono come la centralità tematica e il funzionamento di internet parlino dello stesso mondo (virtuale) che essi abitano; in altre parole, non è tanto il mondo della storia a replicare il nostro, ma il mondo del discorso.

È in questo senso che vanno intese frasi come «but though it is twenty years old, *The Sluts* is a novel for our current time» (Reddit 2); e ancora di più, alcune recensioni fanno riferimento a episodi simili di “mascheramento” avvenuti su internet nel mondo reale. La recensione più apprezzata e commentata di Goodreads racconta di due casi avvenuti proprio su quel sito, in cui si verificarono situazioni di plagio e di identità multiple; come scrive il recensore, l'interesse della cosa fece sì che le «conversations frequently dipped into genuinely interesting epistemological/existential (*sic*) riffs on identity, authenticity, reality» (Goodreads). Qualcosa che, a ben vedere, si trova sia in *The Sluts* che nell'interpretazione dei lettori. Insomma, per i lettori *The Sluts* non è solo un romanzo su internet dal punto di vista sintetico-mediale, ma anche nella dimensione tematico-mimetica; come si legge in un *thread* piuttosto popolare su Reddit, è «a book that captures an experience that comes in so

many different forms so perfectly in its fictional and often extreme account» (1).

### “THE ULTIMATE POSTPOSTMODERN DETECTIVE STORY”

A differenza di alcuni esempi che abbiamo visto nel primo paragrafo, *The Sluts* non si limita a ritrarre la Rete come un agente esterno e negativo, né a operare una mera mimesi delle sue forme, ma si configura come una sperimentazione letteraria che indaga criticamente e riflessivamente le forme del discorso online. Per cui, se è vero che, come si legge in *i hate the internet*, a un certo punto divenne chiaro «that the internet was the dominant story of Twenty-First Century life»,<sup>27</sup> Cooper accoglie la sfida della rappresentazione facendo proprio di internet la *dominante*,<sup>28</sup> nel senso tecnico del termine, del suo romanzo; internet, in sostanza, diventa la componente focale del racconto e la struttura stessa della narrazione. Le caratteristiche intrinseche del mezzo – anonimato, interconnessione, volatilità – agiscono come una forza che modella profondamente la narrazione e le interazioni dei personaggi, rendendolo il principio organizzativo primario del testo. Da un punto di vista narratologico, sono almeno tre gli elementi salienti che risaltano.

Innanzitutto, come si è anticipato, la narrazione è condotta perlopiù attraverso una molteplicità di post su un sito di recensioni e su un forum. Il testo si presenta dunque attraverso una estremizza-

<sup>27</sup> KOBEK 2017, p. 25.

<sup>28</sup> Il concetto si deve a Tynjanov ed è stato reso poi più noto da Jakobson, ma il mio riferimento è qui soprattutto a MCHALE 2004.

zione della polifonia, della moltiplicazione delle voci, per cui ogni personaggio è anche narratore. A essere caratterizzante è la dimensione di *inaffidabilità* di questi narratori, nel modo della *untrustworthiness*.<sup>29</sup> Fin dalle prime recensioni, infatti, gli utenti «contradict each other, challenge the veracity of previous posts, or argue about Brad's identity and whereabouts»,<sup>30</sup> dando così vita a racconti e interpretazioni differenti e multiprospettici che suggeriscono al lettore una inaffidabilità *internarrativa*.<sup>31</sup> D'altra parte, tutte queste voci hanno origine nell'anonimato della rete e sono spesso e volentieri prive di particolari segni di riconoscimento, provenendo da personaggi/narratori che esistono per il lettore essenzialmente come *soggetti che scrivono*; anche per gli altri utenti, la loro esistenza si riduce quasi esclusivamente alla dimensione vocale, tanto che «l'unico legame che li tiene uniti e che fa di loro un gruppo è la conversazione».<sup>32</sup>

La molteplicità di voci si collega al secondo punto saliente, ossia la dimensione narrativa del personaggio di Brad. Nella polifonia, Brad è innanzitutto rappresentato come un escort che è «definitely a bottom».<sup>33</sup> La sua passività sessuale diventa però anche passività narrativa, nella misura in cui «to be passive is to be enacted upon [...], to be shaped by others».<sup>34</sup> Brad rappresenta dunque un vuoto,

<sup>29</sup> OLSON 2003, p. 101 e ss.. Il concetto di *unreliability* è stato ampiamente esplorato in narratologia: un'agile sintesi è SHEN 2013, mentre decisamente più ampia e impegnativa è STERNBERG - YACOBI 2015.

<sup>30</sup> GARCIA IGLESIAS 2022, p. 611.

<sup>31</sup> HANSEN 2008, p. 332.

<sup>32</sup> TESTA 2009, p. 70.

<sup>33</sup> COOPER 2005, p. 3.

<sup>34</sup> AHMED 2014, p. 2.

un “buco da riempire” sia nel modo dell’abuso fisico, sia come cassella narrata; in questo senso, la sua quasi totale assenza di parola e dal mondo del discorso lo rende un vuoto strutturale e narrativo, la cui esistenza si dà esclusivamente nelle parole degli utenti, nelle loro testimonianze contraddittorie o nelle loro fantasie erotiche (vd. infra). Il mistero attorno alla figura di Brad assume la forma di ciò che il narratologo Porter Abbott ha chiamato «egregious gap»,<sup>35</sup> ossia un gap che non può essere colmato dallo sforzo interpretativo del lettore, ma che comunque fornisce ai lettori «an opportunity for the most intense cognitive workout».<sup>36</sup>

Questo ci porta al terzo elemento, ossia l’implicazione del lettore nel testo. Come è stato notato da Michele Aaron, nei suoi romanzi «Cooper persistently casts the reader as an active party», utilizzando «various textual strategies to implicate and even graft his implied reader into the text».<sup>37</sup> Le osservazioni dell’articolo, che per ragioni cronologiche non considera *The Sluts*, potrebbero essere estese a questo lavoro, in cui sono presenti sia strategie che invitano alla complicità spettatoriale, che provocano il lettore sul piano corporeo e, di conseguenza, lo interrogano anche dal punto di vista etico, sia strategie per cui si crea un senso di costituzione riflessiva del lettore entro le dinamiche testuali.

Nello specifico, ci interessa notare un aspetto, ossia il fatto che la forma del forum, e anche, seppur in modo lievemente differente, le email e le chat, mettono il lettore sullo stesso piano degli altri perso-

<sup>35</sup> ABBOTT 2013, p. 112.

<sup>36</sup> Ivi, 114.

<sup>37</sup> AARON 2004, p. 115.

naggi-utenti, che sono a loro volta in primo luogo lettori. Sono innumerevoli i rimandi alla dimensione della lettura, a cominciare già dalla seconda recensione, il cui attacco è un richiamo alla «earlier review of Brad», o nella quinta, in cui si legge, di nuovo in incipit, «I read with great interest the most recent review on Brad».<sup>38</sup> In certe situazioni, rimandi simili fungono sia da indizio di verosimiglianza, sia da segnali metanarrativi: già nella prima recensione, l'utente avverte gli altri lettori, e dunque anche noi, di «keep reading».<sup>39</sup>

Questa dimensione metanarrativa si intensifica quando la vicenda comincia a configurarsi come la «Brad story», assumendo i tratti della saga mitologica e del mistero. Anche le parole del Webmaster contribuiscono al gioco metanarrativo: «like many of you, I am curious to get to the bottom of this saga», e persino il cosiddetto “real Brian”, ossia uno dei personaggi principali, comunica che «I've just been reading about 'us' like you».<sup>40</sup> Il lettore partecipa dunque dello stesso gioco narrativo perché viene iscritto nel testo, e riconosce la sua stessa esperienza di lettura leggendo frasi come «this is one hell of a mystery story, and I'm obsessed with figuring out whodunit or maybe that should be whoisit» o «I'm addicted to this saga because it's like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it».<sup>41</sup>

Considerare dunque internet come la dominante del romanzo ci consente di rendere ragione di questi aspetti della narrazione e di fare anche un'altra osservazione, a partire proprio dall'idea del *mystery novel*. In esergo a un capitolo sugli *egregious gaps*, Porter Ab-

<sup>38</sup> COOPER 2005, pp. 5, 15.

<sup>39</sup> Ivi, p. 3.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 190, 256.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 197, 112.

bott cita una frase del romanziere Tim O'Brien: «I wanted to write a real mystery, as opposed to a mystery that's solved, and then it's not a mystery anymore».<sup>42</sup> Nel nostro caso, il *mystery novel* di Brad, prendendo forma, invita a rivedere continuamente i punti di vista e le comprensioni accumulate, destabilizzando qualunque certezza epistemologica. Di più, «there is no grounded underlying reality to which reference can simply be made» e perciò, sia noi che «the characters are repeatedly forced [...] to reconsider reality and our relation to it».<sup>43</sup> In questo senso, la questione epistemologica viene in qualche mondo sussunta a quella ontologica, a un'indagine sui mondi: «push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions»,<sup>44</sup> scriveva McHale.

Quello del romanzo è un *real mystery* per via dell'ontologia che vi soggiace, per quella “realtà virtuale” che comporta l'impossibilità della ricerca della verità e della sua verificabilità, che mette in dubbio lo statuto d'esistenza dei personaggi, ma non le possibili ricadute sulla realtà materiale (vd. infra). Mettendo in scena una struttura da *mystery novel*, che ha come movente primario la ricerca della verità, in un modo e con connotati però intrinsecamente postmoderni, Cooper rappresenta la natura di internet, ossia, nelle parole di un brillante recensore su Goodreads: «the ultimate postpostmodern detective story».

Se il recensore, con “postpostmodern”, intenda, come credo, “radicalmente postmoderno”, oppure “afferente al post-postmo-

<sup>42</sup> ABBOTT 2013, p. 107.

<sup>43</sup> BAKER cit. in GARCIA IGLESIAS 2022, p. 611.

<sup>44</sup> MCHALE 2004, p. 11.

dernismo” non è chiaro. Ma in un lavoro su un romanzo che fa dell’indecidibilità la sua cifra, può anche essere produttivo restare nell’ambiguità. Del resto, che in *The Sluts* vi siano elementi di post-postmodernità lo si vedrà tra poco; non prima, però, di aver indagato la matrice dell’ambiguità, ossia la mancanza di cornici e l’illusione dell’immediatezza.

### RICERCA DELLE CORNICI E IMMEDIATEZZA “COMPLESSA”

Per appurare la presenza endemica della commistione tra sesso e brutalità in Cooper basta uno sguardo superficiale: dalle avvisaglie delle recensioni in apertura, che già lasciano trapelare l’inesistente senso del limite di Brad («Brad will do anything as far as I can tell»)<sup>45</sup> e l’oltranzismo delle fantasie erotiche dei suoi clienti («I got a fat, two foot long dildo all the way inside and he let me churn and pound that ass like I was making butter»)<sup>46</sup> fino ai pestaggi e alla castrazione della sezione finale, sono poche le pagine di *The Sluts* in cui non vengono descritte scene in cui l’erotismo trova origine e sfogo nella violenza. Che si tratti della cifra stilistica di Cooper nella letteratura e fuori<sup>47</sup> è facilmente verificabile, ma il binomio non è naturalmente di sua invenzione, e il nostro autore non ignora chi si è mosso su una linea analoga prima – e facendo maggiore scalpore – di lui.<sup>48</sup> Nella ripresa e rivisitazione dei suoi temi distintivi, in *The Sluts* Cooper persegue però riflessioni avviate altrove

<sup>45</sup> COOPER 2005, p. 3.

<sup>46</sup> Ivi, p. 6.

<sup>47</sup> Come ad esempio i suoi blog. Vd. GARCÍA-IGLESIAS 2022; 2023.

<sup>48</sup> Cfr. LEV 2006; ANNESLEY 2006.

(soprattutto in *Frisk*) che, per così dire, distraggono il lettore dalla mera superficie conturbante dell'azione rappresentata nel testo, e lo fa avvalendosi di un impianto formale che rimane un'eccezione anche all'interno della sua produzione letteraria. Nell'introduzione a *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Leora Lev osserva che è «because of their queasy immediacy that these texts» – e, potremmo dire, *The Sluts* in particolare – «convey the dangers of violence so successfully; the very repellent materiality of such evocations implicates us in the uncomfortable truth that all voyeuristic pleasure contains hidden extremities». <sup>49</sup> Nel riferimento all'immediatezza viene qui stabilita una relazione coi volgari miasmi delle membra palpitanti sondate dall'amante-omicida una volta scalzata la barriera della coscienza (e del tegumento) del suo amante-vittima. Tale vicinanza al cuore letterale delle cose promette però un che di metafisico, poiché è Lev per prima a notare assonanze con la «medieval hunger for saintly relics». <sup>50</sup> Benché la studiosa neghi la prossimità al divino promessa dall'esperienza, da qui conviene dunque partire per enucleare il rapporto eclettico tra forma e contenuto in questo internet “mystery novel with a lot of sex scenes in it”.

D'altronde, il pericolo dell'immediatezza non sta solo nello scarso peso dato al trattamento disumano riservato a Brad dagli utenti dei siti, ma anche nella modalità stessa in cui gli eventi ci vengono presentati nel testo. Come si è osservato sopra, lettori intratestuali ed extratestuali accedono agli stessi contenuti, una raccolta di *objets*

<sup>49</sup> LEV 2006, p. 25, corsivo nostro.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

*trouvés* di carattere documentale afferenti al mondo narrativo di riferimento di Brad, Brian e l'intera comunità virtuale creata dalle interazioni tra gli utenti. Per questi ultimi il rischio è concreto: in senso ontologico, rispetto alla loro capacità di ricostruire i contorni della realtà materiale che li lega, e in senso più strettamente corporeo a ragione dei danni materiali e della scia di morte, reale o potenziale, che un coinvolgimento con Brad sembra talvolta comportare.<sup>51</sup> A rigore, esulando dal piano emotivo o etico, i pericoli per i lettori extratestuali sono tutti epistemologici, e il peggio che possa capitare è doversi affidare a resoconti contraddittori e insoddisfacenti di quanto accade per davvero, quando il "davvero" di un racconto di finzione è assiomaticamente influente sulla verità del reale.

Esiste però un altro piano di lettura che dice qualcosa del modo in cui *The Sluts*, proprio attraverso il radicalismo della sua materia,<sup>52</sup> mette in luce procedimenti ermeneutici e tic cognitivi che valgono tanto per i lettori dentro al testo quanto per quelli fuori. Da questo punto di vista, la differenza fondamentale tra *The Sluts* e *Frisk* (1991)<sup>53</sup> è che in quest'ultimo i crimini vengono narrati in

<sup>51</sup> A parte i sospetti di positività all'HIV del giovane escort, vengono menzionati ad esempio la distruzione dell'attività di builtlikeatruck, il coma del presunto psicologo JoseR72 e la morte di Kenneth Miller/Stevie (COOPER 2005, pp. 17, 54, 67-68).

<sup>52</sup> «Sex and violence become, in Cooper's work, a conduit to fruitful engagements with a variety of themes, such as embodiment and truth, or the absence thereof» (GARCÍA-IGLESIAS 2023, p. 87).

<sup>53</sup> In *Frisk*, il protagonista e narratore (omodiegetico ma onnisciente) Dennis racconta di omicidi a sfondo sessuale che per gran parte della vicenda lasciano il lettore (e i destinatari delle lettere) in dubbio circa il loro statuto di realtà. Quando gli ospiti di Dennis ispezionano la sommità dell'edificio, però, notano l'assenza della stanza in cui il protagonista aveva dichiarato di aver nascosto il cadavere di una delle sue vittime, e lui stesso ammette poi: «I realized that I couldn't and wouldn't kill anyone» (COOPER 1991, p. 122).

forma epistolare ma il testo non si esaurisce nelle lettere, una parte tutto sommato esigua dell'opera: nell'ultima sezione del racconto, uno dei destinatari e amico di giovinezza di Dennis gli fa visita nel mulino di Amsterdam in cui vive, l'ipotetico teatro delle scene descritte, e, corroborata dalla dichiarazioni di Dennis stesso, la mancata corrispondenza tra dettagli fisici dell'abitazione e descrizione epistolare risolve ogni ambiguità. Il passaggio, ponendosi in rapporto extradiegetico rispetto al contenuto delle lettere, viene a corrispondere con il piano di realtà del mondo di finzione di *Frisk*. Niente di tutto questo accade in *The Sluts*, costruito *su internet* e privo perciò di una cornice e di metafinzione, o, quantomeno, di una metafinzione che permetta di ricostruire i rapporti gerarchici tra le parti.<sup>54</sup> Se all'«authorial audience»<sup>55</sup> di *Frisk*, a differenza dei personaggi che non sentono come va a finire la storia, vengono forniti gli strumenti per giudicare che cosa della sezione epistolare corrisponda al “vero” e cosa no, *The Sluts* non pone affatto il lettore extratestuale in una posizione privilegiata rispetto ai personaggi, offrendogli piuttosto un esercizio interpretativo non dissimile da quello in cui si troverebbe se si imbattesse in simili bacheche virtuali fuori dal testo. Stranamente per un romanzo almeno superficialmente abbastanza *lisibile*, per dirla con Barthes,<sup>56</sup> le cornici sono tanto sfumate quanto nel mondo empirico, dove «everything

<sup>54</sup> Come si è visto nella terza sezione, commentando sulla veracità o meno delle precedenti affermazioni proprie e altrui, i partecipanti agli scambi virtuali assumono un atteggiamento metanarrativo, ma senza stabilire un livello di realtà a partire dal quale sia possibile valutare l'attendibilità delle altre recensioni o dei messaggi postati in precedenza.

<sup>55</sup> BOOTH 1983, pp. 422-431.

<sup>56</sup> BARTHES 1974, pp. 3-4; cfr. YOUNG 2006, pp. 61-62.

is framed»,<sup>57</sup> pur non esistendo una differenza netta tra tali cornici. Come sostiene Patricia Waugh, «[t]here is ultimately no distinction between 'framed' and 'unframed'. There are only levels of form. There is ultimately only 'content' perhaps, but it will never be discovered in a 'natural' unframed state»,<sup>58</sup> E come individuare quei livelli quando i vari narratori, rimanendo anonimi e riconoscibili solo per i tratti che loro stessi si attribuiscono o altri riportano, sono tutti parimenti oggetto di legittimi sospetti?

La risposta più semplice, come illustra *The Sluts*, è che bisogna convivere con l'incertezza delle proprie fonti, ma proprio questo punto risulta d'ostacolo ai lettori delle recensioni e dei messaggi postati sui siti documentati nell'opera, in misura in fin dei conti analoga a quanto accadrebbe ai frequentatori di internet dell'extra testo. Se compito di un testo scritto, come dice ancora Waugh, è quello di «construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text'»,<sup>59</sup> potremmo anche lamentare che *The Sluts* manchi di adempiere a quel compito, ma ciò difficilmente ci impedirà di trovare quel contesto altrimenti. La comunità di utenti nel romanzo lo fa ravvisando somiglianze e costruendo, un pezzettino alla volta, un edificio di speculazioni su chi Brad possa essere o non essere sulla base di testimonianze esterne alle bacheche virtuali, a cui ciascuno di essi può in piccolissima parte anche accedere di prima mano. Il pubblico extratestuale leggerà invece le supposte intenzioni di Cooper in rapporto ai filoni tematici da lui esplorati nella sua opera, le

<sup>57</sup> WAUGH 1988, p. 28.

<sup>58</sup> Ivi, p. 31.

<sup>59</sup> Ivi, p. 88.

potenziali direttrici di sviluppo a cui danno adito e magari qualche dichiarazione in merito da parte dell'autore.<sup>60</sup> A unire entrambe le tipologie di lettori è però la stessa tentazione a cui, soprattutto all'inizio, cede puntualmente il Webmaster a ogni nuova recensione: anziché sospendere il giudizio in attesa di una «legitimate review from a reliable source only» – cosa che si augura di ricevere commentando la recensione numero 10 –,<sup>61</sup> la netta tendenza è dare credito alle affermazioni dei post più recenti a discapito dei più vecchi.<sup>62</sup> Bisognosi di un *benchmark* di realtà, i lettori, noi compresi, si aggrappano alle teorie che rimuovono i dubbi epistemologici, e, in un contesto dove *l'hors-texte* non figura tra i mondi direttamente accessibili, le ultime recensioni sono quasi per necessità le meglio corredate di dati e controargomentazioni.<sup>63</sup> Lo stesso si può dire dell'email in chiusura inviata da Zack Young al Webmaster pri-

<sup>60</sup> Ad esempio, nell'intervista con Robert Glück, Cooper afferma, avendo terminato il ciclo dei cinque romanzi e pubblicato da poco *My Loose Thread*: «I'm interested in making the art in the sentences more invisible, more subterranean, and weighting the work more toward a realistic or documentary-style take on whatever characters and situations I decide to write about» (GLÜCK 2006, p. 258). In questo contesto, si potrebbe ipotizzare che in *The Sluts* il proposito venga realizzato riproducendo la comunicazione extra-letteraria all'interno di un romanzo, tale solo per la sua finzionalità anziché per la sua estetica.

<sup>61</sup> COOPER 2005, p. 34.

<sup>62</sup> Si vedano, p. es., COOPER 2005, pp. 34, 44, 48, 51, 62.

<sup>63</sup> Un processo molto simile si verifica nella lettura di un'opera ontologicamente destabilizzante quale *The Magus* (1965) di John Fowles, dove i continui cambi di rotta nella narrazione proposta dal personaggio del titolo sottopongono a revisione continua il senso di realtà del protagonista e narratore. La differenza è che in questo caso è molto più agevole leggere quelle del narratore come continue allucinazioni o psicosi, essendo il suo l'unico resoconto dello stato di cose disponibile al lettore, eccetto che, in puro spirito postmodernista, ad apparire inaffidabile e allucinatorio sembra infine più il mondo di riferimento del romanzo che la percezione del protagonista.

ma che venga rinvenuto il suo corpo, e che alla luce del penultimo messaggio del Webmaster siamo portati a leggere come il biglietto d'addio di un suicida. Reimmaginare gran parte dei post del *Site 2* come il gioco manipolatorio orchestrato da Zack soddisfa la nostra fame di realtà e verifica, ma questa scelta interpretativa accantona la controprova – “regina”, a questo punto – della recensione numero 12, dove a casa di Zack il recensore avrebbe ucciso prima l'escort (Brad, o chi per lui) e poi Zack stesso. Se fosse *questa* la versione dei fatti più attendibile, allora lo spostamento di «source tags»<sup>64</sup> richiesto dall'email di Zack<sup>65</sup> sarebbe del tutto vano, comprovando invece lo stato di schiavitù sessuale di Brad e il degradante livello di violenza da lui subito.

Insomma, la grande illusione di *The Sluts* è allora proprio quella dell'immediatezza a cui accennava Lev e che noi abbiamo qui riletto come principio strutturale dell'opera in quanto risultanza della sua dominante. Curiosamente, in una recente opera-manifesto intitolata proprio *Immediacy: or, The Style of Too Late Capitalism*,<sup>66</sup> Anna Kornbluh riprende diffusamente, commentando produzioni affini, i vari tratti che abbiamo attribuito a *The Sluts*, che visto da questo punto di vista diventa un testo paradigmatico dell'epoca post-post-moderna. «The medium is missing», tuona la teorica, sottolineando come l'arte stia oggi rinnegando «its own project of mediation»,

<sup>64</sup> Cfr. VOGT 2015, pp. 144-148.

<sup>65</sup> E allora non sarebbero più i vari recensori a dire le cose che abbiamo letto, alimentando le fantasie di morte degli utenti, ma l'impostore Zack Young, a quel punto detentore del più alto livello di realtà, o fantasmaticamente della realtà *tout court*.

<sup>66</sup> Titolo che è ovviamente una strizzata d'occhio a uno dei testi chiave sulla teoria postmoderna. Cfr. JAMESON 1991.

preferendo un'apparenza di «[d]irectness and literalism».<sup>67</sup> Spacciandosi, o credendosi, «unstyled», la dominante culturale dell'immediatezza «nixes many regular frames for interpretation»,<sup>68</sup> dando per interpretante finale<sup>69</sup> l'immanenza della superficie stessa.<sup>70</sup> In questo livellamento di ogni distinzione che mira a un'«unambiguous transmission of affect from author to reader»<sup>71</sup> senza mediazione ermeneutica e incarnata da un mero «sensory attunement»,<sup>72</sup> la corporalità e il sadismo sono privilegiati per il loro alto potenziale di risposta emotiva automatica.<sup>73</sup> Ma quando Kornbluh, commentando *Game of Thrones* a titolo di esempio (*The Sluts* ne costituirebbe probabilmente uno equivalente), fa riferimento a una «extravagant nudity and shocking violence [...] emptied out of the semantic heft that could yoke those extremities to concepts»,<sup>74</sup> la sua diventa una lettura fin troppo bidimensionale. Associata alle critiche indiscriminate di cui Cooper è stato oggetto,<sup>75</sup> non renderebbe ad esempio giustizia dello sforzo interpretativo richiesto ai lettori intra- ed extratestuali di *The Sluts*, al quale potrebbero altrimenti risultare dirette varie delle rimostanze di Kornbluh. L'opera di Cooper sfoggia varie caratteristiche che la studiosa assocerebbe alla corrente dell'immediatezza, eppure, dal nostro punto di vista, riesce a sottrarsi al suo vitriolo moralista. Infatti, se le fantasie erotiche estre-

<sup>67</sup> KORNBLUH 2023, p. 5.

<sup>68</sup> Ivi, p. 11.

<sup>69</sup> Vd. ECO 2020, pp. 58-61.

<sup>70</sup> KORNBLUH 2023, p. 45.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 45, 168.

<sup>72</sup> Ivi, p. 173.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 110, 168.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 145-146.

<sup>75</sup> Cfr. LEV 2006, pp. 23-25.

me dei personaggi – catalizzatrici di risposte emotive – si ammantano dei significanti contemporanei di una comunicazione diretta e presentista, allo stesso tempo non prescindono dalla necessità di un’elaborazione intellettuale, che anzi viene scomposta nei suoi elementi costitutivi ed esibita senza riserve proprio attraverso la proposta in forma integrale e, appunto, *immediata* dei contenuti postati sulle bacheche. Se c’è qualcosa che l’arte contemporanea di Cooper fa con questa immediatezza “complessa” è dunque rimandare alla non significatività del reale non interpretato, suggerendo la possibilità di un effetto uguale e contrario delle stesse caratteristiche estetiche a cui Kornbluh recrimina la «reification of what merely appears».<sup>76</sup>

### “LITERALISTS”, “FANTASISTS” E L’ILLUSIONE DI REALTÀ

Commentando la «snuff photograph» in cui si è imbattuto da preadolescente a un escort abbastanza paziente da ascoltarlo filosofeggiare, il Dennis di *Frisk* si avvale di una similitudine che ha un effetto *cringe* su di lui per primo: «I think of it as religious. Like insane people say they’ve seen God. I saw God in those pictures, and when I imagine dissecting you, say, I begin to feel that way again. It’s physical, mental, emotional. But I’m sure this sounds psychotic and... oh, blah, blah, blah, blah».<sup>77</sup> Per anni Dennis è stato convinto che la foto descritta nella sezione di apertura di *Frisk*, la stessa a cui si riferiva nel dialogo, ritraesse un’autentica menomazione del

<sup>76</sup> KORNBLUH 2023, p. 190.

<sup>77</sup> COOPER 1991, p. 70.

soggetto a seguito di un gioco erotico:<sup>78</sup> l'illusione di realtà, in altre parole, rappresenta il viatico per l'esperienza trascendente a cui Dennis anela nelle sue fantasie sessuali. L'elemento abilitante di tale esperienza si ravvisa dunque nell'autosuggestione di realtà indipendentemente dai dubbi epistemologici, ed è ancora attraverso la mediazione della scrittura che anche in *Frisk* la stessa cosa viene offerta ai destinatari delle lettere di Dennis. Sia l'amico Julian, che poi andrà sul posto per le verifiche del caso, sia Pierre, l'escort, cominciano a leggere le raccapriccianti cronache di Dennis in chiave potenzialmente referenziale – «It sounds like he's actually killing those boys, right?», dice Pierre al suo partner.<sup>79</sup> Se hanno letto fin qui, «you must be the [people] I want you to be»,<sup>80</sup> suppone Dennis, vale a dire qualcuno come lui, qualcuno che «relate[s] to the fantasy».<sup>81</sup> Le cose stanno diversamente, ma ciò che è vero della psicologia del protagonista di *Frisk*, in *The Sluts* viene esteso alla psicologia di un'intera comunità di utenti.<sup>82</sup>

Questo contatto con la realtà – casomai *ipermediato*, in *The Sluts*, dalla stratificazione di recensioni, commenti ed email che rimanderebbero ipoteticamente allo stesso referente – è proprio ciò che dopo il postmodernismo si profila come un'impossibilità ontologi-

<sup>78</sup> Il modello fotografato, che Dennis incontra successivamente, rivela che si era trattato di «makeup [...] some dyed cotton glued on», e per chiudere il cerchio i personaggi ricreano la scena utilizzando uno stratagemma simile nel mulino di Amsterdam. La seconda fotografia, questa volta senza l'apparenza di realtà, è descritta nell'ultimo capitolo, il cui titolo, come quello della sezione di apertura, riporta il simbolo matematico dell'infinito. COOPER 1991, pp. 3-4; 28-29; 127-128.

<sup>79</sup> Ivi, p. 82.

<sup>80</sup> Ivi, p. 94.

<sup>81</sup> Ivi, p. 122.

<sup>82</sup> Cfr. GARCÍA-IGLESIAS 2022, pp. 617-620.

ca dotata però di valore euristico, esplorato attraverso le arti. Riprendendo una metafora di eccezionale produttività proposta da Timotheus Vermeulen sulla scorta di Jameson e dei saggi di Alessandro Baricco, i lettori dei post raccolti in *The Sluts* galleggiano come «snorkelers» in un senso di «depthiness» che allude al reale (le “profondità”) e che lo lascia supporre («What might be below that rock?»),<sup>83</sup> ma che ne preclude l’esperienza: «for the snorkeler, depth both exists, positively, in theory, and does not exist, in practice, since he does not, and cannot, reach it».<sup>84</sup> Vermeulen è insieme a Robin van den Akker e Alison Gibbons uno dei propugnatori del concetto di “metamodernismo”,<sup>85</sup> che Vermeulen e van den Akker definiscono un atteggiamento di «informed naivety, a pragmatic idealism»<sup>86</sup>, tra le cui procedure più rappresentative viene citato il «performatism» di Raoul Eshelman.<sup>87</sup> E proprio Eshelman ripropone l’idea delle cornici, ma in termini che ben si adattano alle forzature interpretative richieste al lettore di *The Sluts* per quadrare il cerchio dell’ambiguità persistente che risulta dalla somma dei post. Portato ad adottare un’unica soluzione “obbligatoria” ai problemi del testo, come lettore «you’re practically forced to identify with something implausible or unbelievable within the frame – to believe in spite of yourself – but on the other, you still feel the coercive force causing this identification to take place [...]. Metaphysical skepticism and irony aren’t eliminated, but are held in check by the

<sup>83</sup> VERMEULEN 2015, pp. 6-8.

<sup>84</sup> Ivi, p. 8.

<sup>85</sup> Vd. VAN DEN AKKER - GIBBONS - VERMEULEN 2017.

<sup>86</sup> VERMEULEN - VAN DEN AKKER 2015, p. 315.

<sup>87</sup> Ivi, p. 317. Cfr. ESHELMAN 2017.

frame».<sup>88</sup> Persuasi della necessità di ritrovare una verità stabile nel proliferare delle invenzioni (ammesse e non) degli autori dei post, in chiusura a *The Sluts* siamo rassicurati dalla risoluzione della vicenda propinatoci dal Webmaster con l'email di Zack Young, pur sapendo, a ben pensarci, che è solo un gioco di specchi. Ciò detto, «the performance is successful»: chiudiamo il libro con la sensazione che l'ordine sia stato ripristinato, sebbene poi rimaniamo «incredulous about its basic premises», perché permettendo alla nostra fede di narratori di sopperire all'esigenza di prove empiriche siamo stati “incastrati” dalla cornice («framed»)<sup>89</sup>.

Questa conclusione è l'effetto della preponderanza di uno dei due gruppi di utenti identificati da Jaime Garcia-Iglesias: quello di coloro che potremmo definire “literalists”, i partecipanti alle chat maggiormente coinvolti nell'accertamento dei fatti, e contrapposti ai “fantasists”, più interessati ad alimentare i loro sogni erotici e ostili al deragliamento della conversazione su un filone pseudo-investigativo.<sup>90</sup> La produzione di Cooper, soprattutto in *Frisk*, è stata giustamente paragonata ad *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis, un'opera che ha avuto una risonanza ben maggiore,<sup>91</sup> e per materia narrativa e gioco illusionistico il paragone funziona anche per *The Sluts*. C'è però una differenza notevole tra gli interlocutori del protagonista di Ellis, Patrick Bateman, e quelli degli autori dei post in *The Sluts*: coloro a cui Patrick rivela a batticuore i crimini compiuti travisano clamorosamente le sue parole o nemmeno le

<sup>88</sup> ESHELMAN 2015, p. 118. Cfr. HUBER 2014, pp. 5-6.

<sup>89</sup> Cfr. ESHELMAN 2015, p. 125.

<sup>90</sup> Cfr. GARCIA-IGLESIAS 2022, pp. 614-616.

<sup>91</sup> Vd. LEV 2006; YOUNG 2006.

registrano. Quella confusione nel suo pubblico «creates in place of signification an *illusion of immediacy and presence*» – o di immenza della realtà – «that precludes social interaction with others» (corsivo nostro).<sup>92</sup> Non solo le fantasie su Brad e i riconoscimenti (mancati o non) creano una comunità online, purché anonima, anziché isolare gli autori, ma lo fanno proprio in virtù di una comprensione delle reciproche dichiarazioni e di un almeno preliminare pregiudizio di affidabilità. Come sostiene Elana Gomel, poi, tra Patrick e i suoi amici e colleghi si apre un abisso culturale, quello che separa la nostalgia di realtà del primo dall'universo di simulacri dei secondi.<sup>93</sup> A Patrick importa eccome il reale stato di cose (nella fattispecie, che lui sia un serial killer), ma il suo problema è che significanti – delle sue affermazioni – e referenti (cioè le sue supposte azioni) sono disgiunti. Anche per il gruppo dei “literalists” le parole contano, ma non in quanto realtà in sé, perché il loro scetticismo denota una sempre più accesa consapevolezza delle possibilità di manipolazione narrativa, segnatamente per il Webmaster («I will continue to try to separate the fact from the fiction, if there are any facts to be found»)<sup>94</sup> In maniera ancora diversa, ai “fantasists” la realtà dei fatti almeno apparentemente non importa, non perché non importi la realtà in sé – la posizione degli amici di Patrick –, ma perché gli scambi sulle bacheche virtuali corrispondono a un gioco in cui vigono altre regole. E difatti il Brian del *Site 2* non conferma certe asserzioni perché, scrive, «I don't want to spoil the fun»: quel-

<sup>92</sup> CLARK 2011, p. 23.

<sup>93</sup> GOMEL 2011, p. 56.

<sup>94</sup> COOPER 2005, p. 34.

lo delle fantasie di omicidio e quello dello stimolo intellettuale di chi sta leggendo i post con occhio letterario.

I “literalists” si ingannano proprio su quest’ultimo punto e compiono un errore di categoria, in quanto dopo le prime recensioni, e violando la regola imposta dal Webmaster sul limite di una singola recensione per escort,<sup>95</sup> i post smettono quasi subito di avere la funzione originaria (i.e. informare potenziali clienti sul livello di gradimento del servizio offerto), passando a una forma di comunicazione ben più ludica, benché nel contesto il termine abbia del grottesco. Applicando il principio della «relevance» adottato da Richard Walsh a cartina di tornasole per la distinzione tra racconti fattuali e finzionali, possiamo affermare che anche qui il «problem of fictionality is not, after all, a problem of truthfulness», un problema che per gli utenti dei post diventerebbe radicale, mancando nelle chat il referente finale, ma un «problem of relevance»:<sup>96</sup> «It is the presumption of relevance, not any expectation of literal truthfulness, that drives the reader’s search for an interpretive context».<sup>97</sup> Se oggetto dei dettagli forniti dagli utenti sono però perlopiù le rispettive fantasie erotiche o la ricerca di indizi per risolvere l’enigma sull’identità di Brad, allora il contesto interpretativo non è più quello dell’uso “consumistico” delle recensioni, ma quello dell’appagamento sessuale o cognitivo, dove diventano legittime e anzi eccezionalmente opportune anche dissimulazioni, manipolazioni e spin-off. Hanno allora ragione di lamentarsi i “fantasists” che l’ossessione per la verità

<sup>95</sup> Vd. *ivi*, p. 30.

<sup>96</sup> WALSH 2007, p. 30.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

su come stanno davvero le cose ha svuotato le interazioni del «fun and eroticism and intrigue»<sup>98</sup> che le animavano. E proprio quell'atteggiamento "letterario", una sospensione dell'incredulità che non tollera i ripetuti tentativi dei benpensanti di riportare coi piedi per terra, interpreta la post-postmodernità di *The Sluts*. L'arte di Cooper, senza mascherare il compromesso cognitivo o etico richiesto ai suoi utenti, promette loro effetti più grandi della somma delle parti, inermi e sanguinolente, delle riflessioni che impone. In fondo, ciò che conta del corpo di Brad è, dalla prima all'ultima pagina, il mistero in cui prende vita (o no).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AARON 2004 : M. Aaron, (*Fill-in-the*) *Blank Fiction: Dennis Cooper's Cinematics and the Complicitous Reader*, «Journal of Modern Literature» 27, 3, 2004, pp. 115-127.
- ABBOTT 2013 : H.P. Abbott, *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, Ohio , The Ohio State UP, 2013.
- AHMED 2014 : S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.
- ANNESLEY 2006 : J. Annesley, *Contextualising Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2006, pp. 68-79.

<sup>98</sup> COOPER 2005, p. 239.

- BALLERIO 2019 : S. Ballerio, 'Apocalyptically worrisome': modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente, «Comparatismi» 4 (2019), pp. 1-19.
- BALLERIO - TOGNINI 2022 : S. Ballerio - M. Tognini (a cura di), *La letteratura e la rete. Alleanze, antagonismi, strategie*, «Enthymema» XXX (2022), <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/issue/view/1932>
- BARTHES 1974 : R. Barthes, *S/Z*, a cura di R. Miller, New York, Hill and Wang, 1974.
- BELL - ENSSLIN : A. Bell - A. Ensslin, *Introduction. Digital Fiction, Empirical Research, and Medial Reading*, in *Reading Digital Fiction*, a cura di A. Bell, A. Ensslin, Londra, Routledge, 2024, pp. 1-15.
- BELL et al. 2010 : A. Bell - A. Ensslin - D. Ciccoricco - J. Laccetti - J. Pressman - J.K. Rustad, *A [S]creed for Digital Fiction*, «Electronic Book Review» (2010), <https://electronicbookreview.com/publications/a-screed-for-digital-fiction/>
- BIRKE 2021 : D. Birke, *Social Reading? On the Rise of a 'Bookish' Reading Culture Online*, «Poetics Today» 42, 2 (2021), pp. 149-172.
- BOOTH 1983 : W.B. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2<sup>a</sup> ed., Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- CLARK 2011 : M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in American Psycho*, in *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, a cura di N. Mandel, London, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 19-35.
- COLLINS 1991 : J. Collins, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham, Duke UP, 2010.

- COOPER 1991 : D. Cooper, *Frisk*, New York, Grove Press, 1991, dig. ed.
- COOPER 2005 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Carrol & Graf, 2005.
- COOVER 1992 : R. Coover, *The End of Books*, «New York Times Book Review» 21 Jun. (1992).
- DAWSON 2013 : P. Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013.
- DINNEN 2018 : Z. Dinnen, *The Digital Banal. New Media and American Literature and Culture*, New York, Columbia UP, 2018.
- ECO 2020 : U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- ELLIS 1991 : B.E. Ellis, *American Psycho*, New York, Vintage, 1991.
- ESHELMAN 2017 : R. Eshelman, *Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism, in Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, a cura di R. Van den Akker, A. Gibbons e T. Vermeulen, London, Rowman & Littlefield International, 2017, pp. 183-200.
- ESHELMAN 2015 : R. Eshelman, *Performatism, or the End of Postmodernism (American Beauty)*, in *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21<sup>st</sup> Century*, a cura di D. Rudrum e N. Stavris, New York, Bloomsbury, 2015, pp. 117-151.
- FITZPATRICK 2006 : K. Fitzpatrick, *The Anxiety of Obsolescence. The American Novel in the Age of Television*, Nashville, Vanderbilt UP, 2006.

- FOWLES 1965 : J. Fowles, *The Magus*, London, Jonathan Cape, 1965.
- FRANZEN 2003 : J. Franzen, *Qualche parola su questo libro*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore, la cultura di massa*, a cura di J. Franzen, S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-6.
- GARCIA IGLESIAS 2023 : J. Garcia-Iglesias, “Sluts” and “Slaves”: *The Internet and the Evolution of Fantasy in Dennis Cooper’s Online Work*, «Miscelánea: A Journal of English and American Studies» 68 (2023), pp. 85-103.
- GARCIA IGLESIAS 2022 : J. Garcia Iglesias, ‘We’re Just Fantasizing Aloud Here’: *Fantasy and Online Communities in Dennis Cooper’s The Sluts (2005)*, «English Studies» 103, 4 (2022), pp. 609-623.
- GLÜCK 2006 : R. Glück, *Dennis Cooper (Interviewed)*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2006, pp. 241-259.
- GOMEL 2011 : E. Gomel, ‘*The Soul of this Man is his Clothes*’: *Violence and Fashion in American Psycho*, in *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, a cura di N. Mandel, London, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 50-63.
- GOODREADS : Goodreads, [https://www.goodreads.com/book/show/51587.The\\_Sluts](https://www.goodreads.com/book/show/51587.The_Sluts).
- HANSEN 2008 : P.G. Hansen, *First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration*, in *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, a cura di E. D’hoker, G. Martens, 2008, pp. 317-336.

- HUBER 2014 : I. Huber, *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- KOBEK 2016 : J. Kobek, *i hate the internet*, London, Serpent's Tail, 2017.
- KORNBLUH 2023 : A. Kornbluh, *Immediacy: or, The Style of Too Late Capitalism*, London, Verso, 2023.
- KORSMEYER 2011 : C. Korsmeyer, *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, New York, Oxford UP, 2011.
- JAMESON 1991 : F. Jameson, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.
- LEV 2006 : L. Lev, *Introduction: Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2006, pp. 15-39.
- VAN DEN AKKER - GIBBONS - VERMEULEN 2017 : R. Van den Akker – A. Gibbons – T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, London, Rowman & Littlefield International, 2017.
- MANSHEL 2020 : A. Manshel, *The Lag: Technology and Fiction in the Twentieth Century*, «PMLA» 135, 1 (2020), pp. 40-58.
- MCHALE 2004 : B. McHale, *Postmodernist fiction*, London and New York, Routledge, 2004.
- MILLER 2011 : L. Miller, *How novels came to terms with the Internet*, «The Guardian» 15 Jan. (2011).

NICASSIO 2022 : R. Nicassio, *Odio di forma e di sostanza: la villainization della rete in The Circle di Dave Eggers e No One Is Talking About This di Patricia Lockwood*, «Enthymema» XXX (2022) pp. 89-104.

OLSON 2003 : G. Olson, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, «Narrative» 11, 1 (2003), pp. 93-109.

PENNACCHIO 2021 : F. Pennacchio, *Mimesi digitali. Primi appunti su narrativa italiana e nuovi media*, in *Pixel. Letteratura e media digitali*, a cura di B. Della Gala, L. Torti, Modena, Mucchi Editore, 2021, pp. 17-39.

PHELAN - RABINOWITZ : J. Phelan – P.J. Rabinowitz, *Narrative as Rhetoric*, in *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debate*, a cura di D. Herman, J. Phelan, P.J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol, Columbus, The Ohio State UP, pp. 3-8.

PIGNAGNOLI 2017 : V. Pignagnoli, *Surveillance in Post-Postmodern American Fiction: Dave Egger's The Circle, Jonathan Franzen's Purity and Gary Shteyngart's Super Sad True Love Story*, in *Spaces of Surveillance*, a cura di S. Flinn, A. Mackay, 2017, pp. 151-167.

PITOZZI 2022 : A. Pitozzi, *I modi della Twitter fiction*, «Enthymema» XXX (2022), pp. 70-88.

REDDIT : Reddit, [https://www.reddit.com/r/books/comments/o0lbfk/the\\_sluts\\_by\\_dennis\\_cooper\\_is\\_a\\_disturbing\\_darkly/](https://www.reddit.com/r/books/comments/o0lbfk/the_sluts_by_dennis_cooper_is_a_disturbing_darkly/); [https://www.reddit.com/r/HorrorReviewed/comments/1cj1m3p/the\\_sluts\\_2004transgressive\\_extreme\\_literary/](https://www.reddit.com/r/HorrorReviewed/comments/1cj1m3p/the_sluts_2004transgressive_extreme_literary/).

SHEN 2013 : D. Shen, *Unreliability*, in *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2013.

- STERNBERG - YACOBI 2015 : M. Sternberg – T. Yacobi, *(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview*, «Poetics Today» 36, 4 (2015), pp. 327 - 498.
- TESTA 2009 : E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- VERMEULEN 2015 : T. Vermeulen, *The New “Depthiness”*, «e-flux Journal» 61 (2015), pp. 1-12.
- VERMEULEN - VAN DEN AKKER 2015 : T. Vermeulen – R. van den Akker, “Notes on Metamodernism”, in *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, a cura di D. Rudrum, N. Stavris, New York, Bloomsbury, 2015, pp. 309-329.
- VOGT 2015 : R. Vogt, *Combining Possible-Worlds Theory and Cognitive Theory: Towards an Explanatory Model for Ironic-Unreliable Narration, Ironic-Unreliable Focalization, Ambiguous-Unreliable and Altered-Unreliable Narration in Literary Fiction*, in *Unreliable Narration and Untrustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di V. Nünning, Berlin, DeGruyter, 2015, pp. 132-153.
- WALSH 2007 : R. Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, Columbus, The Ohio State UP, 2007.
- WAUGH 1984 : P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.
- YOUNG 2006 : E. Young, *Death in Disneyland: The Work of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk : The Dangerous Art of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, pp. 43-67.

*Did he live up to what he promised?* Teoria e pratica  
del gimmick in *The Sluts* di Dennis Cooper

*Did he live up to what he promised?* Theory and Practice of the Gimmick  
in Dennis Cooper's *The Sluts*

doi: 10.54103/2282-0035/29388

Biagio Mazzella

 0009-0006-0733-8479

Brown University  
ROR 05gq02987

biagio\_mazzella@brown.edu

© Biagio Mazzella

Received: 14/07/2025  
Accepted: 29/09/2025

## Abstract

**[IT]** Questo contributo propone una lettura di *The Sluts* di Dennis Cooper attraverso la lente teorica del gimmick, un tipo giudizio estetico fondato su una presa di distanza sociale, così come formalizzato da Sianne Ngai, che è qui messa in dialogo con la riflessione di Leo Bersani sulla negatività e l'antisocialità del desiderio omosessuale. Ambientato nei forum online dei primi anni 2000, il romanzo mette in scena un coro di voci anonime ossessionate da Brad, un giovane escort che diventa al tempo stesso oggetto di brama, di valutazione e di sospetto per l'intera comunità di utenti. Tramite l'analisi delle pratiche discorsive dei personaggi, si indagano le tensioni tra anonimato e visibilità proprie della cultura queer nella contemporaneità digitale. In chiusura, si presenta un confronto tra il libro di Cooper e il più recente memoir *People I've Met From the Internet* di Stephen van Dyck, per evidenziare i diversi approcci alle rappresentazioni di identità e senso di comunità nei contesti online.

**PAROLE CHIAVE:** Dennis Cooper, *The Sluts*, gimmick, teorie queer, Leo Bersani

**[EN]** This paper aims to read Dennis Cooper's *The Sluts* through the theoretical lens of the gimmick, understood as an aesthetic judgment grounded in social detachment, following Sianne Ngai's definition, here brought into dialogue with Leo Bersani's reflections on negativity and the antisocial dimension of homosexual desire. Set in early-2000s online forums, the novel stages a chorus of anonymous voices obsessed with Brad, a young hustler who becomes at once the object of lust, evaluation, and suspicion for the whole users community. By analyzing the characters' discursive practices, it explores the tensions between anonymity and visibility inherent in queer culture in the digital age. Finally, the paper compares Cooper's book with Stephen van Dyck's memoir *People I've Met From the Internet*, showcasing the different approaches to representing identity and community in online contexts.

**KEYWORDS:** Dennis Cooper, *The Sluts*, gimmick, queer theory, Leo Bersani

Ces gens-là, qui, tout en ne procréant pas, ont une tendance à se multiplier.

Gustave Macé, *Mes lundis en prison*, 1889

## INTRODUZIONE: OVUNQUE E INVISIBILI

La visibilità è stato un concetto cardine della retorica occidentale dei diritti delle minoranze sessuali negli ultimi trent'anni. Nel loro ormai classico articolo *Sex in Public* (1998), Lauren Berlant e Michael Warner denunciavano le conseguenze disastrose che gli Zoning Text Emendaments – una serie di emendamenti approvati nell'ottobre del 1995 che regolamentavano la distribuzione dei locali per adulti a New York, finendo così col segregarli in aree marginali classificate come non residenziali, limitandone di fatto la quantità – avrebbero avuto sulla comunità queer newyorkese e sulla sua visibilità nello spazio pubblico:

Gli uomini gay sono arrivati a dare per scontata la disponibilità di materiali sessuali espliciti, teatri e club. È così che hanno imparato a trovarsi, a mappare un mondo accessibile a tutti, a costruire l'architettura dello spazio queer in un ambiente omofobo e, negli ultimi quindici anni, a coltivare collettivamente un'etica per un sesso più sicuro. Tutto questo sta per cambiare. Adesso, coloro che sono in cerca di materiale sessuale o che vogliono incontrare altri uomini per fare sesso avranno due scelte: trovare rifugio in quel pubblico virtuale privatizzato che è il sesso telefonico e su internet; oppure recarsi in piccole aree inaccessibili, poco trafficate, mal illuminate, lontane dai mezzi di trasporto pubblico e da qualsiasi zona residenziale, per lo più sul litorale,

là dove saranno relegati anche i consumatori del porno eterosessuale e dove il rischio di violenza sarà di conseguenza più elevato.<sup>1</sup>

Ciascuno di questi ultimi due scenari, a dire di Warner e Berlant, non avrebbe comportato altro che un maggior senso di isolamento, un freno alle capacità di edificare una comunità politica, e un generale ridimensionamento di ogni aspettativa riposta in una vita queer.<sup>2</sup> Appena tre anni prima, Leo Bersani aveva dal canto suo messo in guardia<sup>3</sup> dalle facili promesse paventate da quella visibilità che i movimenti omosessuali si ostinavano a rivendicare e a cui stavano gradualmente accedendo:

Vorrei esaminare un paradosso tanto inquietante quanto stimolante: molti dei membri più brillanti di una comunità oppressa hanno definito l'accettazione della visibilità di quella comunità come un riconoscimento della sua invisibilità. Nella sua assertiva dichiarazione di onnipresenza, lo slogan "Siamo ovunque" [*We are everywhere*] sembra intendere: "Guardatevi intorno e ci troverete in tutti i luoghi a cui pensavate di averci negato l'accesso". Ma lo stesso slogan potrebbe anche avere un significato completamente diverso: "Guardatevi intorno e non ci troverete mai, perché siamo ovunque. E anche se facciamo le cose più oltraggiose per renderci riconoscibili, anche se do un bacio in bocca al mio amante nel bel mezzo del vostro così eterosessuale centro commerciale di periferia, noi rimarremo irrintracciabili. [...] In primo luogo, non posso essere oppresso se non posso essere trovato."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> BERLANT-WARNER 1998, p. 551 (dove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni italiane dei testi in inglese sono di chi scrive).

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. 552.

<sup>3</sup> A questo proposito si veda anche BUTLER 1993, in particolare pp. 310-311.

<sup>4</sup> BERSANI 1995, p. 32.

Irrintracciabili sembrano essere le voci che infestano le pagine di *The Sluts* di Dennis Cooper, quelle di utenti che – attraversando quel “pubblico virtuale” in cui Berlant e Warner, all’altezza della fine del secolo scorso, sembrano non riporre alcuna speranza per la costruzione di una qualsivoglia comunità queer – possono dire e fare le cose più oltraggiose senza mai essere trovati. In questo contributo ci proponiamo di considerare come il romanzo di Cooper può essere un campo privilegiato per scandagliare la tensione tra desiderio di anonimità e necessità di riconoscimento, tra fuga e assimilazione, che caratterizza ogni gruppo minoritario e può diventare ancora più pressante nell’era digitale.

## RETI ANTISOCIALI

Diarmuid Hester apre il quarto capitolo della sua biografia letteraria di Dennis Cooper – il primo e a oggi unico testo monografico e sistematico sull’autore portato avanti da un singolo studioso – sottolineando come «tanto nella sua vita quanto nella sua opera, Cooper è in continua negoziazione tra un desiderio di appartenenza e l’affermazione di un’individualità».<sup>5</sup> Nonostante la maggior parte dei contributi critici abbia rivolto la propria attenzione ai romanzi del ciclo di George Miles (cinque libri, rispettivamente *Closer*, *Frisk*, *Try*, *Guide* e *Period*, pubblicati tra il 1989 e il 2000), è in *The Sluts* (la cui prima edizione è del 2004 e segue la chiusura del ciclo) che questa tensione raggiunge un apice inedito sul piano sia tematico che formale.

<sup>5</sup> HESTER 2020, p. 63.

Ambientato interamente nell'internet dei primi anni 2000, il romanzo è composto dai materiali testuali più disparati (post e commenti in un forum, email, fax) stesi da un gruppo di utenti ossessionati dal sopraccitato Brad, uno sfuggente ragazzino dedito alla prostituzione (quella che in argot gay italiano definiremmo una marchetta) la cui fama si ingigantisce sempre di più fino a sconfinare dal gossip alla leggenda, situazione che spinge gli avventori della rete a cercare di ripercorrerne collettivamente le tracce. Hester, nel descrivere il romanzo, mette l'accento su come Cooper sia riuscito a esplorare le diverse modalità con cui si sviluppa e influenza un network, inteso come una formazione sociale i cui membri intrattengono relazioni non gerarchiche,<sup>6</sup> e identifica come aspetto più riuscito del libro la sua capacità di descrivere Brad e della comunità che lo attornia.<sup>7</sup> Férez Mora ha interpretato questo perpetuo vociare online, con cui i personaggi danno sfogo alle loro più recondite voglie relative a cosa sostengono di aver fatto o intendono fare a Brad, attraverso le categorie di desiderio come protesi meccanica (da Paul B. Preciado) – dato che «la sessualità nel romanzo è una rete virtuale ingannevole, una cyber-menzogna che, attraverso una tastiera, trasforma dei presunti corpi in macchine e viceversa. La sessualità si manifesta così come testo, macchina e corpo»<sup>8</sup> – e di performatività di genere (da Judith Butler), nozione da lui intesa come sempre più dislocata dalla materialità corporea. Per quanto si tratti di riferimenti talora appropriati – è innegabile

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 205.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 203.

<sup>8</sup> FÉREZ MORA 2014, p. 77.

che uno dei nodi del testo, come scrive F erez Mora, sta non tanto nel fatto «che l'attivit  erotica nel romanzo si svolga attraverso gli schermi dei computer, bens  che essa sia *rappresentata* esclusivamente sullo schermo del computer»<sup>9</sup> –, nessuna di queste due lenti, n  la dimensione prostetica del desiderio dei personaggi n  tantomeno quella performativa delle loro presunte identit , riesce a tener sufficientemente conto della componente interattiva che anima la pratica discorsiva a cui si prestano gli utenti del romanzo nel loro serrato susseguirsi di valutazioni e sconfessioni.   a questo proposito che una categoria estetica come quella del gimmick pu  aiutarci a sviscerare meglio il carattere al contempo sociale e anti-sociale di questa collettiva “cyber-menzogna”.

Con il termine gimmick, la cui etimologia   incerta e deriva probabilmente da “gimac”, anagramma di magic,<sup>10</sup> si pu  indicare un qualsiasi tipo di dispositivo tecnologico o espediente ingegnoso che consente a chi ne fa uso di risparmiare tempo o lavoro, ma che desta sospetto e irritazione proprio in virt  di questa sua presunta efficienza a costo zero. In *Theory of the Gimmick* (2020) Sianne Ngai indaga approfonditamente le peculiarit  del gimmick come giudizio estetico: quando diciamo che qualcosa   un gimmick, infatti, intendiamo implicitamente dire che *non   altro che* un gimmick: «in quanto giudizio [...] il gimmick contiene un ulteriore livello di intersoggettivit :   ci  che diciamo quando vogliamo dimostrare che noi, a differenza di altri implicitamente evocati o immaginati nello stesso momento, non abbochiamo alle promesse di un dispositivo capitalista».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ivi, p. 75, corsivo mio.

<sup>10</sup> Cfr. NGAI 2020, p. 46.

<sup>11</sup> Ivi, p. 5.

*The Sluts* è un romanzo segnato dal persistente pensiero che non bisogna abboccare a ciò che si sta leggendo, e questa esitazione accomuna tanto i lettori quanto i personaggi. La prima cosa che veniamo a sapere di Brad è che «he didn't look a day over fourteen, but his ID said 18»,<sup>12</sup> e subito dopo riceviamo un ulteriore avvertimento: «there were warning signs everywhere but Brad was so hot that I just ignored them. I'm glad I did, but keep reading».<sup>13</sup> La prima parte del libro, intitolata "Site 1", è composta da una serie di 18 recensioni su Brad pubblicate in un forum, ciascuna delle quali è introdotta da una lista sempre identica di parametri compilati o lasciati vuoti dall'utente (si va da alcuni più oggettivi come "Name", "Age", "Body Hair", fino ad altri più discrezionali come "Did he live up to his physical description?" e "Did he live up to what he promised?"), a cui segue un messaggio più articolato in cui il recensore racconta del proprio incontro e argomenta la sua valutazione. Elemento ricorrente di ciascun post è la misurazione dello scarto tra la valutazione di chi sta scrivendo e le aspettative che erano state suscitate dalle recensioni precedenti: «Need I say that this "Brad" is a very different character from the boy described in the recent reviews? The only things that match are his young appearance and the facial tics and body twitching that everyone describes»,<sup>14</sup> «When he met me at the door, I was a little disappointed»,<sup>15</sup> «The strangest thing of all was that Brad really seemed to believe he was talking to someone on the phone. Either that or he deserves an Academy

<sup>12</sup> COOPER 2005, p. 2.

<sup>13</sup> Ivi, p. 3.

<sup>14</sup> Ivi, p. 19.

<sup>15</sup> Ivi, p. 26.

Award. I still can't decide whether he's a complete nut case, or really is losing his mind on account of a brain tumor, or if it was all part of some brilliant suicidal scheme».<sup>16</sup> Ngai osserva che quello della recensione è precisamente «l'unico genere nella cultura contemporanea che è rimasto inequivocabilmente dedito al giudizio estetico, e più nello specifico all'individuazione dei gimmick».<sup>17</sup>

A una prima analisi, si può essere portati a pensare che lo spazio digitale, soprattutto laddove abitato da una comunità, come quella omosessuale, tenuta insieme da meccanismi di desiderio – desiderio basato per sua natura su forme di giudizio estetico dedite alla differenziazione –, non faccia altro che automatizzare questa dinamica congenita già in moto negli spazi fisici. È quanto ricordava Leo Bersani in *Is the Rectum a Grave?* (1987) quando, demistificando l'ingenua fascinazione che luoghi come le saune esercitavano agli occhi di Michel Foucault e Dennis Altman, ai quali apparivano come zone franche di pura desoggettivazione del piacere, constatava:

Chiunque abbia mai trascorso una notte in una sauna gay sa bene che è (o era) uno degli ambienti più spietatamente gerarchizzati, competitivi e soggetti a scrutinio che si possano immaginare. Il tuo aspetto, i muscoli, la distribuzione dei peli, le dimensioni del cazzo e la forma del culo determinavano esattamente quanto saresti stato felice durante quelle poche ore, e il rifiuto, accompagnato di solito da due o tre parole al massimo, poteva essere immediato e brutale, senza alcuna delle ipocrisie civili con le quali siamo soliti sbarazzarci degli indesiderabili nel mondo esterno.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ivi, p. 32.

<sup>17</sup> NGAI 2020, p. 133.

<sup>18</sup> BERSANI 2010, p. 12.

Il buio delle darkroom, così come l'anonimato su internet, non sembra risparmiare chi le attraversa dall'essere squadrato e respinto, per lo più con modalità ben più spietate rispetto al discreto ed eteronormato<sup>19</sup> mondo esterno. Vi è però un'essenziale differenza fra la situazione che descrive Bersani e quanto accade nel romanzo di Cooper: laddove le saune, così come gli altri spazi di cruising analogico, sono segnate da un proverbiale silenzio – bastano due o massimo tre parole per esprimere il proprio rifiuto – e da una comunicazione più gestuale che orale, gli utenti dei forum di *The Sluts* sembrano non poter smettere di verbalizzare ciò che provano non solo in relazione al proprio oggetto di valutazione (Brad o qualsivoglia sua specifica sezione corporea), ma anche al giudizio altrui.

Osserva Ngai: «In quanto giudizio estetico, il gimmick possiede tutte le caratteristiche di questo genere peculiare, ma ne accentua alcune: la spontaneità affettiva, la discorsività immanente, la pretesa di normatività in assenza di norme. Più specificamente, registra il nostro incontro con una forma che rivendica indebitamente un valore che il nostro giudizio rifiuta, evocando così l'immagine di altri giudici che danno una valutazione diversa. Il gimmick è quindi un giudizio sul, e riguardo al, giudizio stesso».<sup>20</sup> Giudizi su giudizi è una definizione con cui potremmo appropriatamente riassumere la prima parte di *The Sluts*, nella quale, lungi dal limitarsi a giudicare se Brad valga o meno i soldi che chiede o se sia all'altezza della sua fama, i recensori sembrano più interessati a utilizzare il ragazzo come mezzo attraverso cui valutare le valutazioni altrui: «Despite

<sup>19</sup> Cfr. BERLANT - WARNER 1998, p. 557.

<sup>20</sup> NGAI 2020, p. 35.

what has been said about him, he was quite talkative, too talkative if anything»;<sup>21</sup> «About all the reviews of Brad: Some of it rings true, but a lot of it doesn't»;<sup>22</sup> «Either this review is a fraud or some escort is passing himself off as Brad»;<sup>23</sup> «Gentlemen, I think we might just have our first legitimate review on Brad in some time»;<sup>24</sup> «There is a likelihood that this review is a fabrication, and posting it will hopefully lead to a refutation by a legitimate reviewer»;<sup>25</sup> «The guy has claimed a lot of things that turned out not to be true»;<sup>26</sup> «I hated that his reviewers gave him so much credit».<sup>27</sup>

Il forum è attraversato dalla paranoia<sup>28</sup> che si riveli tutto, o in parte, una truffa: «Like secretlifer34's previous two reviews, this one should probably be considered part of a prank»;<sup>29</sup> «I feel for her situation, and wish her the best, but I think she is scamming you»;<sup>30</sup> «The email thing is a scam»;<sup>31</sup> «It's very important that all of you read this. It's true that the emailing thing with Brad was a scam»;<sup>32</sup> «How he and his boyfriend had pulled off this major scam»;<sup>33</sup> «Hoax or not, it seems appropriate to let Brian have the last word on this

<sup>21</sup> COOPER 2005, p. 10.

<sup>22</sup> Ivi, p. 28.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>24</sup> Ivi, p. 51.

<sup>25</sup> Ivi, p. 224.

<sup>26</sup> Ivi, p. 241.

<sup>27</sup> Ivi, p. 258.

<sup>28</sup> Per una disamina sulle consonanze tra pensiero cospirazionista e *critical theory*, si veda il capitolo sulla paranoia in *Ugly Feelings*, NGAI 2005, pp. 298-331.

<sup>29</sup> COOPER 2005, p. 41.

<sup>30</sup> Ivi, p. 116.

<sup>31</sup> Ivi, p. 131.

<sup>32</sup> Ivi, p. 132.

<sup>33</sup> Ivi, p. 193.

bizarre and troubling saga»;<sup>34</sup> «Greetings, everyone. Okay, you win. I've been hoaxing you».<sup>35</sup> Consapevoli che ogni loro giudizio sarà a sua volta oggetto di scrutinio, nei loro post gli utenti fanno ampio uso di formule concessive con le quali circostanziano le loro affermazioni: «I can't be absolutely sure, but I think I had sex with Brad about a week ago»;<sup>36</sup> chiedono il parere degli altri su ciò che hanno appena scritto: «I would love to see that video. Does that make me an amoral monster?»;<sup>37</sup> o anticipano direttamente ciò che immaginano si penserà di loro: «Call me sick if you want but»;<sup>38</sup> «Call me crazy, but»;<sup>39</sup> «Call me stupid if you like, but»;<sup>40</sup> «I don't want to get all conspiracy theory, but».<sup>41</sup>

## KILLER CUTE

Un aspetto sul quale sembrano concordare pressoché all'unanimità tutti gli utenti è quanto Brad sia *carino*: «Like the other viewers said, Brad is an extremely cute boy»;<sup>42</sup> «It was also incredibly hot to see a boy that cute lose control»;<sup>43</sup> «Wow, he maybe the cutest boy I've ever seen»;<sup>44</sup> «Brad's face was very cute»;<sup>45</sup> «I thought he

<sup>34</sup> Ivi, p. 62.

<sup>35</sup> Ivi, p. 162.

<sup>36</sup> Ivi, p. 50.

<sup>37</sup> Ivi, p. 125.

<sup>38</sup> Ivi, p. 129.

<sup>39</sup> Ivi, p. 137.

<sup>40</sup> Ivi, p. 187.

<sup>41</sup> Ivi, p. 194.

<sup>42</sup> Ivi, p. 12.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> COOPER 2005, p. 114.

<sup>45</sup> Ivi, p. 187.

was very cute»;<sup>46</sup> «I guess if you've gotten too caught up in the Brad and Brian thing and expect him to be some perfect twink, you're gonna be disappointed. But for raw sex, he's one of the cuter and more adventurous kids I've been with»;<sup>47</sup> «He was cute and trashy hot in the way young junkies can be [...]. A slightly cuter Kurt Cobain».<sup>48</sup> Nel capitolo sul *cute* della monografia *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012), Ngai aveva già osservato come la *cuteness*, «incentrata sul desiderio di un rapporto sempre più intimo e sensuale con oggetti già considerati familiari e non minacciosi, [...] non è solo un'estetizzazione, ma anche un'eroticizzazione dell'impotenza: suscita tenerezza per le "piccole cose" ma anche, talvolta, il desiderio di sminuirle o denigrarle ancora di più».<sup>49</sup> Per Ngai, infatti, l'aggressività è un elemento fondante dell'esperienza degli oggetti come qualcosa di carino:<sup>50</sup> nel romanzo di Cooper ogni giudizio degli utenti non fa che veicolare il desiderio di colui che lo pronuncia di avere con Brad un contatto il più riavvicinato possibile, un desiderio di possessione che sconfinando non di rado nella violenza: «I've never posted before and I won't post again, but I killed a boy once, and I can tell you that I still masturbate thinking about him four years later. That guy's post rang true to me. Unless you've killed a boy you have no idea how hot it is, and how the boy you killed becomes the ultimate sex object forever».<sup>51</sup> Questo flusso di aggressività non è però mai completamente unidirezionale,

<sup>46</sup> Ivi, p. 42.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 194-195.

<sup>48</sup> Ivi, p. 193.

<sup>49</sup> NGAI 2012, p. 3.

<sup>50</sup> Cfr. ivi, p. 23.

<sup>51</sup> COOPER 2005, p. 139.

come sottolinea Ngai: «Non esiste alcun giudizio o esperienza di un oggetto in quanto carino che non susciti in noi un senso di potere su di esso come qualcosa di meno potente. Ma il fatto che l'oggetto carino sembra in qualche modo in grado di avanzare richieste nei nostri confronti [...] ci suggerisce che l'essere "carino" non designa solo il luogo di uno statico differenziale di potere, ma anche il campo di una lotta di potere sorprendentemente complessa».<sup>52</sup> Possiamo avere un esempio di questa dialettica quando, raccontando di Brad, un utente lo definisce «killer cute and killer sexy».<sup>53</sup> Al tempo stesso altri sono invece smaniosi di specificare che Brad non è *solo* carino: «I knew he wasn't a conventionally cute twink or porn star type»;<sup>54</sup> «Brad isn't just some cute, masochistic piece of ass who's here to help a bunch of stupid leather men gets their sadistic rocks off. He's a fucking legend»;<sup>55</sup> ed effettivamente, per quanto il continuo utilizzo di *cute* è funzionale a canalizzare ed evocare lo spettro della violenza che quasi ogni utente sembra voler agire sul ragazzo, Brad *non* è soltanto carino. Come esplicita Ngai, «una caratteristica che, nella sua semplicità, distingue il gimmick da altre categorie estetiche capitalistiche come il "cute" o il "cool" [è] il modo in cui il suo giudizio di valore estetico coincide con un giudizio di valore economico»;<sup>56</sup> qualsiasi considerazione sul suo corpo o sulle sue prestazioni non può prescindere dal suo essere una marchetta, e quindi dalla volontà dei potenziali acquirenti di stabilire se vale o

<sup>52</sup> NGAI 2012, p. 11.

<sup>53</sup> COOPER 2005, p. 213.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 231.

<sup>56</sup> NGAI 2020, p. 73.

meno i soldi che chiede (e, più nello specifico, quanto grande è il margine tra ciò che promette e ciò che mantiene). Per Ngai, «ciò che rende il gimmick così ripugnante è il modo in cui rivendica il nostro desiderio. “Tu mi vuoi”, afferma scandalosamente il gimmick»,<sup>57</sup> un impasto di ripugnanza e desiderio che è possibile rintracciare nelle parole di un recensore anonimo quando scrive: «I see cute young boys everywhere. I hate that I can't fuck them. I hire escorts, but I hate them too. They act like their asses are the cure for cancer or something. They're never as cute as the boys I want. There's always something wrong and third rate about them».<sup>58</sup> Rivelatore a questo proposito è il momento del romanzo in cui uno degli utenti *rompe* il giocattolo sessuale che è Brad, spezzandogli le gambe – successivamente ci si spingerà fino alla castrazione – e facendone così, paradossalmente, aumentare il valore di mercato.<sup>59</sup>

Steven Rusczycky ha notato come nell'arco narrativo di *The Sluts* «ognuno riprende la saga di Brad-Brian e la rielabora con nuovi personaggi e scenari, salvo finire con lo sperimentare la stessa delusione, frustrazione e disillusione»;<sup>60</sup> parte di questa frustrazione è legata a un leggero ma importante slittamento nelle modalità con cui gli utenti sono portati a esprimersi. Nella sezione intitolata “Board”, verso metà del romanzo, alcuni di questi iniziano a palesare senza riserve il motivo per cui si sentono così coinvolti dalla vicenda, riconoscendo che per loro non si tratta più di scoprire la verità su Brad quanto di usarlo come schermo (o buco nero) su cui

<sup>57</sup> Ivi, p. 207.

<sup>58</sup> COOPER 2005, p. 258.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 204-205.

<sup>60</sup> RUSZCZYCKY 2021, p. 151.

proiettare ogni propria fantasia: «Brad’s probably a real person, but the Brad we’re all obsessed with is a fantasy. Let’s admit it and talk openly about our deep dark secret. I’ll be happy to start».<sup>61</sup>

Rifacendosi a Stanley Cavell<sup>62</sup> (che a sua volta mutua e problematizza la distinzione di John Austin tra atti locutori, illocutori e perlocutori<sup>63</sup>), Ngai evidenzia come i giudizi estetici, essendo atti perlocutori, non hanno bisogno di nominare esplicitamente ciò che stanno facendo, e anzi funzionano meglio se restano impliciti: sono in questo analoghi ad altri atti linguistici come il complimento, l’insulto, l’insinuazione o la seduzione (nessuno è mai riuscito a sedurre qualcuno dicendogli: “io ti seduco”).<sup>64</sup> Una volta che gli utenti iniziano a formulare i propri giudizi dichiarandone le ragioni sottese, ecco che i livelli di disillusione e frustrazione generale aumentano e iniziano a sfilacciarsi le maglie di quella comunità tenuta insieme dall’implicito del gimmick, a cui i suoi membri erano soliti ricorrere attraverso perifrasi indirette (basti pensare a un passaggio in cui Brad è definito un «jailbait»)<sup>65</sup>:

Ogni giudizio estetico presuppone il disaccordo come mezzo attraverso cui viene rivelata la sua intersoggettività a priori. Tuttavia, il gimmick si distingue per lo specifico modo in cui questo avviene. Il nostro giudicare qualcosa come un gimmick – esteticamente poco convincente o fallimentare, artefatto o forzato – presuppone l’esistenza di qualcuno secondo cui lo stesso oggetto è invece convincente o ben riuscito, e quindi non da considerarsi un gimmick. Il giudizio implica che, mentre il soggetto

<sup>61</sup> COOPER 2005, p. 111.

<sup>62</sup> CAVELL 2005, pp. 190-193.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 183-186.

<sup>64</sup> Cfr. NGAI 2020, p. 24.

<sup>65</sup> COOPER 2005, p. 20.

che trova l'oggetto estetico un semplice gimmick non è sedotto dalle sue promesse, esiste invece un altro soggetto che lo è. Questa presupposizione di un soggetto che giudica in modo diverso differisce dal modo in cui i giudizi estetici in generale presuppongono il disaccordo. Non è necessario che io abbia il concetto di una persona che non trova carino il mio oggetto perché io lo possa giudicare carino. Ma definire qualcosa un gimmick significa dire: sebbene si tratti di qualcosa che non mi convince, che non mi piace o che non comprerei, è qualcosa che a qualcun altro piace e che qualcun altro comprerebbe. Per avere un concetto e un'esperienza del gimmick in quanto tale, è necessario immaginare o presupporre tacitamente l'esistenza di una persona che è convinta, che apprezza e che compra ciò che il dispositivo promette.<sup>66</sup>

In quanto giudizio estetico il gimmick presuppone sì un'intersoggettività, ma la sua peculiarità sta nell'essere un giudizio fondato su una presa di distanza. Sarebbe però riduttivo intenderlo come un semplice tentativo da parte del soggetto locutore di manifestare la superiorità o l'univocità del proprio gusto: è altrettanto vero, infatti, che si tratta di un tipo di valutazione che presuppone necessariamente l'esistenza di una comunità che *non* condivide il giudizio del parlante. È espressione e funzione di una socialità spiccatamente antisociale: «I still don't buy it. Anybody else agree?»;<sup>67</sup> «Haven't you ever watched those forensics shows on TV? Your whole bullshit story stinks. It's a brilliant con job, but it's just a little too imperfect around the edges. Nice try»;<sup>68</sup> «Not to mention the fact that the whole set up of the motherly junkie pimp and her boys just sounds like some pervy Dickens fantasy. Are you getting the picture? This whole thing is a dupe».<sup>69</sup>

<sup>66</sup> NGAI 2020, pp. 95-96.

<sup>67</sup> COOPER 2005, p. 144.

<sup>68</sup> Ivi, p. 151.

<sup>69</sup> Ivi, p. 154.

Le conversazioni tra gli utenti di *The Sluts* non sono un mero esempio di un dispositivo confessionale o di una pratica discorsiva di soggettivazione *à la* Foucault, non siamo tanto di fronte a una volontà di sapere quanto a una pulsione di circonvensione il cui piacere sta nel giudicare e nell'evocare costantemente la possibilità di essere manipolati: «I loved that beautiful, selfish, lying, manipulative, psychotic young prick. If there's any feeling left in me, I still love him. I kill boys because I hate them for not being him».<sup>70</sup>

### ANONIMITÀ PERVASIVE, O L'INVERSIONE COME FORMA

Elencando quelle che definisce le antinomie che il gimmick porta con sé, Sianne Ngai nota che si tratta di qualcosa che sembra sforzarsi al contempo troppo e troppo poco, che può apparire ora futuristico ora datato a seconda della prospettiva da cui lo si osserva. Per certi versi il gimmick, come del resto il Brad di *The Sluts*, non è altro che un dispositivo «utilizzato centinaia, migliaia, milioni e miliardi di volte».<sup>71</sup> Sotto alcuni aspetti, potremmo arrivare a dire che è il soggetto stesso di omosessuale a essere trattato al pari di un gimmick: considerati come troppo promiscui eppure improduttivi, avanguardistici eppure relegati al passato, gli omosessuali sembrano fare sempre troppo e mai abbastanza. Nel 1972 il ventiseienne Guy Hocquenghem, membro del Front homosexuel d'action révolutionnaire, scriveva *Le Désir homosexuel*, un testo oggi considerato antesignano delle teorie queer e costellato di analisi come la seguente:

<sup>70</sup> Ivi, p. 140.

<sup>71</sup> NGAI 2020, p. 72.

La nevrosi omosessuale è l'effetto di ritorno della minaccia che il desiderio omosessuale fa pesare sulla riproduzione edipica. Il desiderio omosessuale è l'ingenerante-ingenerato, il terrore delle famiglie, perché esso si produce senza riprodursi. Ogni omosessuale deve sentirsi come l'ultimo della stirpe, la conclusione di un processo di cui non è responsabile e che si interrompe con lui. [...] L'omosessuale può essere solo un degenerato (perché non genera), l'artistica fine di una razza. La sola temporalità omosessuale ammessa è quella verso il passato, i Greci o Sodoma. [...] Poiché il desiderio omosessuale ignora la legge della successione degli stadi, poiché è incapace di elevarsi alla genitalità, dev'essere una regressione, una specie di controcorrente in un'evoluzione storica necessaria, come un mulinello che si forma sulla superficie di un fiume.<sup>72</sup>

Granello negli ingranaggi dell'evoluzione storica, biologica e psicologica, Hocquenghem invita a considerare l'omosessualità non tanto come identità quanto come potenzialità. Secondo Avital Ronell le opere di Cooper «tendono a ironizzare sulla difficile situazione di chiunque cerchi di consolidare una politica identitaria»<sup>73</sup> e sono segnate da una diffidenza sia verso le identità sessuali stabili – «I'm not gay. I don't know if that matters. / It doesn't matter. So tell me about your body»,<sup>74</sup> «I'm straight as a rule, but I like to get tweaked on the weekends with my buds and raid the faggot bars»<sup>75</sup> – sia nei confronti di qualsiasi altra preferenza – «What are you into in bed? Normally. I mean when you're given a choice. / Nothing. / Meaning you don't care? / I don't care, right. Sure».<sup>76</sup> Già nell'autunno del 1981 Kathy Acker, in una lettera a Cooper in cui commentava la

<sup>72</sup> HOCQUENGHEM 2022, p. 99.

<sup>73</sup> RONELL 2008, p. 194.

<sup>74</sup> COOPER 2005, p. 92.

<sup>75</sup> Ivi, p. 228.

<sup>76</sup> Ivi, p. 78.

sua raccolta poetica *The Missing Men*, gli confidava: «sebbene le tue poesie siano chiare e belle, la ripetitività dei temi e il tema stesso mi scoraggiano». Ed esemplificava in questi termini quella che definiva la “anonimità pervasiva” che contraddistingueva la sua scrittura: «al lettore vengono presentati diversi personaggi sprovvisti di volto, di innocenza, di profondità emotiva: l'unica cosa certa che li accomuna è la loro sete di fisicità. Che siano tutti alla ricerca di un'intimità che va oltre loro stessi, o che stiano addirittura cercando di recuperare qualcosa attraverso il sesso (l'innocenza?), mi è difficile provare empatia o immedesimarmi in loro perché non si capisce bene cosa li spinga ad agire in quel modo».<sup>77</sup> Più che portatori di un'identità, i personaggi di Cooper, e in particolare le anonime voci di *The Sluts*, sono vettori di desiderio e di giudizio (più che un corpo intero, sono occhi che vedono e mani che scrivono): da un lato, nella loro sfiducia in una soggettività solida, rispecchiano la postura esistenzialmente anarchica dell'autore<sup>78</sup>, dall'altro, nel loro continuo puntarsi a vicenda, mettono inconsapevolmente in pratica le speranze di Hocquenghem per la costruzione di un modo radicalmente altro di stare insieme:

A noi pare, al contrario, che l'immensa superiorità degli amori omosessuali derivi proprio dal fatto che tutto è sempre possibile in ogni momento, dal fatto che gli organi si cercano e si uniscono senza conoscere la legge della separazione esclusiva. L'incontro omosessuale non avviene nello spazio chiuso del privato, ma all'aria aperta, fuori, nei boschetti e sulla spiaggia. La passeggiata dell'omosessuale attento a tutto ciò che può venire a congiungersi al suo desiderio non è senza rapporto a ciò che

<sup>77</sup> Citata in HESTER 2020, pp. 86-87.

<sup>78</sup> Cfr. *ivi*, pp. 63-71.

*L'anti-Edipo* chiama “la passeggiata dello schizofrenico”. Supponiamo che il sistema omosessuale del battuage, infinitamente più diretto e meno afflitto dal senso di colpa del complesso sistema degli “amori civili”, riesca a sbarazzarsi dell’aspetto morale edipico dietro al quale è obbligato a nascondersi, e si vedrà fino a che punto la sua dispersività corrisponda allo stesso modo di esistere del desiderio.<sup>79</sup>

Certo, dai *locus amoenus* delle spiagge e dei boschetti la passeggiata dell’omosessuale è ora arrivata nelle retrovie dell’ambiguo spazio digitale, socchiuso sulla soglia tra il pubblico e il privato; non per questo ha però abbandonato il suo andamento da *schizo* (una delle prime recensioni ci dice che «Brad is probably schizophrenic»)<sup>80</sup>, e la rete non ne comporta un’attenuazione nel ritmo quanto una intensificazione formale. Quando Leo Bersani si poneva la domanda *Is there a gay art?* si affrettava subito a precisare che non stava parlando di questioni identitarie: «l’arte a cui penso comporta una doppia e pesante negatività: la negazione della relazionalità così come la conosciamo oggi e un attacco alla cultura della differenza che sorregge la maniera dominante di relazionarsi»<sup>81</sup> – è opportuno qui ricordare l’episodio, riportato da Hester, nel quale in seguito a una fallimentare proiezione dell’adattamento cinematografico di *Frisk*, Kevin Killian disse a Cooper «O alla gente non piace la “negatività”, o non le piace l’“avanguardia”». <sup>82</sup> Bersani poi aggiunge: «quando è al meglio di sé, l’omosessuale è un soggetto fallito, che ha bisogno che la propria identità venga clonata, o replicata in modo inaccu-

<sup>79</sup> HOCQUENGHEM 2022, p. 125.

<sup>80</sup> COOPER 2005, p. 8.

<sup>81</sup> BERSANI 2010, p. 34.

<sup>82</sup> HESTER 2020, p. 137.

rato, al di fuori di sé. Questa è la forza, non la debolezza, dell'omosessualità, poiché la finzione di un soggetto inviolabile e unificato è stata un'importante fonte della violenza umana». <sup>83</sup> Un soggetto fallito che necessita di replicarsi inaccuratamente al di fuori di sé: è difficile rileggere queste parole senza tenere a mente il finale del romanzo e rivedervi un esempio di quella che Bersani definisce "omosità" [*homoness*]: «l'omosità stessa richiede una radicale ridefinizione della relazionalità. Ancora più importante della capacità di resistere alle logiche normalizzanti, è l'inettitudine, potenzialmente rivoluzionaria – forse insita nel desiderio gay – ad accettare la socialità così come è comunemente intesa». <sup>84</sup>

Siamo qui in disaccordo con Leora Lev, secondo cui l'immaginario di Cooper «si discosta drasticamente dalla tradizionale ossessione e celebrazione della genitalità e del desiderio regolato dall'eteropatriarcato analizzata da Guy Hocquenghem, Leo Bersani, [...] e altri come elemento centrale delle ontoepistemologie occidentali della psicosessualità, della società, del genere e delle istituzioni fondate su queste ideologie»: <sup>85</sup> Hocquenghem e Bersani non sono ossessionati dalla genitalità e del desiderio fini a sé stessi, ma sono piuttosto alla ricerca di modi con cui utilizzarli per costruire forme di comunità al di fuori della coppia e della famiglia. D'altronde, è sempre Ronell a ricordarci che «al di là del fatto che il desiderio sia un prodotto francese – e di questo resto fermamente convinta: il desiderio arriva inevitabilmente sulle nostre sponde come un'im-

<sup>83</sup> BERSANI 2010, p. 43; sul rapporto tra fallimento e imitazione nello sviluppo della soggettività, queer e non solo, si veda anche BUTLER 1993, pp. 313-315.

<sup>84</sup> BERSANI 1995, p. 76.

<sup>85</sup> LEV 2006, p. 18.

portazione francese che necessita di essere tradotta nell'idioma e nelle pratiche americane – è innegabile che le opere di Cooper siano esplicitamente contrassegnate da riferimenti francesi».<sup>86</sup>

In uno scambio di mail, un fantomatico Brad descrive se stesso in questi termini: «the thing is I don't have any ID except for fake ID»,<sup>87</sup> una frase che non potremmo interpretare in un modo più letterale. Nessuna identità se non una finta identità, il punto di partenza che per Bersani può aprire a «l'apprendistato di una relazionalità fondata sull'uguaglianza piuttosto che sulla differenza», il quale:

deve forse essere innanzitutto un apprendistato percettivo (in cui l'arte può svolgere un ruolo centrale) nelle corrispondenze che partecipano a un'unica ma vasta famiglia di forme nell'universo. Ciò può anche comportare (come avviene esplicitamente in Genet) quello che sembra un tradimento, una radicale anti-relazionalità che può essere la negatività necessaria per una comunità anti-identitaria. Nella socialità omosessuale, è forse la nostra promiscuità antimonogamica che più si avvicina a questo tradimento relazionale, un tradimento veramente gay che ci libera da alcuni dei benefici di un'assimilazione sociale a cui alcuni di noi aspirano per ragioni comprensibili ma non per questo meno tristi.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> RONELL 2008, p. 190; la vicinanza con Bersani è richiamata, più di recente, anche da Jonathan Alexander nella sua recensione di *Wrong* sulla «Los Angeles Review of Books» (2020). Seppure in segno opposto, ci sembrano ugualmente distanti le fin troppo ottimiste ed edulcorate considerazioni di Engel e Lyle, secondo i quali *The Sluts* sarebbe un romanzo animato da un ethos e un'etica del consenso (ENGEL - LYLE 2021, p. 113): se c'è una cosa che il romanzo di Cooper mette in conto con disincanto sono proprio i rischi di una socialità dissidente, aspetto che lo pone semmai in dialogo con la nozione di consenso *liminale* proposta da Avgi Saketopoulou (SAKETOPOULOU 2023, pp. 56-76).

<sup>87</sup> COOPER 2005, p. 172.

<sup>88</sup> BERSANI 2010, p. 44.

Se Ronell, commentando *Frisk e Try*, notava come «nel suo [di Cooper] lavoro ci viene costantemente presentato un corpo privo di trascendenza, un semplice cadavere, martoriato e mutilato, che deve ancora essere salvato dalla promessa della liberazione»,<sup>89</sup> quanto vediamo in *The Sluts*, nei suoi anonimi utenti con le loro smagliature digitali, si avvicina più al famoso proposito di Roland Barthes, ovvero «scrivere il corpo. Né la pelle, né i muscoli, né le ossa, né i nervi, ma il resto: un “es” balordo, fibroso, spelacchiato, sfilacciato, la palandrana d’un clown».<sup>90</sup> In *Barthes di Roland Barthes*, Barthes si domandava: «Se si sopprimesse l’edipo e il matrimonio, cosa ci resterebbe da raccontare?».<sup>91</sup> C’è vita fuori dal romanzo borghese di matrice eterosessuale e dal racconto degli eventi che ne scandiscono lo sviluppo come il matrimonio e la genealogia familiare? E soprattutto, attraverso quali forme questa storia potrebbe essere raccontata? In *Bringing out Roland Barthes*, D.A. Miller ha notato come, almeno a partire da *S/Z*, «Barthes è impegnato in due progetti ambiguamente gemellati: da un lato sublimare i contenuti gay e dall’altro smantellare la sublimazione nella pratica di ciò che egli definisce, nel caso di Proust, l’“inversione come forma”».<sup>92</sup> *The Sluts*, con la sua narrazione senza soggetto, è un esempio di questa inversione come forma, e sembra realizzare le speranze di Miller riguardo la trascrizione di «quel discorso affascinante sul corpo maschile che viene espresso in maniera informale ma incessante nei bar e nelle camere da letto, tra amanti o tra amici, un discorso

<sup>89</sup> RONELL 2008, p. 199.

<sup>90</sup> BARTHES 1980, p. 204.

<sup>91</sup> Ivi, p. 138.

<sup>92</sup> MILLER 1992, p. 27.

che con la sua meticolosa attenzione e le sue molteplici feticizzazioni esprime il più occasionale degli incontri». <sup>93</sup> Dai bar e le camere da letto a luoghi meno analogici, le pagine di Cooper ci raccontano essenzialmente di una comunità di esteti, disposti a seguire fino in fondo la direzione delle proprie impressioni, in un alternarsi di differenze e ripetizioni tenute insieme da quella casella vuota che è Brad, e da quell'ambiguo genere di giudizio che è il gimmick.

### **CODA: SLUTS FROM THE INTERNET**

Verso la fine del romanzo, il thread del forum viene soppresso perché il flusso di discussioni su Brad è finito col disincentivare il traffico generale nel sito, come spiega il webmaster: «I have decided to eliminate this discussion group. This site was established to provide a service to the community but it is also a business. [...] I allowed you to set up this board because, despite the complaints I received about the thread of Brad reviews, there was tremendous interest in the Brad and Brian “saga”, and the traffic on this site was greatly increased due to that interest. This is no longer the case, and in fact this discussion group is now creating an attrition in the traffic to this site». <sup>94</sup> Ogni forma di comunicazione online è resa possibile dalle affordance della piattaforma su cui avviene, con i loro limiti e le loro potenzialità impreviste: è interessante notare che in *The Sluts* il racconto inizia nel momento in cui gli utenti forzano un mezzo, quello delle recensioni, per farci qualcosa che

<sup>93</sup> Ivi, p. 42.

<sup>94</sup> COOPER 2005, p. 155.

queste non prevedono ma permettono, ovvero essere usate come canale di conversazione fra più persone: fin dal primo momento abbiamo una prova dal carattere ciarliero del gimmick. Ngai contrappone esplicitamente «il silenzio del sublime e la loquacità del gimmick»:<sup>95</sup> laddove il primo atterrisce e ammutolisce, il secondo esorta alla parola. Se la concettualizzazione del sublime raggiunge il suo apice in età romantica per identificare la reazione umana di fronte all'immensità naturale,<sup>96</sup> il gimmick diventa una categoria particolarmente rilevante all'altezza del tardo capitalismo perché chiama in causa la relazione tra capitale e lavoro, ed espone il carattere evanescente e arbitrario di ogni attribuzione di valore: «la qualità fantasmatica del valore risiede proprio nella sua “incarnazione” nel denaro: il valore acquista il suo carattere spettrale quando viene socialmente convalidato e oggettivato nello scambio. Ciò che rende il valore oggettivo (e misurabile) è ciò che lo rende sociale; ciò che lo rende sociale è a sua volta ciò che lo rende spettrale».<sup>97</sup> Su questo aspetto Hocquenghem era già netto, e raccomandava di abbandonare qualsiasi speranza nel ritorno a un idilliaco stadio di beatitudine pastorale pre-capitalista:

Il capitalismo ha decodificato i flussi del desiderio, rinchiudendoli subito nella privatizzazione. È vano voler tornare indietro. Si può dire sul rispetto della persona umana ciò che Marx diceva sulla famiglia nel Manifesto comunista: il capitalismo ha effettivamente distrutto le fondamenta sociali di quelle territorializzazioni ed esse possono riapparire solo sotto

<sup>95</sup> NGAI 2020, p. 33.

<sup>96</sup> Per quanto sia stata proposta anche la variante di un sublime capitalista, cfr. NGAI 2020, pp. 31-33.

<sup>97</sup> Ivi, p. 243.

una forma perversa di riterritorializzazione artificiale. Perciò questo ritorno impossibile si traduce in seno alla gioventù contestatrice nello sviluppo mostruoso di quello che Deleuze e Guattari chiamano “l’abietto desiderio di essere amati”. La sessualizzazione del mondo annunciata dai movimenti omosessuali corrisponde alla limitazione della decodifica capitalistica, alla dissoluzione dell’umano; da questo punto di vista, i movimenti omosessuali dichiarano e operano brutalmente la necessaria disumanizzazione.<sup>98</sup>

Analizzando *Lightning Rods* di Helen DeWitt, un romanzo in cui un uomo brevetta una soluzione per eliminare le molestie sul posto di lavoro e aumentare la produttività (trovata che prevede che gli impiegati inizino ad avere dei rapporti sessuali anonimi e randomici con le proprie colleghe), Ngai osservava con ironia che «in fondo, il dispositivo definitivo del capitalismo per risparmiare manodopera è semplicemente una donna».<sup>99</sup> Possiamo precisare questa affermazione riconoscendo che, in fondo, il dispositivo definitivo del capitalismo per risparmiare manodopera, il gimmick originario, è semplicemente una troia. Quello di *slut* è sia il lavoro più vecchio del mondo sia la soggettività per eccellenza capace di incarnare la condizione di precarietà economica e affettiva all’inizio del nuovo millennio.

In chiusura, vogliamo proporre un rapido confronto tra *The Sluts* e un altro internet novel quale *People I’ve Met From the Internet*, memoir pubblicato nel 2019 da Stephen van Dyck e segnalato poco dopo dallo stesso Cooper sul suo blog in un post intitolato *4 books I read recently and loved*.<sup>100</sup> A prima vista, i due testi sembrano essere

<sup>98</sup> HOCQUENGHEM 2022, p. 139.

<sup>99</sup> NGAI 2020, p. 78.

<sup>100</sup> <https://denniscooperblog.com/4-books-i-read-recently-and-loved-sarah-rose-etter-the-book-of-x-stephen-van-dyck-people-ive-met-from-the-internet-lisa-marie-basile-alyssa-morhardt-goldstein-nympholepsy-eric-walker-selected/>

accomunati da una simile sperimentazione formale: il memoir di van Dyck si apre con un indice di oltre sedici pagine (vedi Figura 1) in cui vengono catalogate tutte le persone che l'autore ha incontrato grazie a internet tra il 1998 e il 2009 – con tanto di nickname, data, chat specifica, numero di volte in cui si sono rivisti –, a ognuna delle quali sarà in seguito dedicato un racconto di lunghezza variabile (da una frase a poche pagine). A un'analisi più attenta, capiamo di essere di fronte al rovescio delle recensioni di *The Sluts*: là dove avevamo una pluralità di voci che si confrontavano e scontravano attorno alla definizione e la valutazione di un'unica individualità vuota, qui abbiamo un'unica voce narrante che stila un elenco per tenere traccia di ogni suo singolo incontro. Se in Cooper il polo dell'attrazione rimbalzava da un fuoco all'altro, qui vi sono un perno e una prospettiva di desiderio ben precisi, quelli di un protagonista che si ritrova talvolta a dover precisare a un ragazzo: «I said I wanted to meet him for him, not to make a blog entry about him, which was mostly true».<sup>101</sup> Se il lettore di *The Sluts* era portato a dubitare di ogni singolo post, il patto memorialistico vuole che tutto ciò che viene raccontato sia accaduto per davvero: il tenero realismo di van Dyck, che alla fine degli anni novanta era appena adolescente, è mosso dal desiderio di dimostrare che il racconto di un coming of age diverso è possibile perché delle vite queer come la sua possibili lo sono state già. La ricerca della tanto agognata visibilità passa anche dalla narrazione di episodi agrodolci come il suo (mancato) coming out in famiglia, a sua volta intrecciato alla scoperta di nuove forme di medialità: «They day I got VHS was the

<sup>101</sup> VAN DYCK, p. 141.

same day my mother died. Watching all twenty-one Eurythmics music videos was the last thing we did together. My mother hardly said anything through those two hours. I never told her I liked boys, but I later wondered if watching Annie Lennox in a giant white wig screaming “I need a man” was my coming out». <sup>102</sup> Nel libro di van Dyck l’identità è qualcosa da cui il protagonista, sia nel mondo fisico quanto in quello digitale, non può – e da cui soprattutto, segno di un netto passaggio generazionale rispetto a Cooper, non sente il bisogno di – sfuggire:

Michal met me and Max Castle on Halloween. I dressed as San Lazzaro, a Biblical figure who appears injured on crutches. When I posted pictures of MySpace, three people private-messaged me to ask if I’d been gay-bashed. Did people still get gay-bashed? I wondered. Did I project a kind of flamboyance or femininity that would cause me to get gay-bashed? Another time I posted on Facebook, “What’s the first word that comes to mind when you think of me?” About fifteen people responded, and almost all of them said, “Gay”. <sup>103</sup>

In *People I’ve Met From the Internet* l’anonimato di internet dà esiti più comici che disturbanti, e l’impostura è anzi proprio il modo in cui il narratore conosce casualmente quello che diventerà il suo ragazzo:

Another time, Veronica and I found pictures of hotties, came up with fake names like Justin and Greg, and pretended to be a hot gay couple on Gay.com. I was a slow adopter of Gay.com, which had existed for a while. Compared to AOL, guys on Gay.com were less interested in talking and more interested in fucking. We described our perfect romance in the main

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 42.

<sup>103</sup> Ivi, p. 123.

chat in the Albuquerque room. We said we have been together for many years and were still madly in love. Guys in the room typed that we were so beautiful. One guy, SkipperMax, said he wished he could be in love like that. I privately chatted SkipperMax and confessed we were imposters. SkipperMax and I talked on the phone until 7 a.m.<sup>104</sup>

A differenza di *The Sluts*, il memoir di van Dyck è caratterizzato dalla quasi totale assenza di giudizio: ogni esperienza è registrata dal protagonista con un'algida e stoica neutralità, e l'atto stesso di giudicare sembra essere visto come qualcosa su cui ci si può fare al massimo una risata:

HotorNot was a site most people went on for laughs. The site was simple: users could vote “hot” or “not” as a photo flashed across the screen. There were a lot of gay men on the site, possibly more gay men than straight men. It had already been clear to me that gay men took online avenues of meeting way more seriously than the rest of society. If someone clicked “hot” on my photo, then, during my own browsing, the site prioritized their photos to me in the first three or four men, making it obvious who thought I was hot. The site otherwise tended to loop a more conventionally attractive bunch of ten to fifteen guys who never would select me back. When I switched from the 18-25 category to the 26-32 category, I thought the guys looked so old. Sometimes I clicked through the HotorNot straight guys and occasionally got a match. A decade later, the Tinder app was a lot like HotorNot, but people no longer treated it like a gag.<sup>105</sup>

Del titolo di *People I've Met from the Internet* si rivela pertanto significativo non soltanto quell'*I*, ma anche quel *from*: a dispetto della prima impressione, si tratta di un romanzo sorprendentemente *away from keyboard*: a van Dyck internet interessa per le

<sup>104</sup> Ivi, p. 68.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 76-77

sue capacità di generare occasioni di narrazione, più che per il modo in cui potrebbe influire gli aspetti formali della narrazione stessa. Il passaggio tra il battuage su ruote a quello su tastiera è osservato con la malinconica di chi può permettersi di idealizzare la fine di un'era sulle cui ragioni e conseguenze preferisce sospendere il giudizio:

I would go with Daniel or Quinn to a place called the Cruise, where cars circled a block slowly and endlessly on Central Avenue in Albuquerque, men peering out from cracked windows to exchange anonymous glances. Someone said the cars going clockwise were bottoms and counterclockwise were tops. We drove clockwise. [...] Perhaps the Cruise had more guys a few years earlier, before the Albuquerque M4M room was created. Or were there more cars now because word got round easier online? In the M4M room, although I could see screen names and profiles—and even people not in the chat room could see the list of chat room members—it was easy to hide. At the Cruise I saw faces—almost everyone, even the voyeurs with windows cracked were ogled a little. The Cruise was like Christmas: each upcoming car was a present that we were about to unwrap with new people inside.<sup>106</sup>

Dennis Cooper e Stephen van Dyck ci presentano due diversi racconti e interpretazioni di cultura queer, quella che Berlant e Warner intendevano come «un progetto di costruzione di mondi»,<sup>107</sup> una cultura le cui aspirazioni radicali risiedono «non solo [in] una zona sicura per il sesso queer, ma [in] nuove possibilità di identità, intelligibilità, pubblici, cultura e sesso che si aprono una volta che la coppia eterosessuale non è più il punto di riferimento o l'esem-

<sup>106</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>107</sup> BERLANT - WARNER 1989, p. 558.

pio privilegiato del sesso».<sup>108</sup> Laddove *The Sluts*, con il suo crudele e disilluso *world-making*, prefigura la possibilità di un contropubblico queer tenuto insieme dal giudizio estetico e dalle sue rischiose conseguenze antisociali, altri tentativi come *People I've Met from the Internet*, con il suo realismo a bassa intensità e i suoi cataloghi affettivi, rischiano di dissolversi in nient'altro che un gimmick.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALEXANDER 2020 : J. Alexander, *On Dennis Cooper and Becoming-Nothing*, «Los Angeles Review of Books» 29 luglio (2020).

BARTHES 1980 : R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, a cura di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980.

BERLANT - Warner1998 : L. Berlant – M. Warner, *Sex in Public*, «Critical Inquiry» 24, 2 (1998), pp. 547-56.

BERSANI 1995 : L. Bersani, *Homos*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

BERSANI 2010 : L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

BUTLER 1993 : J. Butler, *Imitation and Gender Insubordination*, in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, a cura di H. Abelove, M.A. Barale, D.M. Halperin, New York-London, Routledge, 1993, pp. 307-320.

<sup>108</sup> Ivi, p. 548; vogliamo ricordare, a conclusione, che *The Sluts* figurava tra i romanzi presenti nel syllabus di un corso tenuto da Berlant nell'autunno del 2007, intitolato *Problems in the Study of Sexuality*, cfr. *Lauren Berlant papers, 1922-2019* (box 2, folder 5) consultabili presso la John Hay Library della Brown University.

- CAVELL 2005 : S. Cavell, *Passionate and Performative Utterance. Morals of Encounter*, in *Contending with Stanley Cavell*, a cura di R.B. Goodman, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, pp. 177-198.
- COOPER 2005 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2005.
- ENGEL - Lyle 2021 : S.M. Engel – T.S. Lyle, *Disrupting Dignity: Rethinking Power and Progress in LGBTQ Lives*, New York, NYU Press, 2021.
- FÉREZ Mora 2014 : P.A. Férez Mora, *Dennis Cooper's The Sluts: Prosthetic and Performative (Homo)sexuality*, «ES Review. Spanish Journal of English Studies» 35 (2014), pp. 71-88.
- HESTER 2020 : D. Hester, *Wrong. A Critical Biography of Dennis Cooper*, Iowa City, University of Iowa Press, 2020.
- HOCQUENGHEM 2022 : G. Hocquenghem, *Il desiderio omosessuale*, a cura di C. Lo Iacono, Milano-Udine, Mimesis, 2022.
- LEV 2006 : L. Lev (a cura di), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- MILLER 1992 : D.A. Miller, *Bringing out Roland Barthes*, Los Angeles, University of California Press, 1992.
- NGAI 2005 : S. Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- NGAI 2012 : S. Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

NGAI 2020 : S. Ngai, *Theory of the Gimmick. Aesthetic Judgment and Capitalist Form*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2020.

RONELL 2008 : A. Ronell, *The ÜberReader: Selected Works of Avital Ronell*, a cura di D. Davis, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2008.

RUSZCZYCKY 2021 : S. Rusczycky, *Vulgar Genres. Gay Pornographic Writing and Contemporary Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 2021.

SAKETOPOULOU 2023 : A. Saketopoulou, *Sexuality Beyond Consent. Risk, Race, Traumatophilia*, New York, NYU Press, 2023.

VAN DYCK 2019 : S. van Dyck, *People I've Met From the Internet*, Los Angeles, Ricochet Editions, 2019.

Figure

PEOPLE I'VE MET FROM THE INTERNET:

REAL NAME	SCREEN NAME AT THE TIME WE MET	WEBSITE WE FIRST TALKED ON	DATE	LOCATION	SUMMARY OF FIRST MEETING	AGE	X = TIMES MET ON DINKS SPANIT	F = FUCKED	S = SUCKED	K = KISSED
Kenneth George	Eclipse80	ADL chat room	Mar. 1998	Albuquerque, NM	found him outside at school	18	x5+	-	-	-
Justin	StinkyBird	ADL chat room	Mar. 1998	Albuquerque, NM	my mother drove us to the movies	16	x5+	-	-	-
Dylan Garcia	Dylan2600	ADL chat room	May 1998	Albuquerque, NM	made out in a cave	16	x1	f1, s1, k2	-	-
Jay Coronel	luckypants505	ADL chat room	Jun. 1998	Albuquerque, NM	jacked off on a trail at night	197	x2	s1, k1	-	-
Matthew Baker (1)	?	ADL chat room	Oct. 1998	Albuquerque, NM	explored unfinished McMansion	18	x2	s2, k1	-	-
Matthew Ribble	lordribble	ADL chat room	1998	Albuquerque, NM	went to his house, lied to our moms	15	x10+	-	-	-
Mark Lucero	?	ADL chat room	Nov. 1998	Albuquerque, NM	gave him head in his car	337	x7	f1, s7	-	-
Jared Chavez	bluegem18	ADL chat room	Dec. 4, 1998	Albuquerque, NM	drove to industrial area	18	x10+	s2, k6	-	-
Tim Chafins	GKlim78	ADL chat room	early 1999	Albuquerque, NM	drove around, pulled out our dicks	22	x3	s1	-	-
Greg	Topbstn2Zb	ADL chat room	1998? 1999?	Albuquerque, NM	fucked me slowly on his bed	277	x5+	f1+	-	-
Miguel	Miguel167	ADL chat room	Oct. 1999	Albuquerque, NM	ran into him at The Gap	197	x2	-	-	-
Jaxson Schultz	Jax2om	ADL chat room	Jan. 1999	Albuquerque, NM	sucked him off in a rock formation	18	x4	s1, k1+	-	-
Quinn Kelley	Ragnarok654	ADL chat room	Apr. 1999	Albuquerque, NM	came on his upholstery	19	x99+	s1, k1	-	-
? (Vermont Guy)	?	ADL chat room	Jul. 1999	Estex Jct, VT	6'fed at night in a park	187	x1	s1, k1	-	-
? (Nitesight)	NiteSight	ADL chat room	1999 or 2000	Albuquerque, NM	sucked me off in a van	25-357	x1	s1	-	-
Daniel?	BoiGemmi	ADL chat room	late 1999?	Albuquerque, NM	fucked in a car in the tram parking lot	247	x2	f27, s27	-	-
Daniel Murphy	Tiskie	ADL chat room	Jan. 2000	Albuquerque, NM	ate at Double Rainbow	16	x99+	k1	-	-
Joseph Garcia	SexyBoy22j	ADL chat room	Jan. 2000	Albuquerque, NM	drove in the mountains	217	x37	s27, k27	-	-
Daniel Rando	?	ADL chat room	Feb. 2000	Albuquerque, NM	came over to make out	187	x4	k37	-	-
Bryan	Bryan8SABQ	ADL chat room	Feb. 2000	Albuquerque, NM	played games at mall arcade	18	x1	-	-	-
Mike Babb	?	ADL chat room	early 2000	Albuquerque, NM	ate with his and my friends	177	x37	-	-	-
Matthew Baker (2)	MBaker_?	ADL chat room	Mar. 2000	Albuquerque, NM	kissed, sat on the chair rock	15	x10+	k5+	-	-
Johnny Shrewsbury	?	ADL chat room	Mar. 2000	Albuquerque, NM	made out at his Pink Flamingos party	24	x1	k1	-	-
Ben	Hypomatic	ADL chat room	Apr. 2000	Albuquerque, NM	met at Johnny's party	24	x27	-	-	-
Henry	?	ADL chat room	Apr. 2000	Albuquerque, NM	met at Johnny's party	29	x1	-	-	-
Tyler Waike	?	ADL chat room	Mar. 2000	Albuquerque, NM	met at Johnny's party	21	x10	-	-	-
Luke	CuteBoy972	ADL chat room	Apr. 2000	Albuquerque, NM	drove to McDonald's, his apt.	24	x5+	f2, s2, k2	-	-
Juan Romero	CuteGreyCrayon75	AIM	May 2000	Albuquerque, NM	went to his house with Quinn	24	x5+	-	-	-
? (Pokemon Guy)	?	ADL chat room	May or Jun. 2000	Albuquerque, NM	watched Pokemon movie	197	x1	-	-	-
Cara Travers	Glitteryna	ADL profile search	May 2000	Albuquerque, NM	kissed in the La Quinta inn parking lot	157	x5	f1, k1	-	-
Jim Rickett	ItsLuslim	ADL chat room	Summer 2000	Albuquerque, NM	Dled Queen Latifah CD at his house	227	x15+	-	-	-
Jay	JustITN	ADL chat room	Jun. 2000	Albuquerque, NM	fucked me face down on his bed	29	x1	f1, k1	-	-
Ben Mett	Azurac	ADL chat room	2000	Albuquerque, NM	kissed from dusk to dawn overlooking city	197	x5	k1	-	-
Chad	ABQguyNE	ADL chat room	2000	Albuquerque, NM	watched TV at his apartment	287	x1	-	-	-

Figura 1: Indice di *People I've Met From the Internet*, pp. 8-9.

La voragine del desiderio. Cooper e l'immaginario *snuff*

The Abyss of Desire. Cooper's Snuff Imaginary

doi: 10.54103/2282-0035/29234

Giuseppe Previtali

 0000-0001-5856-718X

Università degli Studi  
di Bergamo  
ROR 02mbd5571

## Abstract

**[IT]** Il tema dello snuff movie è da sempre uno dei più misteriosi ed affascinanti della cultura visuale: l'idea che video dove si vedono morti reali siano realizzati e venduti illegalmente è sempre stata estremamente produttiva sia al cinema che nella letteratura. Dopo aver ripercorso la presenza dello snuff prettamente filmico nei romanzi *Closer* e *Frisk* di Dennis Cooper, il contributo si focalizza sull'analisi dello snuff digitale immaginato da *The Sluts* e sulla sua capacità di articolare caratteristiche distintive tanto delle immagini contemporanee quanto dei loro processi di autenticazione.

**PAROLE CHIAVE:** Dennis Cooper, *The Sluts*, *snuff* movie, cultura visuale

**[EN]** The fantasy of the snuff movie has always been one of the most mysterious and fascinating topics in visual culture: the idea that videos where actual deaths can be seen are actually made and sold illegally has always been extremely productive in both cinema and literature. After tracing the presence of snuff in Dennis Cooper's novels *Closer* and *Frisk*, this contribution focuses on an analysis of the digital snuff imagined by Cooper's *The Sluts* and its ability to articulate distinctive features of both contempora images and their processes of authentication.

**KEYWORDS:** Dennis Cooper, *The Sluts*, snuff movie, visual culture

giuseppe.previtali@unibg.it

© Giuseppe Previtali

Received: 30/06/2025  
Accepted: 29/09/2025

## 1. L.A. SNUFF

A Los Angeles sembra non succedere mai nulla. I giorni si susseguono in un flusso indistinto di feste, droga e sesso, rischiarati appena dalle luci al neon che tagliano il vuoto della notte e dai riflessi bluastri degli schermi televisivi, cui tutti sembrano rivolgere la loro perennemente frustrata ricerca di un senso. All'interno di questo vero e proprio magma sensoriale, Clay – il protagonista di *Meno di zero* di Bret Easton Ellis – non fa che osservare con distacco ciò che gli succede intorno, come se anche la ricerca continua dell'eccesso finisse per rivelarsi tutto sommato inappagante. Ad un certo punto del romanzo, Clay si ritrova all'ennesimo party identico a tutti gli altri e qui assiste alla proiezione di un filmato acquistato clandestinamente dall'amico Guy per 15.000 dollari.<sup>1</sup> Questa bizzarra esperienza cinematografica, che Clay condivide con altri giovani presenti, viene descritta così:

C'è una ragazza giovanissima, di forse quindici anni, sdraiata su un letto, le braccia legate insieme sopra la testa e le gambe spalancate, ciascun piede legato al fondo del letto. Sembra sdraiata su carta di giornale. La pellicola è in bianco e nero e un po' rovinata e quindi è difficile capire su cosa è sdraiata, ma sembra proprio carta di giornale. La macchina da presa inquadra un ragazzo magro, nudo, giovanissimo anche lui, sedici, forse diciassette anni, che viene spinto dentro la stanza da un nero grasso, anche lui nudo e con un'enorme erezione. Il ragazzo fissa la macchina da presa per un inquietante lasso di tempo, un'espressione di panico assoluto sulla faccia. Il nero lo lega al pavimento e io mi chiedo perché ci sia una sega elettrica in un angolo della stanza, sullo sfondo. Il nero si scopia il ragazzo per terra, poi si scopia la ragazza sul letto e alla fine esce dallo schermo. Quando torna ha in mano una scatola [...]. Il nero tira fuori un

<sup>1</sup> EASTON ELLIS 1996, p. 137.

punteruolo da ghiaccio, una specie di gruccia di filo di ferro, un pacchetto di chiodi e poi un coltello lungo e sottile e si avvicina alla ragazza. [...] Esco in fretta dalla stanza mentre il negro cerca di piantare un chiodo nella gola della ragazza.<sup>2</sup>

Si tratta di un brano particolarmente interessante perché si sofferma ad offrire al lettore una serie di dettagli formali che in qualche modo contribuiscono a definire il carattere extra-legale di questo *screening*: non solo il *setting* cinematografico è improvvisato e la proiezione è riservata ad una ristretta cerchia di intimi; oltre a sottolineare il già menzionato costo della pellicola, si dice apertamente che si tratta di un filmato a bassa qualità, di natura amatoriale. L'uscita di Clay dalla stanza impedisce al lettore di condividere quello che immaginiamo dovrebbe essere il fulcro della proiezione (la morte dei soggetti filmati), ma l'esperienza è immediatamente qualificata come sessualmente gratificante: «Trent torna fuori venti, trenta minuti più tardi, dopo che le urla della ragazza e del ragazzo si sono placate, e mi accorgo che ce l'ha duro».<sup>3</sup>

Ci troviamo nel centro di un intricato paradosso, che costituisce il carattere distintivo di un vero e proprio oggetto mitologico dell'immaginario visuale contemporaneo, quello dello *snuff movie*. Con questo termine, introdotto per la prima volta nel contesto delle attività cinematografiche della Famiglia di Charles Manson,<sup>4</sup> si identificano video nei quali sarebbe ripresa la morte reale di alcuni individui. In realtà, per parlare propriamente di *snuff* è necessa-

<sup>2</sup> Ivi, pp. 136-7.

<sup>3</sup> Ivi, p. 137.

<sup>4</sup> SANDERS 1972, p. 197.

rio che almeno un paio di altre condizioni siano rispettate, perché in caso contrario sarebbe impossibile distinguere questo intrigante oggetto teorico dalle numerose altre tipologie di video estremi circolanti oggi, come quelli provenienti dai fronti di guerra o, per fare un esempio lungamente (e a torto) associato allo *snuff*, dalle produzioni del jihadismo post-qaedista. Come è stato efficacemente dimostrato, lo *snuff* richiede infatti che la morte sia non solo reale ma anche pienamente visibile, che lo spettacolo del morire sia sfruttato per trarne un appagamento non privo di connotazioni erotico-sessuali e che la visione sia destinata a piccoli gruppi di spettatori paganti.<sup>5</sup>

Utilizzando questa definizione operativa come strumento di lettura, il paradosso dello *snuff* emerge con ancor maggiore evidenza: pur avendo una grande fortuna nell'immaginario letterario e cinematografico<sup>6</sup> e venendo continuamente convocato come termine di paragone per la descrizione di oggetti estremi della visualità (come il video dei cosiddetti «maniaci di Dnepropetrovsk» o quello diffuso dal killer canadese Luka Magnotta),<sup>7</sup> non esiste ad oggi alcun video che possa dire a pieno titolo di possedere tutte le caratteristiche di uno *snuff movie*. Da questo punto di vista lo *snuff* si presenta allora come un vero e proprio concetto-limite della cultura visuale, un

<sup>5</sup> HAGIN 2010.

<sup>6</sup> Cfr. LINO 2014. Non essendo questa la sede per una disamina approfondita delle archeologie letterarie e filmiche dello *snuff* né delle sue presenze nella visualità contemporanea *tout court*, si rimanda per una panoramica al fondamentale contributo di KEREKES-SLATER 2016, pp. 4-45. Per un'analisi recente del film *Snuff* (1976), giustamente considerato uno dei testi fondanti del tema, mi permetto di rimandare a PREVITALI 2023.

<sup>7</sup> Cfr. PREVITALI 2020, pp. 92-97.

tabù visivo che non è possibile superare perché, proprio per la sua natura extra-legale, il suo possesso o la sua esistenza non possono essere detti ma solamente postulati o immaginati. Non è un caso che, come si avrà modo di verificare, in un clima culturale profondamente mutato rispetto a quello in cui il concetto è stato formalizzato, nel quale l'erosione dei confini del visibile ha di molto facilitato l'accesso a immagini di morte, le discussioni sull'esistenza di autentici *snuff movies* si siano rilocate nel contesto delle ricerche sulla (pedo)pornografia online.<sup>8</sup>

## 2. FILM E FOTOGRAFIE SNUFF IN DENNIS COOPER

Non c'è autore che abbia saputo incarnare nella propria scrittura l'essenza indefinibile, mitologica e necessariamente sfuggente dello *snuff* (inteso sia come concetto-limite del visibile sia come vero e proprio oggetto filmico) quanto Dennis Cooper. Non si tratta soltanto della presenza ossessiva della sessualità nelle sue opere, ma più in generale di una vera e propria sistematizzazione delle molteplici e spesso estreme manifestazioni del desiderio, del rapporto fra questo desiderio e la sua attualizzazione, della perenne incapacità di soddisfare il vuoto che abita i personaggi messi in scena e della sua abilità unica nell'implicare il lettore in un processo che ne interroga il posizionamento. Recuperando una celebre definizione di Barthes, quella di Cooper si presenta come una scrittura

<sup>8</sup> Cfr. KAUR - RANDHAWA 2020 per una prospettiva introduttiva sul *dark web*; da un punto di vista metodologico, si veda anche THOMPSON - WILLIAMS 2014 per una discussione critica sul rapporto fra *snuff*, pornografia e *moral panic*.

di godimento, che mette il lettore nella scomoda posizione di ritrovarsi in uno «stato di perdita, [...] che sconforta [...], fa vacillare le assise [...], la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi».<sup>9</sup> Messo di fronte alle varie configurazioni dello *snuff*, chi legge finisce così per assumersi il rischio di riconoscere dentro di sé la possibilità del desiderio, anche di quello più estremo e inclassificabile. Questa particolare direzione di lettura del fenomeno era stata efficacemente intuita – proprio all’inizio degli anni Novanta, uno dei decenni che, come si vede, è stato cruciale per la revisione del tema – da Roberto Pugliese, che, con uno spirito pienamente cooperiano, ha osservato: «lo *snuff movie* è quello che si presenta in ciascuno di noi ogni volta che, dinnanzi ad una scena di sesso e violenza di un film “normale”, per un attimo abbiamo supposto, immaginato (sperato?) che ogni finzione fosse abolita, che tutto succedesse davvero, irreversibilmente. Anche se lo *snuff movie* non esistesse, le nostre coscienze percettive lo avrebbero creato e ricreato infinite volte».<sup>10</sup>

In Cooper lo *snuff* è allora una questione che, più che concretizzarsi in un oggetto vero e proprio, diventa limite teorico del soggetto desiderante, qualcosa al quale tendere senza mai riuscire a farne completamente esperienza. Le singole immagini *snuff* (fisse, come in *Frisk*, o in movimento come in *Closer*) diventano attivatori della soggettività desiderante, che proprio attraverso le riprese di morte (autentica o, come spesso accade, ricostruita), sembra, almeno provvisoriamente, arrivare a costruirsi. La scrittura di Cooper è poi eminentemente

<sup>9</sup> BARTHES 1999, pp. 83-84.

<sup>10</sup> PUGLIESE 1990, p. 30.

visuale e nelle sue descrizioni sfrutta, non a caso, gli strumenti del linguaggio visivo;<sup>11</sup> più che in relazione alla grammatica degli sguardi, che dovrebbero in qualche modo riprodurre l'insieme dei movimenti di camera, è però soprattutto rispetto al montaggio che si può parlare di una specifica dimensione cinematografica cooperiana, anche in rapporto all'immaginario *snuff*.

Che la letteratura abbia un rapporto privilegiato, per quanto non sempre apertamente riconosciuto, con il montaggio cinematografico era già stato efficacemente intuito da Ějzenštejn.<sup>12</sup> Più ancora, conviene poi ricordare come, secondo il teorico sovietico, il montaggio – inteso come principio generale della creatività – avrebbe un fondamento mitico, che può essere fatto risalire sino ai culti dionisiaci. Nell'immagine – non a caso legata all'idea già pienamente *snuff* di una co-implicazione di sesso e morte – di un corpo fatto a pezzi e rimontato, Ějzenštejn scopre il fondamento di un processo di ricostruzione dell'unità perduta che pone a fondamento della propria teoria delle arti, come se nel gioco al contempo grottesco e sessuale della dissoluzione/ricomposizione si annidasse un vero e proprio fondamento euristico.<sup>13</sup>

Se dunque la scrittura di Cooper è una scrittura di montaggio lo è soprattutto perché cerca di adattarsi all'oggetto specifico della

<sup>11</sup> «Cooper's writing is not simply self-reflexive but also cinematic. Its staging its own artificiality is frequently done on the level of the stylized and filmic construction of the visual image. Cooper's cinematics take place on two levels. First, in terms of content, his work demonstrates an absorption in and reflection of film culture [...]. Second, in terms of style, Cooper's descriptiveness can be seen to replicate the movement of the camera's eye and its techniques»; AARON 2004, p. 122.

<sup>12</sup> ĚJZENŠTEJN 1985, pp. 201-210.

<sup>13</sup> Cfr. GRESPI 2010, pp. 27-30.

sua ricerca, che non è semplicemente la carnalità delle situazioni sessuali continuamente messe in scena, quanto piuttosto le dissonanze del sé, quel conflitto interiore mai veramente sanabile che determina il fallimento di qualunque tentativo di conoscibilità del soggetto<sup>14</sup> e che il montaggio sembra in grado di lasciar emergere. Il tema emerge già all'inizio del ciclo di George Miles, dove la disarticolazione del racconto genera un effetto pienamente ejzenstejniano: «Cooper's *fabula* in *Closer* [...] is disjointed, disrupted, spliced and re-spliced and his *sujzet*, the story within is discourse, here an erotic one, is located within these gaps and interstices».<sup>15</sup> Così, pur sembrando all'apparenza un romanzo ossessionato dalla rappresentazione pornografica, *Closer* si rivela in realtà un manifesto sulla possibilità di apprensione profonda dell'Altro a partire dall'esperienza che se ne può fare. Soltanto ad uno sguardo superficiale il sesso appare la chiave di lettura del testo, che semmai lo rappresenta freddamente e senza offrire ai personaggi e al lettore alcun vero appagamento.<sup>16</sup>

La progressiva decostruzione dell'immaginario pornografico della *twinkness* che *Closer* mette in scena si accompagna alla possibilità della trasformazione di George in un cadavere. L'idea della morte del protagonista è una presenza costante fra le pagine del

<sup>14</sup> «Cooper explores the dissonances of the self in psycho-sexual, ethical battle with itself, as well as the paradoxes inherent in the ineffable spaces of lovers' bodies and psyches, the otherness within the always already riven self, or the awesome extremity of limit experience»; LEV 2006b, p. 16.

<sup>15</sup> YOUNG 2006, p. 47.

<sup>16</sup> «Cooper writes casual, seemingly uninteresting and even meaningless sex [...]. The sex scenes rebuke pornographic versions of boys having sex. Cum shots, moans, lustful breathing, nothing like this happens»; TILLMAN 2023, p. XV.

romanzo, un atto immaginato, messo in scena, studiato nei minimi dettagli.<sup>17</sup> Il punto culminante di questo processo si verifica nel momento in cui Philippe, uno dei personaggi ossessionati da George, ricorda in un *flashback* la sua partecipazione alla proiezione di uno *snuff movie*. L'episodio si situa, non diversamente da quanto avveniva in *Meno di zero*, all'interno delle pratiche di un ristretto gruppo di individui, dai contorni misteriosi, in pieno accordo ai mitologemi già ricordati<sup>18</sup> e viene descritto da Cooper con la solennità di un rito, una cerimonia<sup>19</sup> dove a contare, più ancora del contenuto mostrato, è l'effetto sul soggetto guardante:

Philippe was astonished. He found himself drifting away, as one tended to do with pornography, or, rather, drifting into the image itself, like a child did when watching cartoons. He'd knelt down a short distance away from them, too shy to join in. His memory fragmented the rest. Philippe could remember hands scooping out bloody intestines. At what seemed a hazzard point, everyone in the room heard a brief, curt announcement. "Now", it said. Philippe knew that word, but he hadn't realized what it meant at first. The film ended. It flapped like a bat. People redid their pants.<sup>20</sup>

Oltre a sistematizzare tutti i tratti tipici dello *snuff*, la sequenza introduce almeno tre elementi cruciali per lo sviluppo del tema nell'opera di Cooper. In primo luogo, sottolinea in modo molto più esplicito di quanto non avvenga in altri contesti (come in Ellis) l'equivalenza fra morte e orgasmo, un *topos* teorico a sua volta già si-

<sup>17</sup> COOPER 2022, pp. 94 e 113.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>19</sup> Cfr. JACKSON 1993, p. 80.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 115-116.

stematizzato tanto da Bataille quanto da Bazin.<sup>21</sup> Secondariamente, la messa a morte (e la sua conseguente traduzione in immagine) diventa un paradossale momento epistemico, uno strumento di conoscenza (e auto-conoscenza) capace di dire qualcosa di definitivo sul soggetto ucciso ma anche su chi perpetra l'omicidio.<sup>22</sup> Infine, questo episodio di *Closer* problematizza il rapporto fra immagine *snuff* e referente reale, introducendo l'idea che quanto i personaggi stanno vedendo *potrebbe* essere falso («The only sound in the room was the clicking projector. Sometimes the clicks and stabs matched for a few seconds. That made the whole thing seem fake»<sup>23</sup>), che anche questa specifica incarnazione dell'idea limite della morte filmata potrebbe non essere altro che una raffinata finzione. Il tema emerge in tutta la sua rilevanza anche nel successivo *Frisk*, letteralmente incorniciato dalla descrizione di alcune fotografie *snuff* che il protagonista Dennis vede da adolescente. Il confronto fra la descrizione delle medesime immagini all'inizio e alla fine del romanzo è emblematico della differenza nello statuto ontologico di quegli scatti, che passano dall'essere traccia del reale (in senso pienamente baziniano<sup>24</sup>) a prodotto di una certa stilistica del realismo:

<sup>21</sup> BATAILLE 2004, pp. 231-233; BAZIN 1999, pp. 27-33.

<sup>22</sup> «“How would you kill George?” Very slowly, so I could see everything in him and know what he has meant to me. “Would you expect to see yourself in him?” I would expect to see someone who could answer my questions looking at me through him. He would resemble me. [...]. “You wish to die?” No, I wish never to die, but to see myself in death. To know what I am in the answer of death»; COOPER 2022, pp. 117-118. Sulla necessaria inefficacia di questo tentativo di comprensione si veda: JACKSON 2006, p. 169.

<sup>23</sup> COOPER 2022, p. 117.

<sup>24</sup> Cfr. BAZIN 1999, pp. 3-16.

He lies naked on the bed with his wrists bound, legs splayed, ankles secured to the corners. Stripped sheet, tangled blanket. In the frist shot his long, straight black hair's fallen over his face, covering everything but a greasy chin, which juts through the strands. He seems thriteen, fourteen. The genitals look like a weirdly shaped stone. His necktie is made out of a long piece of rope.<sup>25</sup>

He lies naked on a futon with his wrists tied together, legs spread, feet jutting out of the frame. Twisted sheet, like a skinny tornado. In the first shot his long, straight black hair's fallen into his face, covering everything but the tip of his nose, chin, cheekbone, one partly shut eye. He's seventeen. His body's too tensed to be dead or asleep. That's supposedly a noose around his neck.<sup>26</sup>

Le variazioni nella lettura dell'immagine sono fondamentali e l'osservazione che mette in evidenza la natura ricostruita della morte sembra segnalare il fallimento dell'idea stessa di *snuff*, che si fonderebbe proprio sulla adesione "indessicale" dell'immagine alla fine di una vita. In realtà, la natura ossessiva del tema non risulta minimamente compromessa da questo rilievo finale, dal momento che il suo potere disturbante ha comunque condizionato in modo profondo la vita del protagonista.<sup>27</sup> Come avviene in altri testi chiave dell'immaginario *snuff*, *Frisk* ci interroga insomma non semplicemente sull'effettiva esistenza di queste immagini estreme, ma sulle conseguenze che la possibilità di farne esperienza potrebbe dischiudere.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Ivi, p. 3.

<sup>26</sup> Ivi, p. 127.

<sup>27</sup> Si veda, naturalmente, la lunga lettera che Dennis scrive a Julian; Ivi, pp. 89-107. Anche rispetto a questo testo, per inciso, non ci sono effettive garanzie di autenticità e il lettore rimane indeciso sul suo statuto effettivo; cfr. GARCIA IGLESIAS 2022.

<sup>28</sup> Cfr., con riferimento all'ambito cinematografico, ASTON 2016.

### 3. *THE SLUTS* E LO SNUFF DIGITALE

L'immaginario *snuff* occupa insomma da sempre un ruolo fondamentale nella scrittura di Cooper, ma sia in *Closer* che in *Frisk* esso è associato ad un tipo di medium prettamente analogico; in diversi dei passaggi menzionati sono presenti apposite marche testuali che identificano le immagini fisse e in movimento come frutto di un processo di iscrizione indessicale (si pensi, per esempio, al rumore del proiettore durante la visione del filmato in *Closer*). La cosa non sorprende, se si considera che anche molti dei film che mettono in scena lo *snuff* (quelli che Kavka definisce persuasivamente *meta-snuff*<sup>29</sup>) lo fanno riconducendole all'idea di un'immagine analogica, di una pellicola che si può toccare con mano (e, significativamente, anche se questo rimane spesso un implicito non esplorato, distruggere). Il passaggio alla codifica digitale, che ha profondamente messo in discussione lo statuto semiotico del vivo e provveduto a far emergere una lettura più «morbida» dell'immagine,<sup>30</sup> ha avuto un impatto importante anche sugli immaginari dello *snuff* che – come si anticipava – si sono progressivamente rilocati nello spazio della rete, su forum e siti specializzati in contenuti estremi ed hanno continuato a germinare in narrazioni più o meno leggendarie.

Il romanzo *The Sluts* registra in modo estremamente puntuale questo passaggio e torna a riflettere sul ruolo cruciale dello *snuff*

<sup>29</sup> KAVKA 2016.

<sup>30</sup> Per una prospettiva sullo statuto semiotico dell'immagine contemporanea, si veda GRESPI-DONDERO 2024. Il concetto di immagine morbida si riferisce a HOELZL - MARIE 2015.

nelle dinamiche cooperiane del desiderio spostandone il luogo di apparizione fra le pagine di alcuni spazi di confronto online (post, forum, e-mail). La vicenda segue i tentativi di un gruppo di utenti di venire a capo dell'intricata vicenda di un giovane escort di nome Brad, il cui sviluppo assume rapidamente i contorni di un thriller digitale nel quale non è chiaro dove si annidi la verità (e se, in ultima analisi, ve ne sia una). Le prime pagine sono occupate dalle recensioni di alcuni presunti clienti, che immediatamente registrano la labilità dell'identità di Brad: non c'è accordo né sul suo aspetto né su altri dettagli della sua vita, ma solo sulla qualità delle sue prestazioni e sulla natura inquietante della sua figura. Così, mentre ben presto si assiste ad una progressiva squalifica di tutto ciò che viene scritto su Brad («Cleary what the previous reviewers wrote about Brad is a bunch of lies and nonsense»<sup>31</sup>), emerge anche l'idea che il giovane flirti con la morte e che questo sia un aspetto chiave della sua rappresentazione digitale, soprattutto a seguito dell'apparizione del personaggio di Brian.<sup>32</sup>

La possibilità di realizzare un video *snuff* che abbia Brad come protagonista si configura così come la naturale conseguenza della sua assoluta disponibilità a lasciarsi utilizzare dai suoi partner. Mentre i dubbi sulla sua vera identità e sull'attendibilità delle dichiarazioni che lo riguardano si accumulano sempre di più, egli diventa protagonista di una serie di narrazioni che, in misura sempre

<sup>31</sup> COOPER 2004, p. 20.

<sup>32</sup> «It turns out that Brad does have an advanced, inoperable brain tumor and will die from complications resulting from the tumor within the next six months [...]. I should explain that my all time fantasy is to murder a boy during the sex act. [...] When the day come that he is so disablet that sex with him is no longer exiting to either one of us, I am going to end his suffering»; Ivi, pp. 15-16.

più estrema, lo riducono a mera corporeità, assolutamente incapace di funzionare all'interno dello schema pornografico canonico di penetrazione/eiaculazione<sup>33</sup>. Assumendo su di sé questa versione estrema della passività, la disponibilità a oggettificarsi sino al punto dell'annullamento totale, Brad è l'estremizzazione di quella perversione della *twinkness* come stereotipo pornografico già vista all'opera in *Closer*. Più nello specifico, come è stato giustamente notato, Brad diviene qui il centro di una serie di pratiche che, in un'escalation di violenza che troverebbe proprio nello *snuff* il suo compimento, trasformano discorsivamente una delle configurazioni iconiche più rassicuranti del porno gay (il *twink*) in un *pig*, un corpo-ricettacolo, poco più che un orifizio aperto alla contaminazione<sup>34</sup> (non è incidentale che tutto il sesso rappresentato in *The Sluts* sia, di fatto, *bareback*).

Brad si presenta quindi come un buco, una voragine da riempire non solo di secrezioni corporee, ma anche di senso e identità. Quanto apprendiamo di lui è in effetti sempre il frutto di una mediazione inattendibile, la performance narrativa di utenti dei quali non sappiamo nulla e che proprio intorno a lui (alle sue caratteristiche, alla sua disponibilità sessuale, ma anche alla sua stessa esistenza) continuano a dibattere. La vacuità della figura di Brad è un elemento che emerge spesso nella letteratura su *The Sluts* e costituisce in effetti uno dei tratti più interessanti del romanzo; mentre George Miles era, per quanto idealizzato, un soggetto in

<sup>33</sup> Un punto di non ritorno, da questo punto di vista, corrisponde alla sua (presunta) evirazione da parte di un medico; cfr. Ivi, pp. 215-224.

<sup>34</sup> RUSZCZYCKY 2021, pp. 139-142; per la teorizzazione del concetto di *pig*, cfr. FLORÊNCIO 2020, pp. 25-59.

carne ed ossa, Brad è poco più che una «endless chain of discursive proliferations [...]. Brad does not ever show a body, [...] he remains perpetually suspended as a flux of representation».<sup>35</sup> Il suo carattere indefinito e fluttuante lo rende, per gli utenti della community, ancora più affascinante, sino a farne l'emblema infestante del loro stesso desiderio: che Brad, in fin dei conti, esista oppure no è forse del tutto irrilevante, perché la sua funzione è piuttosto quella di dare forma e portare ad emergere i desideri dei soggetti coinvolti.<sup>36</sup> È proprio uno dei partecipanti al forum dedicato a Brad e Brian a esplicitare riflessivamente questo aspetto: «We're obsessed with Brad and Brian because the murder thing gives us a boner, and because Brad or Brian or whoever the genius behind this ridiculous scam knows just how to fuck with our heads. This whole thing is just sick porn and we've all been implicated. Brad's probably a real person, but the Brad we're all obsessed with is a fantasy. Let's admit it and talk openly about our dirty secret».<sup>37</sup>

Esattamente come l'immagine digitale stabilisce col proprio referente una relazione che non è semplicemente indessicale, così l'identità di Brad non riferisce in maniera puntuale ad un oggetto del mondo, ma è continuamente scritta e riscritta dal desiderio degli utenti, sino ad esplodere in un ventaglio di possibilità senza alcuna coerenza reciproca.<sup>38</sup> L'osservazione sul carattere fantasmatico di

<sup>35</sup> FÉREZ MORA 2014, p. 84.

<sup>36</sup> BAKER 2008, p. 57.

<sup>37</sup> COOPER 2004, p. 111.

<sup>38</sup> «The descriptions of Brad refer not so much to a real figure as to the figure the reviewers wish him to be. These testimonies, when read interdependently, reveal not a real person in the world, but the range of possibilities assigned to that person»; BAKER 2008, p. 63.

Brad è interessante anche perché sottolinea un altro aspetto cruciale che differenzia *The Sluts* dalle precedenti incursioni di Cooper nella cultura dello *snuff*: mentre in *Closer* e *Frisk* la visione delle immagini di morte (e la costruzione di una fantasia sul tema) era una pratica individuale, o al più riservata a pochi individui riuniti in uno stesso spazio, qui tutto si gioca all'interno della rete, coinvolgendo una pluralità di soggetti che, nello spazio di libertà garantito dall'anonimato digitale, formano una *community*. Le varie incarnazioni che nel corso del romanzo assumono questi luoghi di dibattito funzionano come una bolla<sup>39</sup> all'interno della quale gli utenti possono esprimere le loro più segrete fantasie privandosi dei rischi che una reale discussione su temi tanto estremi avrebbe sulla loro vita e sulle loro identità. Non esiste uno spazio esterno rispetto a quello virtuale<sup>40</sup> e questo elemento consegna ulteriormente tutto quanto leggiamo al regime del dubbio e dell'insicurezza: davvero esiste, al di fuori di internet, una realtà a cui questa storia riferisce?

L'intero romanzo potrebbe essere letto come un tentativo di rispondere a questa domanda, un esercizio di riempimento del vuoto narrativo rappresentato dall'idea di Brad. In un certo senso, la vicenda *The Sluts* non è altro che il tentativo perennemente frustrato di mettere a punto delle strategie verdittive per «autenticare» le informazioni su Brad. Come ha osservato Montani<sup>41</sup> in un testo divenuto ormai classico, le immagini non hanno mai un rapporto pienamente soddisfacente con ciò a cui riferiscono e sono anzi

<sup>39</sup> Il concetto di bolla viene qui utilizzato seguendo l'idea del dispositivo di proiezione/protezione elaborata in CASETTI 2023.

<sup>40</sup> Cfr. GARCIA IGLESIAS 2022, p. 619.

<sup>41</sup> Cfr. MONTANI 2010.

abitate da un vuoto, che deve essere colmato per far sì che possano diventare rilevanti da un punto di vista testimoniale. A questo scopo è necessario un lavoro operativo (e mai definitivo) di autenticazione, che in *The Sluts* vediamo tutte le volte che i membri della community si interrogano collettivamente o rispondendosi a vicenda sui vari aspetti della vicenda.

Se dopo le prime recensioni sarà soprattutto il webmaster a farsi carico di queste operazioni («I will continue to try to separate the fact from the fiction, if there are any facts to be found»<sup>42</sup>), con il proseguire della storia saranno diversi gli utenti a intervenire direttamente proponendo le loro personali teorie e introducendo ulteriori elementi di complessità nella narrazione.<sup>43</sup> In più di un'occasione i vari attori della vicenda prenderanno parola per cercare di mettere un punto fermo ai fatti, con delle testimonianze che si riveleranno poi via via inattendibili. In tutti questi passaggi emerge un vero e proprio linguaggio tecnico del dire il vero che dovrebbe riuscire a suturare i vuoti della narrazione: «I've decided it's time to come clean and tell you guys the truth. I'm doing this to clear my conscience, and hopefully to prevent others from being taken in by Brad's act»;<sup>44</sup> «Hi guys, this is Elaine. I feel that I have to respond to builtlikeatruck's accusation against me. I am in email contact with Brad, and he will answer your questions. I just sent one of his answers, so maybe that person can post here and confirm that what I'm doing is legitimate. builtlikeatruck is the liar here. You want to

<sup>42</sup> COOPER 2004, p. 34.

<sup>43</sup> Si veda per esempio l'intervento di thegayjournalist; Ivi, pp. 142-143.

<sup>44</sup> Ivi, p. 64

know the truth?»;<sup>45</sup> «dy's screwing with you. That Brian guy never hooked up with me. I never even heard from him. I wasn't gonna let him kill anybody. If you want to know the honest to God mother-fucking truth, I was gonna robe the motherfucker».<sup>46</sup> Si tratta di un tipo di intervento che, non dissimilmente da quanto accadeva in *Frisk*, trova nella confessione finale di Zack Young<sup>47</sup> un ideale punto di compimento, ma anche in questo caso il lettore è ormai talmente incerto sullo statuto di quanto legge che anche questa testimonianza risulta difficilmente risolutiva.

Il dispositivo testimoniale, che dovrebbe fungere da principio regolatore fra dicibile e indicibile a partire dalla presenza incarnata di chi proferisce parola<sup>48</sup> risulta qui denunciare la sua continua inefficacia, e anche la possibilità di ricostruire la vicenda a partire da delle emanazioni materiali (come le presunte fotografie di Brad, che si rivelano, ancora una volta truffaldine) non ha maggior successo. Così, il confronto fra vari dispositivi della verità risulta in definitiva incapace di risolvere il mistero di Brad, che giace nella sua irriducibile evanescenza al cuore del romanzo. Non ci sono prove della sua esistenza e nessuno dei racconti che lo riguardano si rivela capace di risolverne il mistero. Se è vero che Brad non era altro che un'emanazione del desiderio («Brad himself is just a kid who got drafted into the job of representing an idea. Now Brad is just a name. You don't even know who it belongs

<sup>45</sup> Ivi, p. 117.

<sup>46</sup> Ivi, p. 152.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 260-262.

<sup>48</sup> Cfr. AGAMBEN 2016, p. 135.

to anymore. The point is, this is your story and your ending»<sup>49</sup>), qui più che altrove in Cooper il lettore si trova nella non pacificante posizione di chiedersi quale sia il suo posizionamento nei confronti di Brad: è anche un prodotto del *suo* desiderio?<sup>50</sup> Anche se alla fine del romanzo non vi è certezza sull'effettiva concretezza di quello che avrebbe dovuto essere il suo protagonista né sull'esistenza degli *snuff movies* (postulati come veri da diversi utenti in virtù di una testimonianza della quale è però ormai molto difficile fidarsi), il sospetto che tutto questo potrebbe essere avvenuto, o che un brivido di piacere abbia percorso la schiena del lettore è già un risultato sufficiente. Lo *snuff*, come si è ricordato e come aveva già a suo tempo perfettamente segnalato Pugliese, è anche e prima di tutto qualcosa che succede a chi legge (o a chi guarda) nel momento in cui si confronta con la possibilità di questo estremo dell'immagine/immaginazione (e del suo desiderio).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AARON 2004 : M. Aaron, (*Fill-in-the*) *Blank Fiction: Dennis Cooper's Cinematics and the Complicitous Reader*, «Journal of Modern Literature» 27, 3 (2004), pp. 115-127.

AGAMBEN 2016 : G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

<sup>49</sup> COOPER 2004, p. 256.

<sup>50</sup> Cfr. BRINTNALL 2015, p. 73.

- ASTON 2016 : J. Aston, *Nightmares Outside the Mainstream: August Underground and Real/Reel Horror*, in *Digital Horror. Haunted Technologies, Network Panic, and the Found Footage Phenomenon*, a cura di L. Blake, X. Aldana Reyes, London-New York, I.B. Tauris&Co., 2016, pp. 137-148.
- BAKER 2008 : T.C. Baker, *The Whole is Untrue: Experience and Community in The Sluts*, in *Dennis Cooper. Writing on the Edge*, a cura di P. Hegarty, D. Kennedy, Brighton-Portland-Toronto, Sussex Academic Press, 2008, pp. 52-67.
- BARTHES 1999 : R. Barthes, *Il piacere del testo*, in *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 75-127.
- BATAILLE 2004 : G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- BAZIN 1999 : A. Bazin, *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Milano, Garzanti, 1999.
- BRINTNALL 2015 : K.L. Brintnall, *Transcribing Desire. Mystical Theology in Dennis Cooper's The Sluts*, in *The Poetics of Transcendence*, a cura di E. Heinämäki, P.M. Mehtonen, A. Salminen, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, pp. 59-80.
- CASSETTI 2023 : F. Casetti, *Schermare le paure. I media fra proiezione e protezione*, Milano, Bompiani, 2023.
- COOPER 1991 : D. Cooper, *Frisk*, New York, Grove Press.
- COOPER 2004 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Hachette Books, 2004.
- COOPER 2023 : D. Cooper, *Closer*, London, Serpent's Tail, 2023.

- EASTON ELLIS 1996 : B. Easton Ellis, *Meno di zero*, Torino, Einaudi, 1996.
- ĀJZENŠTEJN 1985 : S.M. Ājzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985.
- FÉREZ MORA 2014 : P.A. Férez Mora, *Dennis Cooper's The Sluts: Prosthetic and Performative (Homo)sexuality*, «ES Review. Spanish Journal of English Studies» 35 (2014), pp. 71-88.
- FLORENCIO 2020 : J. Florêncio, *Bareback Porn, Porous Masculinities, Queer Futures. The Ethics of Becoming Pig*, Oxon-New York, Routledge, 2020.
- GARCIA IGLESIAS 2022 : J. Garcia Iglesias, 'We're Just Fantasizing Aloud Here': *Fantasy and Online Communities in Dennis Cooper's The Sluts (2005)*, «English Studies» 103, 4 (2022), pp. 609-623.
- GRESPI 2010 : B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Roma, Carocci, 2010.
- GRESPI-DONDERO 2024 : B. Grespi, M.G. Dondero, *Indici*, in *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, a cura di B. Grespi, F. Villa, Torino, Einaudi, 2024, pp. 17-35.
- HAGIN 2010 : B. Hagin, *Killed Because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff*, «Journal of Popular Film and Television» 38, 1 (2010), pp. 44-51.
- HOELZL - MARIE 2015 : I. Hoelzl – R. Marie, *Softimage. Towards a New Theory of the Digital Image*, Intellect, Bristol, 2015.
- JACKSON 1993 : E. Jackson Jr., *Dennis Cooper*, in *Contemporary Gay American Novelists*, a cura di E.S. Nelson<sup>4</sup>, Santa Barbara, Greenwood Press, 1993, pp. 77-82.

JACKSON 2006 : E. Jackson Jr., *Death Drives Across Pornutopia: Dennis Cooper on the Extremities of Being*, in *Enter at Your Own Risk. The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison-Taneck, Farleigh Dickinson University Press, 2006, pp. 151-174.

KAUR - RANDHAWA 2020 : S. Kaur – S. Randhawa, *Dark Web: A Web of Crimes*, «Wireless Personal Communication» 112 (2020), pp. 2131-2158.

KAVKA 2016 : M. Kavka, *The Affective Reality of Snuff*, in *Snuff. Real Death and Screen Media*, a cura di N. Jackson, S. Kimber, J. Walker, T.J. Watson, Londra, Bloomsbury, 2016, pp. 47-61.

KEREKES-SLATER 2016 : D. Kerekes - D. Slater, *Killing for Culture: from Edison to ISIS*, London, Headpress, 2016.

LEV 2006 : *Introduction*, in *Enter at Your Own Risk. The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison-Taneck, Farleigh Dickinson University Press, 2006, pp. 15-39.

LINO 2014 : M. Lino, *Le urgenze del visivo maschile: retoriche del male gaze nella cultura dello snuff e dell'hard-core fra cinema e letteratura*, «Between» 4, 7 (2014), pp. 1-26.

MONTANI 2010 : P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

PREVITALI 2020 : G. Previtali, *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo*, Milano, Meltemi, 2020.

PREVITALI 2023 : G. Previtali, *From Slaughter to Snuff. The Origins of a Cultural Myth*, in *The Films of Roberta Findlay*, a cura di P. Alilunas e W. Straub, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2023, pp. 86-96.

- PUGLIESE 1990 : R. Pugliese, *L'ultimo spettacolo. La provocazione-ri-produzione della morte e la sua utilità*, «Segnocinema» 46 (1990), pp. 30-31.
- RUSZCZYCKY 2021 : S. Ruszczycky, *Vulgar Genres. Gay Pornographic Writing and Contemporary Fiction*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2021.
- SANDERS 1972 : E. Sanders, *La "famiglia" di Charles Manson. Gli assassini di Sharon Tate*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- THOMPSON - WILLIAMS 2014 : B. Thompson – A. Williams, *The Myth of Moral Panic. Sex, Snuff, and Satan*, Londra-New York, Routledge 2014.
- TILLMAN 2023 : L. Tillman, *Introduction*, in D. Cooper, *Closer*, London, Serpent's Tail, 2023.
- YOUNG 2006 : E. Young, *Death in Disneyland. The Work of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk. The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison-Taneck, Farleigh Dickinson University Press, 2006, pp. 43-67.

Pornotopie digitali per maschilità ai margini:  
*The Sluts* di Dennis CooperDigital Pornotopias of Marginal Masculinities:  
*The Sluts* by Dennis Cooper

doi: 10.54103/2282-0035/29352

Anna Chiara Corradino

 0000-0001-9610-2818Scuola Normale Superiore  
ROR 03aydme10

anna.corradino@sns.it

© Anna Chiara Corradino

Received: 05/07/2025  
Accepted: 29/09/2025

## Abstract

**[IT]** Il presente saggio intende analizzare il capolavoro di Dennis Cooper *The Sluts* (2004) come rappresentazione anticipatoria delle dinamiche di maschilità nelle comunità digitali contemporanee. Il romanzo, strutturato come un forum online dove utenti anonimi condividono recensioni sessuali su Brad, un giovane escort dall'identità incerta, è qui inserito nel dibattito teorico sulla maschilità marginale sviluppato da Kaja Silverman e Raewyn Connell negli anni Novanta. Il testo propone inoltre di leggere *The Sluts*, attraverso l'analisi della sotto-trama dedicata a Nick Carter (dei Backstreet Boys), come una "pornotopia necrofila digitale", seguendo quanto elaborato da Paul B. Preciado, rivelando come gli spazi virtuali fungano da dispositivi di produzione della soggettività sessuale. Cooper mostra come la necrofilia testuale diventi metafora dell'impossibilità di relazioni autentiche nell'era digitale, trasformando la scrittura collettiva in forma di masturbazione sociale che espone i paradossi della comunicazione online contemporanea.

**PAROLE CHIAVE:** Dennis Cooper, *The Sluts*, maschilità ai margini, pornotopie, necrofilia

[EN] This essay aims to analyze Dennis Cooper's masterpiece *The Sluts* (2004) as an anticipatory representation of masculinity dynamics in contemporary digital communities. The novel, structured as an online forum where anonymous users share sexual reviews about Brad, a young escort with an uncertain identity, is here situated within the theoretical debate on marginal masculinity developed by Kaja Silverman and Raewyn Connell in the 1990s. The text also proposes to read *The Sluts*, through the analysis of the Nick Carter (from the Backstreet Boys) subplot, as a "digital necrophilic pornotopia," following Paul B. Preciado's theoretical framework, revealing how virtual spaces function as devices for producing sexual subjectivity. Cooper demonstrates how textual necrophilia becomes a metaphor for the impossibility of authentic relationships in the digital age, transforming collective writing into a form of social masturbation that exposes the paradoxes of contemporary online communication.

**KEYWORDS:** Dennis Cooper, *The Sluts*, masculinity at the margins, pornotopias, necrophilia

*The Sluts* di Dennis Cooper (2004) si inserisce in un momento cruciale per gli studi sulla maschilità, rappresentando un punto di arrivo maturo di riflessioni sia letterarie sia teoriche che avevano preso forma negli anni Novanta. Il romanzo è pubblicato in un'epoca caratterizzata da una straordinaria fioritura di studi sul genere, in generale, e maschile in particolare, alimentata dal dibattito inaugurato da testi fondamentali come, tra i tanti, *Male Subjectivity at the Margins* di Kaja Silverman (1992) e consolidata dalla prima edizione di *Masculinities* di Raewyn Connell (1995 1a ed.). L'anno di pubblicazione del contributo di Silverman è particolarmente significativo: il 1992 si colloca a due anni dall'apparizione di *Gender Trouble* di Butler, agli albori della critica Queer, nel pieno della terza ondata femminista, ma anche sulla scia della pandemia di AIDS che aveva profondamente scosso le comunità gay maschili negli anni Ottanta (è del 1987 il capitale contributo di Leo Bersani *Is the Rectum a Grave?*). In questo contesto, Cooper sviluppa una riflessione sulla maschilità che si distingue per la sua radicalità formale e tematica, pur essendo in linea con gli esperimenti della *Blank Generation*.<sup>1</sup> Se gli studi accademici sulla

<sup>1</sup> Il termine *Blank Generation* si riferisce a un gruppo di scrittori americani post-punk degli anni Settanta e Ottanta ed è stato coniato da ELIZABETH YOUNG e GRAHAM CAVENEY 1992; l'espressione deriva dall'album e dalla traccia *Blank Generation* di Richard Hell, a loro volta pensati come parodia e rifiuto della *Beat Generation* (p. XIII). Young e Caveney indicano come parte di questa temperie culturale anche gli scrittori americani Bret Easton Ellis, Jay McInerney e Tama Janowitz, oltre a Gary Indiana e A. M. Homes (ed è usato così anche nel presente contributo), sebbene esso si applichi con maggiore precisione ai newyorchesi Kathy Acker, Bruce Benderson, Dennis Cooper, Joel Rose e in generale al *milieu* culturale legato alla rivista «Between C & D», Cfr. STOSUY 2006.

maschilità<sup>2</sup> si concentravano prevalentemente su analisi sociologiche e psicoanalitiche della costruzione del maschile, Cooper opera una traduzione letteraria di queste problematiche attraverso quello che Earl Jackson aveva già identificato nel 1994, trattando la prima produzione dello scrittore, come un «movement of objectification and obsessive violation of the body's contours».<sup>3</sup> *The Sluts* rappresenta l'evoluzione di questa poetica corporale verso una dimensione comunitaria e digitale, anticipando questioni che sarebbero diventate centrali nel dibattito contemporaneo sulla maschilità online.

*The Sluts* è strutturato come un forum online in cui utenti anonimi condividono recensioni di esperienze sessuali con Brad, un giovane escort la cui identità reale è costantemente messa in discussione, e il suo presunto protettore, Brian. La narrazione si sviluppa attraverso recensioni, commenti nel forum, blog che evolvono dalle descrizioni iniziali di Brad come ragazzo problematico a fantasie sempre più

<sup>2</sup> La questione terminologica maschilità, mascolinità, maschile è assai complessa e non è questo il luogo per offrire una prospettiva più ampia sui termini che verranno qui sostanzialmente utilizzati come sinonimi. Tuttavia è qui da citare Todd W. Reeser che offre una distinzione sicuramente utile anche per il presente contributo: «Whereas for me the terms 'masculinity' and 'male subjectivity' imply instability and a whole host of tensions and complications [...] terms such as 'manhood,' 'male identity,' 'masculine identity,' and 'male gender role' tend to connote a more stable approach to gender, and perhaps even a biologically based one» (REESER 2010, p. 13). Si veda inoltre quanto sottolineato da Jack Halberstam in riferimento alla fine del XIX secolo durante il quale: «white middle-class ideals of manliness were severely challenged by working-class men, black men, immigrant men, and even feminist women. This challenge from all sides prompted middle-class men to attempt to 'remake manhood': 'They began to formulate new ideologies of manhood-ideologies not of 'manliness' but of 'masculinity'» (HALBERSTAM 1998, p. 16).

<sup>3</sup> JACKSON 1994, p. 143.

violente di omicidio e necrofilia. La struttura si complica progressivamente con l'emergere di utenti che affermano di essere Brad e Brian, o i loro doppi Thad e Zack Young, o di averlo ucciso.

Il romanzo si posiziona inoltre in dialogo critico con la “transgressive fiction”, talvolta indicata come derivativa della *Blank Generation*, degli anni Novanta, i.e. quel filone letterario che Michael Silverblatt aveva definito come caratterizzato dalla «violation of norms, of humanistic enterprise, of the body».<sup>4</sup> Tuttavia, mentre autori come Bret Easton Ellis o Chuck Palahniuk esplorano la crisi della maschilità attraverso narrazioni ancora centrate su soggetti individuali – per quanto del più vario genere – Cooper opera una svolta decisiva verso la dimensione collettiva e anonima della costruzione identitaria maschile. Come evidenzia Timothy Baker, in *The Sluts* Cooper «presents not individual consciousnesses, but a collective discourse which has no direct bearing on reality»,<sup>5</sup> trasformando la crisi della maschilità da dramma psicologico individuale a fenomeno sociale e comunicativo e, al contempo, mostrando i limiti di questa comunicazione. Questa trasformazione colloca *The Sluts* in una posizione coerente rispetto al panorama letterario americano degli anni Novanta e Duemila, sebbene presenti diverse peculiarità rispetto a esso: il romanzo non si limita a rappresentare la crisi della maschilità egemonica, così come teorizzata dagli studi sulla maschilità e in particolare da Connell (1995, ma qui si cita dalla seconda edizione rivista del 2005), ma ne esplora le modalità di riconfigurazione nell'era digitale, anticipando dinamiche che caratterizzeranno le comunità online maschili dei

<sup>4</sup> SILVERBLATT 1993.

<sup>5</sup> BAKER 2008, pp. 60-61.

decenni successivi e di cui Cooper stesso è in parte fautore grazie al suo, assai controverso, blog.<sup>6</sup> Il romanzo infatti, lasciando per ora da parte il dibattito sulla critica (o meno) della società capitalistica presente nel suo testo e in quelli di autori coevi, si pone come apripista e piano secante per fare un punto su diverse questioni: da una parte dimostra l'evoluzione di uno dei feticci erotici delle comunità gay, l'adolescente; dall'altra marca un cambiamento radicale della concezione necrofila e necrosadica, divenuto possibile con la diffusione di internet e dei siti dedicati a questo genere di 'perversioni'.<sup>7</sup> In questo contributo intendo trattare entrambe le tematiche, soffermandomi nella prima parte sull'adolescente reificato come figura centrale che, dalla marginalità narrativa, si sposta alla centralità fantasmatica e *flarf* del romanzo; nella seconda parte come questa fantasmaticità trovi particolare rilievo in *The Sluts* e nella linea narrativa dedicata a Nick Carter all'interno di quella che definirò una "pornotopia necrofila digitale". Attraverso un approccio interdisciplinare che coniuga gli studi sulla maschilità, la teoria queer e l'analisi degli spazi digitali intendo mostrare come il romanzo anticipi criticamente le dinamiche delle comunità virtuali contemporanee. La metodologia adottata combina l'analisi testuale con gli strumenti teorici forniti da Kaja Silverman (1992) sulle "maschilità ai margini", e il concetto di "pornotopia" elaborato da Paul B. Preciado (2011, ed. or. 2010) per interpretare gli spazi di produzione della soggettività nel romanzo.

<sup>6</sup> Cfr. <https://denniscooperblog.com>.

<sup>7</sup> Lo studio di KNAFO 2015 annoverava 80.000 siti porno necrofili all'interno del web.

## SOGGETTIVITÀ MASCHILI AI MARGINI: QUALI MASCHI?

Come sottolinea Connell,<sup>8</sup> e con lei diverse altre studiose prima (come Butler) il presupposto alla base degli studi sul maschile è che non esista un'identità di genere essenziale, ma che il corpo sessuato sia il prodotto di pratiche discorsive e relazioni di potere. Gli studi sulla maschilità possono essere fatti risalire alla psicoanalisi freudiana e sono segnati da un continuo incontro-scontro tra psicoanalisi e studi sociali di genere. Freud,<sup>9</sup> pur non esplicitamente, aveva dimostrato come la maschilità sia solo apparentemente naturale, essendo in realtà parte di un processo di identificazione con la figura maschile: la teorizzazione del complesso di Edipo implica una bisessualità originaria e, nell'elaborazione del super-Io, l'internalizzazione delle proibizioni genitoriali attraverso l'identificazione paterna. Questo comporta il presupposto della mancanza di una maschilità allo stato puro. Non a caso allieve dello psicologo, come Karen Horney e Melanie Klein,<sup>10</sup> avevano già proposto uno stato pre-edipico femminile e una maschilità adulta come prodotto di una reazione esagerata, collegando la costruzione della maschilità alla subordinazione delle donne. È tuttavia, diversi anni dopo, con

<sup>8</sup> CONNELL 2005.

<sup>9</sup> In particolare nella teorizzazione del complesso di Edipo, cfr. in particolare FREUD 1905.

<sup>10</sup> HORNEY 1937 e HORNEY 1938. Nella stessa direzione vanno gli studi di Melanie Klein ripresi e rielaborati da Julia Kristeva in KRISTEVA 2000. Sebbene non si possa parlare di una psicoanalisi di stampo femminista è indubbio che gli studi di Melanie Klein (e di Felix Boehm) durante la repubblica di Weimar e gli studi di Karen Horney condotti oltre-oceano abbiano dato un grande impulso a una concezione meno maschio-centrata rispetto alla psicoanalisi freudiana. A questi vanno certamente affiancate, sebbene citate qui corsivamente, Nancy Chodorow e Juliet Mitchell.

Joseph Pleck e *The Myth of Masculinity* (1981) che si opera la svolta decisiva verso una contestazione del paradigma identitario del ruolo di genere maschile. Secondo un approccio a suo modo foucaultiano, Pleck dimostra che «the concept of sex role identity prevents individuals who violate the traditional role for their sex from challenging it; instead, they feel personally inadequate and insecure».<sup>11</sup>

Circa dieci anni dopo, nel 1992, Kaja Silverman propone, incrociando la psicoanalisi con le teorie althusseriane sull'ideologia, alcuni dei concetti chiave di cui intendo avvalermi per l'impostazione sia teorica sia ideologica del contributo. Punto di partenza della trattazione di Silverman è l'individuazione di una serie di maschilità che riconoscono e privilegiano la castrazione di conseguenza a politiche del desiderio che si pongono nei margini psichici: «these masculinities represent a tacit challenge not only to conventional male subjectivity, but to the whole of our “world” – that they call sexual difference into question, and beyond that, “reality” itself».<sup>12</sup> Per Silverman, la maschilità egemonica è costruita tramite una *misrecognition* ideologica che si basa sull'equazione tra pene e fallo e che far sì che il soggetto maschile si identifichi con potere e privilegio. Particolarmente rilevante è pertanto nel discorso della studiosa la nozione di “dominant fiction”; la *dominant fiction* per Silverman è l'insieme di narrazioni socialmente e culturalmente dominanti che regolano e sostengono l'ordine simbolico: racconti e immagini condivise che legittimano le strutture di potere, soprattutto in relazione a genere, sessualità e identità. Pertanto la *dominant fiction*

<sup>11</sup> PLECK 1981, p. 42.

<sup>12</sup> SILVERMAN 1992, p. 1.

è sinonimo di *ideological reality*, ma nel suo sistema ideologia ha un significato ben preciso, i.e. il frutto di un meccanismo di interpellazione sulla base delle teorie althusseriane.<sup>13</sup> Secondo Althusser, ogni ideologia “interpella” gli individui come soggetti, ovvero li costituisce nella loro stessa soggettività attraverso un processo di riconoscimento immaginario.<sup>14</sup> Per Silverman il rapporto con la realtà è sempre intriso dell’immaginario già all’interno dell’ideologia. L’ideologia, infatti, si configura come un atto di ‘fede ideologica’: la credenza avviene quando un’immagine, pur riconosciuta dal soggetto come costruzione culturale, riesce nondimeno a imporsi come percezione della realtà, la cui creazione si basa sull’interpellazione. Silverman stessa sostiene che «[s]uccessful interpellation means taking as the reality of the self what is in fact a discursive construction, or to state the case differently, claiming as an ontology what is only a point of address».<sup>15</sup> Ciò che infatti sostiene il mantenimento della maschilità “classica” è per Silverman l’*ideological belief*, e al contempo il complesso di edipo positivo, il meccanismo tramite il quale la *dominant fiction* cerca l’interpellazione e produce e sostiene la maschilità normativa. In senso lato infatti una credenza ideologica è un’immagine che il soggetto riconosce consciamente come culturalmente fabbricata ma che riesce comunque a passare come una percezione nuda e cruda della realtà (è un puro atto di *misrecognition*) tramite un meccanismo di identificazione.

<sup>13</sup> ALTHUSSER 1990 cit. in SILVERMAN 1992, p. 17. In particolare Silverman elabora sui concetti di ideologia e interpellazione.

<sup>14</sup> In particolare nel testo citato nella nota precedente, ma per una ricostruzione dei diversi stadi teorici dell’interpellazione ideologica si veda PIPPA 2018.

<sup>15</sup> SILVERMAN 1992, p. 17.

È in questo contesto teorico consolidato che si può inserire la presente riflessione su Cooper, il quale traduce in forma narrativa-digitale quella che Connell aveva teorizzato come “hegemonic masculinity” in quella che Silverman chiama “dominant fiction”: una configurazione di pratiche di genere che incarna la risposta correntemente accettata al problema della legittimità del patriarcato, garantendo la posizione dominante degli uomini e la subordinazione delle donne. Cruciale è la precisazione di Connell: «[h]egemonic masculinity is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable».<sup>16</sup> L’assunto di Connell è particolarmente rilevante in un ambiente, come quello di cui si occupa Cooper, in cui le forme di maschilità sono tutte al contempo egemoniche e controegemoniche in una ampia costruzione della “pornotopia digitale necrofila”.

L’intero romanzo di Cooper mette in atto la costruzione marginale della maschilità e, al contempo, il disvelamento dell’atto di disconoscimento ideologico – sia per chi legge, sia per i personaggi coinvolti. La costruzione della, per dirla in termini silvermaniani, *dominant fiction* narrativa è attuata tramite un meccansimo di fantasia e interpellazione althusseriana del falso che viene ripetutamente scambiato con il reale e che al contempo è mosso da una pulsione libidica:

There are hundreds of Brads out there ready to be fucked. We’re obsessed with Brad and Brian because the murder thing gives us a boner, and because Brad or Brian or whoever the genius is behind this ridiculous

<sup>16</sup> CONNELL 2005, p. 76.

scam knows just how to fuck with our heads. This whole thing is just sick porn and we've all been implicated. Brad's probably a real person, but the Brad we're all obsessed with is a fantasy.<sup>17</sup>

In questa dichiarazione di boybandluvXXX, Cooper identifica il carattere fantasmatico della costruzione identitaria maschile, esplicitando il meccanismo attraverso cui la narrativa opera come dispositivo di analisi delle dinamiche libidiche sottese alla *dominant fiction*. La figura di Brad funziona come caso di studio per l'esame di quelle che Silverman definisce "maschilità ai margini", configurazioni identitarie che, pur mantenendo elementi di egemonia, rivelano le contraddizioni interne al sistema patriarcale. Con questo approccio Cooper utilizza la forma narrativa per rendere visibili i processi di *misrecognition* ideologica che sostengono la maschilità normativa. La pornotopia digitale e necrofila, che vedremo più avanti, emerge in questo contesto come possibilità analitica del maschile, in quanto pone i presupposti per esaminare le modalità attraverso cui le tecnologie digitali ridefiniscono i rapporti di genere e le dinamiche di potere ad essi correlate.

### UNA PORNOTOPIA NECROFILA DIGITALE: NICK CARTER

Se nei romanzi precedenti a *The Sluts*, in particolare *Frisk* (1991), Cooper esplorava la dimensione individuale del desiderio violento attraverso la figura di Dennis e le sue fantasie di *disembowelment*, in *The Sluts* opera una svolta decisiva verso la dimensione collettiva.

<sup>17</sup> COOPER 2004, p. 111. Inoltre sull'importanza della fantasia in Cooper si veda GARCÍA-IGLESIAS 2022.

Questa trasformazione è cruciale: le fantasie omicide non sono più proprietà di una singola coscienza ma diventano «the social glue that binds the community together».<sup>18</sup>

La specificità di Cooper all'interno della *transgressive fiction* risiede nel modo in cui traduce la crisi della maschilità. Mentre Ellis esplorava l'alienazione consumistica attraverso personaggi come Patrick Bateman, e Palahniuk indagava la violenza maschile attraverso rituali di auto-distruzione, Cooper come egli stesso dichiara in un'intervista: «I am not into collective identity at all. [...] I think I have the same relationship to homosexuality as any kind of transgressive artist that is a heterosexual has to heterosexuality [...] I feel alienated from it».<sup>19</sup> Questa dichiarata alienazione dalle identità collettive tradizionali non impedisce a Cooper di essere profondamente interessato alle nuove forme di aggregazione sociale che emergono negli spazi digitali. *The Sluts* rappresenta così un ponte tra la tradizione della *transgressive fiction* novecentesca e le problematiche contemporanee della soggettività online, trasformando la violazione corporale in violazione delle categorie epistemologiche tradizionali di verità, identità e comunità. Nel romanzo queste modalità comunitarie sono particolarmente evidenti nei sotto-gruppi comunitari che si formano nel corso della narrazione e, in particolare, nella sotto-trama (se così si può chiamare) dedicata a Nick Carter. L'intero testo costruisce infatti una evidente "pornotopia digitale" che si esprime compiutamente nella necrofilia e nel necrosadismo.

<sup>18</sup> GARCÍA-IGLESIAS 2023, p. 96.

<sup>19</sup> Cit. in FÉREZ MORA 2014, p. 72.

Il concetto di pornotopia rappresenta un contributo teorico originale sviluppato da Paul B. Preciado nel suo saggio *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità* (2011). Preciado conia il concetto per indicare un tipo peculiare di eterotopia foucaultiana,<sup>20</sup> di “spazio altro”, in cui concetti “incompatibili”, non correlati alle norme morali, sono collegati, sovrapposti e purificati. La pornotopia, secondo Preciado, costituisce uno spazio rivolto solo alla sessualità praticata e vissuta durante il capitalismo farmacopornografico.<sup>21</sup> Il teorico sviluppa questo concetto attraverso un’analisi specifica dell’impero e dell’architettura di *Playboy* di Hugh Hefner, considerato paradigmatico di una trasformazione più ampia della società americana del secondo dopoguerra e che mostra come:

Un nuovo regime di controllo del corpo e di produzione della soggettività che emerge dopo la Seconda guerra mondiale, con l’apparizione di nuovi materiali sintetici per il consumo e la ricostruzione del corpo (come le plastiche e il silicone), la commercializzazione farmacologica delle sostanze endocrine per separare eterosessualità e riproduzione (come la pillola anticoncezionale inventata nel 1947) e la trasformazione della pornografia in cultura di massa. Questo capitalismo caldo differisce radicalmente dal capitalismo puritano del diciannovesimo secolo che Foucault aveva caratterizzato come disciplinare [...] A questo capitalismo interessano i corpi e i loro piaceri, trae beneficio dal carattere politossicomane e compulsivamente masturbatorio della soggettività moderna.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Foucault tratta dell’eterotopia in diverse parti della sua produzione a partire dalla prima definizione in *Les mots et le choses* (FOUCAULT 1966a, pp. 9-10) per poi dedicarvi due radio-conferenze radio (FOUCAULT 1966b, 1984).

<sup>21</sup> Il concetto si inserisce nella più ampia teoria preciadiana del “capitalismo farmacopornografico” elaborata ulteriormente in PRECIADO 2015 (ed. or. del 2008) che identifica un’altra trasformazione del biopotere foucaultiano, volta all’elaborazione e all’immediata codificazione in regime di verità di una matrice suprema, unica e univoca per controllare la pulsione desiderante collettiva.

<sup>22</sup> PRECIADO 2011, pp. 105-106.

La rilevanza teorica del concetto elaborato da Preciado risiede nella sua capacità di analizzare criticamente come l'architettura e lo spazio possano fungere da tecnologie di produzione della soggettività, anticipando dinamiche che caratterizzano la società contemporanea dove «non c'è più nessuna differenza tra pubblico – la trasmissione televisiva – e privato – la villa brianzola o la magione sarda. Il privato è pubblico e il pubblico è privato».<sup>23</sup> La pornotopia rappresenta quindi non semplicemente uno spazio fisico, ma un dispositivo architettonico e culturale che produce specifiche soggettività sessuate, facendo sì che ciò che fino a quel momento era considerato nascosto, o comunque celabile, diventi alla portata di tutti, trasformando il privato e indicibile in pubblico e ripetibile.

*The Sluts* realizza quella che può essere definita una “pornotopia” all'interno della più ampia “porn-utopia” digitale contemporanea. Come sostiene Mateusz Ruszczycy, «*The Sluts* explores what it means to write like a pig, where the writing about sex is a part of the sex itself».<sup>24</sup> Feticizzando al contempo la figura che ossessiona il porno maschile degli anni Sessanta, quella dell'adolescente, il romanzo costruisce uno spazio narrativo in cui la dimensione pornografica non è semplicemente rappresentata, ma performata attraverso l'atto stesso della scrittura collettiva (e alienante). La specificità della pornotopia cooperiana risiede nella sua architettura digitale: il forum diventa il dispositivo attraverso cui si realizza quella che Tim Dean, in dialogo con Leo Bersani e Lee Edelman, definisce come un'esperienza in cui «sexual desire might be de-

<sup>23</sup> BELPOLITI 2011.

<sup>24</sup> RUSZCZYCKY 2021, p. 140.

scribed as that which can be satisfied only by exceeding a limit, specifically, a boundary of one's own psychic constitution».<sup>25</sup> Nel contesto di *The Sluts*, questo superamento dei limiti psichici avviene attraverso l'anonimato digitale e la scrittura collaborativa, dove ogni utente può contribuire alla costruzione fantasmatica di Brad senza mai, o quasi mai, esporsi direttamente.

Parlando degli spazi virtuali del romanzo di Cooper, Patrick Hayes ha argomentato come questi creino «a mode of pornographic writing in which, protected by anonymity, men can collaboratively, or competitively, fantasize through the idiom of the erotic confessional»,<sup>26</sup> e che le loro qualità trasgressive «violate the normal ways in which the self is immersed in cultural values»,<sup>27</sup> ponendo una sfida alla maschilità normativa. La pornotopia di *The Sluts* si configura quindi come uno spazio protetto in cui le fantasie più estreme possono essere articolate senza conseguenze immediate sulla realtà narrativa, ma che agiscono, in termini foucaultiani e preciadiani, da spazi altri di potere che sono al contempo dispositivi sessuali su chi legge e narrazioni che creano, tramite l'architettura digitale, una sessualità alternativa.

Come nota Leora Lev, la violenza testuale di Cooper «forces its readers into disturbing confrontations with their levels of comfort, complicity, voyeurism, and engagement with the material at hand, which, despite appearances to the contrary, does entail ethical considerations».<sup>28</sup> La pornotopia di Cooper pertanto

<sup>25</sup> DEAN 2009, p. 137.

<sup>26</sup> HAYES 2015, p. 236.

<sup>27</sup> HAYES 2015, p. 253.

<sup>28</sup> LEV 2006, p. 203.

non è semplicemente uno spazio di trasgressione, ma un laboratorio per esplorare i limiti della rappresentazione e del desiderio nell'era digitale, dove la distinzione tra realtà e finzione, tra soggetto desiderante e oggetto del desiderio, viene continuamente messa in discussione attraverso la scrittura pornografica collettiva. Questo è particolarmente evidente nell'episodio dedicato a Nick Carter che, pur sembrando una nota stonata all'interno della narrazione, si situa in realtà nella dimensione pornotopica e necrofila per svelare il dispositivo di potere spaziale insito nel testo. Non a caso il blog parallelo torna in diverse parti della narrazione come monito esterno-interno.

L'episodio di Nick Carter si inserisce a metà del romanzo, proposto da boybandluvXXX, che dichiara di essere annoiato delle elucubrazioni sulla veridicità o meno della figura di Brad. Carter è l'ex cantante dei Backstreet Boys che proprio negli anni di poco antecedenti a *The Sluts* incarnava a pieno lo stereotipo del *twink* dalla *allure* adolescenziale e scanzonata e caratterizzato da quei tratti tipici dell'efebo dei Duemila: i capelli biondi, la totale assenza di peli, il fisico asciutto etc. Scrive giustappunto popnfresh nel Forum: «For me, early Nick Carter is the ultimate. By early I mean how he looked in that 'Backstreet's Back, All right!' or whatever it's called video, popnfresh». <sup>29</sup> Il riferimento alla *Everybody (Backstreet's Back)*, citata in maniera vividamente impropria tramite il richiamo del verso della canzone, ci porta inoltre in un determinato periodo storico, esplicitamente indicato come il migliore di Carter,

<sup>29</sup> COOPER 2004, p. n.p.

il 1997,<sup>30</sup> anno in cui il cantante aveva diciassette anni (non a caso un minore) e nel cui video impersona una mummia all'interno di un più ampio setting reminiscente di *Thriller* di Michael Jackson<sup>31</sup>. Il riferimento mortifero sembra dunque una scelta oculata da parte dell'utente che esprime un esplicito desiderio necrofilo: «Wow, I'm not the only one? boybandluvXXX, email me and let's talk about it privately. Nick Carter naked and dead and ice cold in my bed after a night of hot, kinky sex is perfection».<sup>32</sup>

Cooper non è certo neofita della necrofilia e del necrosadismo, che sono, anzi, costanti particolarmente vive nella sua produzione.<sup>33</sup> In *Frisk* – il romanzo in cui è forse più evidente – questa pulsione è sviluppata sia in termini visivi (tramite il ricorso alla fotografia), sia come pratica esplicita. *Frisk* fa parte del George Miles Cycle ed è narrato da Dennis, un uomo ossessionato da alcune fotografie snuff che ha visto da bambino e la cui ossessione costringe a usare il sesso come mezzo per trovare la “verità” all'interno dei cor-

<sup>30</sup> A popnfresh risponde inoltre boybandluvXXX: «Or even earlier. There are some pictures of Nick at 15 on backstreet.com that practically give me a brain aneurism. When I imagine Brad, based on the earlier descriptions, I think he must look a lot like early Nick», COOPER 2004, p. 111-112

<sup>31</sup> Il riferimento al video dei Backstreet Boys e, in modo più ampio, a *Thriller* pone anche una questione ermeneutica testuale interessante, sebbene meno rilevante per il presente contributo in quanto esplicita il riferimento alla fantasmaticità del desiderio nei confronti di Brad e Thad. La loro consistenza fantastica è infatti resa ancora più spettrale sia dall'intero paragone con Nick Carter, sia dal collegamento intermediale qui proposto da Cooper. Scrive in merito García-Iglesias che «[t]his post [sic quello di Nick Carter] is revealing in many ways. The user suggests that the Brad that has become the centre of the Brad saga is necessarily a fantasy. He even goes further to argue that Brad-as-fantasy is not different from other fantasies», GARCÍA-IGLESIAS 2022, p. 615.

<sup>32</sup> COOPER 2004, p. 111.

<sup>33</sup> Si veda in particolare il contributo di FÉREZ MORA 2013 in *The Dream Police* e BRIEDIK 2023 per quanto riguarda questi aspetti in *Frisk*.

pi degli uomini che sogna ad occhi aperti di uccidere. La trafila di brutalità necrosadiche di *Frisk* si muove già in una direzione anche architettonicamente pornotopica (non a caso parte della narrazione è integrata in un altrettanto racconto, è infatti Dennis che narra tramite lettera al fratello di Kevin, Julian, dei suoi omicidi sessuali). In particolare, nel finale in cui Julian e Kevin sono ad Amsterdam per scoprire se gli omicidi narrati nella lettera siano veri, in un dialogo tra i due, la necrofilia è citata esplicitamente come elemento catalizzatore di desiderio e luogo in cui si costruisce una corrispondenza comunitaria:

“Who’s ‘kid?’” Kevin asked once Julian had split. He could see in my eyes how enamored I was with him. Still, the crush or whatever seemed kind of ironic or something, Kevin couldn’t quite tell, which made it a lot less nerve-racking, though obviously, and he could never forget this, that crush shared the same brain with scary ideas like exploding boys, necrophilia, etc.<sup>34</sup>

Ed è anche e soprattutto nella produzione poetica (si vedano Kakutani 1996; Texier 1994 e Férez Mora 2013) di *Dream Police* di Cooper che troviamo gli antecedenti più interessanti a *The Sluts*, come in *Some Whore*:

arm to the elbow  
inside a whatever  
year old, says he  
loves me to death,  
etc., but he loves  
death, not me.

<sup>34</sup> COOPER 1991, p. 116-117.

i could kill him  
sans knowing it,  
punch through a  
lung, turn my finger-  
tip, render the  
fucker retarded<sup>35</sup>

Il componimento rappresenta la sintesi perfetta dell'estetica necrofila di Cooper com'è presentata anche in *The Sluts*. In questi versi frammentati e brutali, con i suoi enjambements arditi e la sintassi frantumata, è mimata la violenza del contenuto, svelando così il meccanismo proiettivo del desiderio necrofilo: l'altro è desiderato proprio in quanto morto, in quanto oggetto e al contempo è l'oggetto stesso che desidera di essere oggettivato. L'immagine iniziale del braccio crea un'ambiguità temporale e corporea che dissolve i confini tra soggetto e oggetto. Questa indeterminatezza non è casuale ma funzionale alla creazione di uno spazio pornotopico dove le categorie tradizionali perdono significato. Per Jackson che analizza la produzione in chiave freudiana «Cooper's work insistently exposes the relation between representation and death – the negation of the real in the image; the self-alienation within desire; the internal negation of the referent of the metaphor- all based on the resemblances of the corpse to the person who has died».<sup>36</sup> Tuttavia la rappresentazione della morte sembra eccedere questa necessità e costituirsi come spazio di rappresentazione libera non solo della violenza ma di un desiderio di possesso che è tipico della necrofilia *tout court*. In chiave velatamente ironica Franzini e Grossberg par-

<sup>35</sup> COOPER 1995, p. 128.

<sup>36</sup> JACKSON 1994, p. 158.

lavano già nel 1995 di necrofilia sfociando in una performance S/M:

[t]hey [sic the necrophiliacs] frequently mention the desirability of a partner who is helpless, unresistant, and completely at their mercy. The dead lover never rejects caresses and is always available when required; makes no demands, is never unfaithful, and never rejects you. This lover does not compare your love-making skills with others', will go along with any sort of kinky sex, and, if things go too far, cannot be harmed and will never file a complaint against you.<sup>37</sup>

La psicopatologia necrofila è ovviamente ben più complessa e si distingue generalmente dal necrosadismo<sup>38</sup> e dalle altre perversione feticistiche che sono invece ben presenti nella narrazione cooperiana congiuntamente; questo perché l'utilizzo che ne fa l'autore entra in più ampio spettro della necrofilia dell'immaginario Novecentesco. In questo la rappresentazione del corpo maschile "cadaverizzato" (perché ucciso e reso cadavere o perché narrato come cadavere, come nel caso del componimento sopracitato) e reificato emblemizza come la connessione tra Eros e Thanatos sia inscindibile. Questa conclusione, ovviamente banale, non lo è tuttavia nelle scelte cooperiane, in cui il potenziale oggetto del desiderio (il corpo di Brad, e Brad stesso) sono volontariamente coinvolti nella doppia pulsione di morte ed eros. Il componimento dice esplicitamente «but he loves/death, not me» che è la stessa giustificazione alla base di molte delle scene snuff di *The Sluts*. Inoltre, in più recenti riconcettualizzazioni della necrofilia anche in termini psichiatrici, come nel caso dello studio di Pettigrew e Dehan, la

<sup>37</sup> FRANZINI - GROSSBERG 1995, p. 232.

<sup>38</sup> Si veda in merito CORRADINO 2025, pp. 12-20.

*necrophilia* e la *somnophilia* sono accomunate sulla base della stato comune del corpo totalmente passivo (il sottocapitolo infatti è intitolato “Passivity Paraphilias”).<sup>39</sup> Questo genere di passività che sposta gradualmente l’agency dal soggetto avventore alla relazionalità tra il cadavere e il necrofilo è una delle chiavi di lettura in cui si può leggere anche il necrosadismo e la necrofilia di *The Sluts*. Scrive Earl Jackson ancora prima dell’uscita del romanzo che Cooper scriva predominantemente di contesti omosessuali maschili «but his subject is rarely homosexuality»<sup>40</sup>, dando invece ampio spazio alla scoperta e ricerca sull’interiorità del corpo: «a movement of objectification and obsessive violation of the body’s contours».<sup>41</sup> D’altro canto, è lo stesso Cooper che definisce questa sua inclinazione per le atmosfere necrofile come:

well, basically because I realized at some point that I couldn’t and wouldn’t kill anyone, no matter how persuasive the fantasy is. And theorizing about it, wondering why, never helped at all. Writing it down was and still is exciting in a pornographic way. But I couldn’t see how it would ever fit into anything as legitimate as a novel or whatever.<sup>42</sup>

Questa dichiarazione di Cooper rivela la funzione catartica e sublimativa della scrittura necrofila all’interno della sua produzione, configurandosi come un meccanismo di elaborazione del desiderio che trova nella rappresentazione letteraria il suo unico spazio di realizzazione possibile. La tensione tra l’impulso fantasmatico

<sup>39</sup> PETTIGREW - DEHAN 2021, pp. 145-148.

<sup>40</sup> JACKSON 1994, p. 143.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> COOPER 1991, p. 123.

e l'impossibilità della sua attuazione genera un cortocircuito creativo che trasforma la pulsione distruttiva in atto estetico, secondo una dinamica che, se vogliamo, ricorda la teorizzazione freudiana della sublimazione.

Tuttavia, l'ammissione dell'eccitazione pornografica derivante dalla scrittura di tali scene suggerisce che il processo sia una trasposizione simbolica che mantiene una componente libidica diretta che problematizza il confine tra rappresentazione e partecipazione fantasmatica. In questo senso, la necrofilia cooperiana non si costituisce semplicemente come tema letterario, ma come modalità di scrittura che mette in scena la propria stessa impossibilità, rivelando al contempo la natura fondamentale voyeuristica dell'atto creativo e la sua capacità di trasformare l'inesprimibile in materia narrativa, in una sorta di necrofilia testuale, e per questo pornotopica, che rianima attraverso la parola ciò che per definizione appartiene al regno della morte.

Al contempo la pornotopia collettiva della community ha bisogno di continui impulsi e ritorna, tentando di ampliare lo spazio della narrazione di Brad:

Listen, you nasty, evil fellas are more than welcome to join the Kill Nick Carter group ([www.yahoo.com/groups/nickcarterRIP](http://www.yahoo.com/groups/nickcarterRIP)) and keep the debate going there. To be honest with you, the group has sort of run its course and we could some fresh input. There are only twelve members, and we've run out of entertaining snuff fantasies. Still, I have to admit that I'd love to hear how Brian would snuff our Nick (or his little bro Aaron Carter) if he feels like sharing. Hope to see you all there. boybandluvXXX.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> COOPER 2004, p. 156.

Il ritorno dello spazio dedicato a Nick Carter in un secondo momento nel testo, che in parte rompe l'illusione e l'andamento narrativo, rivela la costruzione topografica della community (che è divisa in sottogruppi tematici, anche in maniera più estesa all'interno della sezione del forum di discussione) che è costruita nel primo capitolo in maniera individuale, ma che lentamente si amplia fino a giungere a una situazione di elevato caos; al contempo mostra la necessità dei diversi livelli di pornotopia di essere sempre alimentati con materiale nuovo, palesando così quello che Preciado ha definito «il carattere politossicomane e compulsivamente masturbatorio della soggettività moderna».

## CONCLUSIONI

*The Sluts* di Dennis Cooper rivela come l'autore abbia anticipato con straordinaria lucidità le dinamiche della soggettività digitale contemporanea, trasformando la *transgressive fiction* in una riflessione prolettica sulle comunità virtuali e sui loro meccanismi di costruzione identitaria. La "pornotopia necrofila digitale" che emerge dal romanzo non è solo una trasgressione estetica, ma costituisce un dispositivo critico che espone i paradossi fondamentali della comunicazione online che sono possibili oggetti di spunto per un ulteriore approfondimento: l'anonimato come condizione di possibilità per l'espressione del desiderio più estremo, la scrittura collettiva come forma di masturbazione sociale, e la necrofilia come metafora dell'impossibilità di una relazione autentica nell'era digitale. La specificità dell'operazione cooperiana risiede nella sua capacità di trasformare l'impulso necrofilo individuale

in fenomeno sociale e comunicativo. Se nei romanzi precedenti la violenza rimaneva confinata nella dimensione psicologica del singolo protagonista, in *The Sluts* essa diventa il “collante sociale” che tiene insieme una comunità virtuale fondata sulla negoziazione perpetua delle maschilità marginali. Questa trasformazione è strutturale: il forum stesso si configura come spazio pornotopico dove la distinzione tra realtà e finzione, tra soggetto desiderante e oggetto del desiderio, viene continuamente messa in questione attraverso la scrittura pornografica collettiva. La figura di Brad si configura come sintesi perfetta tra la reificazione dell’adolescente – feticcio erotico per eccellenza delle comunità gay – e la messa in scena della sua impossibilità relazionale attraverso meccanismi di continua ricategorizzazione che oscillano tra conformità e devianza dalla performance di genere maschile.

La sottotrama dedicata a Nick Carter funziona come *mise en abyme* dell’intero meccanismo narrativo, rivelando come la “cadaverizzazione” del corpo maschile diventi metafora dell’impossibilità di stabilire relazioni autentiche in uno spazio digitale che promette intimità infinita ma consegna solo simulacri. Cooper dimostra in questo come la necrofilia testuale sia una modalità di scrittura che mette in scena la propria stessa impossibilità, rivelando la natura fondamentalmente voyeuristica dell’atto creativo digitale. La pornotopia di *The Sluts* si configura quindi come laboratorio critico per esplorare i limiti etici della rappresentazione nell’era digitale, dove la scrittura collettiva diventa forma di necrofilia sociale che rianima attraverso la parola ciò che appartiene al regno della morte: la possibilità di una comunità autentica. In questo senso, *The Sluts* ‘spettacolarizza’ i meccanismi costitutivi, trasformando il lettore in

complice involontario di una violazione che è al contempo estetica, etica e epistemologica.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALTHUSSER 1990 : L. Althusser, *Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists & Other Essays*, a cura di G. Elliott, London, Verso, 1990.
- BAKER 2008 : T. Baker, *The Whole is the Untrue: Experience and Community in The Sluts*, in *Dennis Cooper: Writing at the Edge*, a cura di P. Hegarty e D. Kennedy, Portland, Sussex, 2008, pp. 52-67.
- BELPOLITI 2011 : M. Belpoliti, *Pornotopia*, «Doppiozero» 4 aprile (2011), <https://www.doppiozero.com/pornotopia>.
- BERSANI 1987 : L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, «October» 43 (1987), pp. 197-222.
- BRIEDIK 2023 : A. Briedik, *Post-modernism, Paraphilia, Sadism, Necrophilia, and Sexually Motivated Homicide: An Interdisciplinary Reading of Dennis Cooper's "Frisk" (1991)*, «International Journal of English Literature and Social Sciences» 8, 3 (2023), pp. 372-384.
- BUTLER 1990 : J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- CONNELL 1995 : R. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- CONNELL 2005 : R. Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005.

- COOPER 1991 : D. Cooper, *Frisk*, New York, Grove Weidenfeld, 1991.
- COOPER 1995 : D. Cooper, *The Dream Police: Selected Poems*, 1969-1993, New York, Grove Press, 1995.
- COOPER 2004 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2004.
- CORRADINO 2025 : A. C. Corradino, *Representations of Endymion and Selene: Dominance, Objectification, and Necrophilia in the Transformations of an Ancient Myth*, London, Bloomsbury Academic, 2025.
- DEAN 2009 : T. Dean, *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- FÉREZ MORA 2013 : P. A. Férez Mora, *Violence, Death, Sex and Psychoanalysis in Dennis Cooper's "The Dream Police"*, «Atlantis» 35, 2 (2013), pp. 81-98.
- FÉREZ MORA 2014 : P. A. Férez Mora, *Dennis Cooper's The Sluts: Prosthetic and Performative (Homo) Sexuality*, «ES Review. Spanish Journal of English Studies» 35 (2014), pp. 71-88.
- FOUCAULT 1966a : M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT 1966b : M. Foucault, *Les utopies réelles ou lieux et autres lieux*, «L'heure de culture française», Radio France (7 dicembre 1966).
- FOUCAULT 1984 : M. Foucault, *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, «Architecture, Mouvement, Continuité» 5 (1984), pp. 46-49.
- FRANK 2018 : M. Frank, *Cooper's Queer Objects*, «Angelaki» 23, 1 (2018), pp. 131-143.

- FRANZINI - GROSSBERG 1995 : L. R. Franzini – J. M. Grossberg, *Eccentric and bizarre behaviors*, New York, Wiley, 1995.
- FREUD 1905 : S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig/Wien, Franz Deuticke, 1905.
- GARCÍA-IGLESIAS 2022 : J. García-Iglesias, ‘We’re Just Fantasizing Aloud Here’: *Fantasy and Online Communities in Dennis Cooper’s The Sluts (2005)*, «English Studies» 103, 4 (2022), pp. 609–623.
- GARCIA IGLESIAS 2023 : J. Garcia Iglesias, “Sluts” and “Slaves”: *The Internet and the Evolution of Fantasy in Dennis Cooper’s Online Work*, «Miscelanea» 68 (2023), pp. 85-103.
- HALBERSTAM 1998 : J. Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
- HAYES 2015 : P. Hayes, *Human 2.0? Life-Writing in the Digital Age*, in *On Life Writing*, a cura di Z. Leader, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 231-256.
- HORNEY 1937 : K. Horney, *The Neurotic Personality of Our Time*, New York, W.W. Norton Co., 1937.
- HORNEY 1938 : K. Horney, *New Ways in Psychoanalysis*, New York, W. W. Norton Co., 1938.
- JACKSON 1994 : E. Jackson Jr., *Death Drives across Pornotopia: Dennis Cooper on the Extremities of Being*, «GLQ» 1, 2 (1994), pp. 143-161.
- KAKUTANI 1996 : M. Kakutani, *Designer Nihilism*, «New York Times Sunday Magazine» 24 marzo 1996, p. 34.
- KNAFO 2015 : D. Knafo, *For the Love of Death*, «Journal of the American Psychoanalytic Association» 63, 5 (2015), pp. 857–886.

- KRISTEVA 2000 : J. Kristeva, *Melanie Klein*, Paris, Fayard, 2000.
- LEV 2006 : L. Lev, *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- PETTIGREW - DEEHAN 2021 : M. Pettigrew – E. Deehan, *Passivity paraphilias: Understanding necrophilic and somnophilic interest, in Sexual Deviance: Understanding and Managing Deviant Sexual Interests and Paraphilic Disorders*, a cura di L. A. Craig e R. M. Bartels, Hoboken, John Wiley & Sons, 2021, pp. 145-155.
- PIPPA 2018 : S. Pippa, *L'interpellazione tra ideologia e politica. Il problema del soggetto nel materialismo politico di Althusser*, «Quaderni Materialisti» 17 (2018), pp. 241-258.
- PLECK 1981 : J. H. Pleck, *The Myth of Masculinity*, Cambridge, MIT Press, 1981.
- PRECIADO 2011 : P. B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, a cura di E. Rafanelli, Roma, Fandango Libri, 2011.
- PRECIADO 2015 : P. B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, Droghe e Biopolitiche nell'Era farmacopornografica*, a cura di E. Rafanelli, Roma, Fandango Libri, 2015.
- REESER 2010 : T. W. Reeser, *Masculinities in Theory: An Introduction*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010.
- RUSZCZYCKY 2021 : S. Ruszczycky, *Vulgar Genres: Gay Pornographic Writing and Contemporary Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
- SILVERMAN 1992 : K. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992.

SILVERBLATT 1993 : M. Silverblatt, *SHOCK APPEAL/ Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction*, «Los Angeles Times» 1 agosto (1993), <http://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-08-01-bk-21466-story.html>

STOSUY 2006 : B. Stosuy, *Up Is Up, But So Is Down: New York's Downtown Literary Scene, 1974-1992*, NYU Press, New York 2006.

TEXIER 1994 : C. Texier, *Love among the Damned*, «The New York Times Book Review» 20 marzo (1994), <http://www.nytimes.com/1994/03/20/books/love-among-the-damned.html>

YOUNG - CAVENEY 1992 : E. Young – G. Caveney, *Shopping in Space: Essays on American "Blank Generation" Fiction*, London/New York, Serpent's Tail, 1992.

«Looking for the ultimate»: Sesso, verità e anarchia  
in *The Sluts* di Dennis Cooper

«Looking for the ultimate»: Sex, Truth and Anarchism  
in Dennis Cooper's *The Sluts*

doi: 10.54103/2282-0035/29036

Gianmaria Borzillo

 0009-0008-0219-7667

Università degli Studi  
di Milano

ROR 00wjc7c48

## Abstract

**[IT]** Con il presente contributo si intende approfondire il romanzo che rappresenta il più importante successo commerciale e critico dello scrittore statunitense Dennis Cooper: *The Sluts* (2004). Riprendendo e riformulando l'immaginario emerso nei cinque romanzi che costituiscono il progetto del *George Miles Cycle*, attraverso una innovativa forma letteraria che anticipa le scritture medialità correnti, l'autore ricostruisce una fittizia comunità online all'interno di un sito per escort e la venerazione degli utenti per Brad, dentro il quale è possibile riscontrare un discorso letterario che costantemente ragiona sulle possibilità del linguaggio in relazione al desiderio. Nel caso di *The Sluts*, questo discorso si realizza e si disperde all'interno della rete del web. Il romanzo diventa occasione per ragionare sulla divergenza tra la realtà fattuale e la realtà del desiderio attraverso i concetti di *vero* e *trascendente*, *inquietante* e *hauntology* (in ripresa delle riflessioni di Mark Fisher) emergenti dalla narrazione, così come sulla professione del pensiero anarchico dell'autore in relazione al rapporto tra l'individuo e la comunità, attraverso le riflessioni della teorica dell'anarchismo Emma Goldman.

**PAROLE CHIAVE:** Dennis Cooper, *The Sluts*, letteratura americana, pensiero anarchico, Emma Goldman

gianmariaborzillo@gmail.com

© Gianmaria Borzillo

Received: 18/06/2025

Accepted: 29/09/2025

**[EN]** This paper aims to explore *The Sluts* (2004), the most significant commercial and critical success of American author Dennis Cooper. Revisiting and reformulating the imaginary developed in the five novels comprising the *George Miles Cycle*, Cooper constructs a fictional online community within an escort review site through an innovative literary form that anticipates contemporary media writing. Central to this community is the users' veneration of Brad, a figure around whom a literary discourse unfolds, one that persistently reflects on the possibilities of language in relation to desire. In *The Sluts*, this discourse both materializes and disperses within the web network. The novel thus becomes a site for examining the divergence between factual reality and the reality of desire, through the narrative's engagement with the notions of truth, the transcendent, the *eerie* and *hauntology* (echoing Mark Fisher's reflections). Moreover, it allows for a reflection on Cooper's anarchic intellectual stance, particularly regarding the relationship between the individual and the community, in dialogue with the anarchist thought of Emma Goldman.

**KEYWORDS:** Dennis Cooper, *The Sluts*, American Literature, anarchist thought, Emma Goldman

*Hustlers*,<sup>1</sup> una poesia di Dennis Cooper pubblicata nella raccolta *The Tenderness of the Wolves* del 1982, è una delle prime testimonianze letterarie dell'interesse e del fascino dell'autore per la figura di giovani prostituiti. Con uno sguardo critico retrospettivo, questo componimento risulta rilevante per come traduce esteticamente i sentimenti che queste figure scaturiscono nell'immaginario *in fieri* dello scrittore statunitense: l'io poetico riconosce un'eccedenza di linguaggio che fatica a comunicare il mistero di un desiderio che è prima di tutto immaginifico e mentale. La voce poetica è quella di un esteta che vive il conflitto espressivo tra un interno, che è il luogo della sublimazione e dell'immaginazione, e un esterno, ovvero il reale con i suoi referenti, che sembra impossibile da risolvere se non attraverso una lingua che aderisca a una dimensione allucinatoria in cui idealizzare il bello. Vent'anni dopo, Cooper compone un testo misterioso che torna a indagare le traiettorie del desiderio che si diramano nell'immaginario della prostituzione giovanile: *The Sluts*. Un romanzo innovativo che colpisce per come riesce a elaborare una narrazione attraverso una forma e uno stile che compiono una investigazione sulla verità, sulla scrittura e sul desiderio all'interno della comunicazione linguistica mediale e del web. La struttura del testo, così come la sua *fabula*, si articola e si scompone attraverso post, email,

<sup>1</sup> «Two beers screw my head up. / I lean back against a dark wall. / My long hair drifts in my eyes. / Let's say the moon makes a decision. / I land the corner legend surrounds. / I say more than I pretend to. / I prefer to be fucked to The Beatles. / I stand with the guys I resemble. / Jerry, Tom, Dick, Sam, Julian, Max, Timmy. / Guess which of those names is perfect. / We dream of a casual million. / We light our cigarettes gently. / I take what the night has to offer. / I roll a ripe peach from one wrist to the other. / I can't speak I'm so fucking stupid. / Our bodies are simply stupendous. / When we breathe, it takes us apart. / You know. You're inside us». COOPER 1982, p. 22.

fax e recensioni anonime di clienti, tutte gravitanti intorno la figura misteriosa dell'escort Brad, la cui veridicità viene progressivamente messa in discussione, trasformandosi in una proiezione fantasmatica di fantasie sessuali estreme. *The Sluts* presenta una riflessione disturbante dello scarto tra realtà e immaginazione in relazione al desiderio, «reveals the ways language fosters and frustrates desire»:<sup>2</sup> Cooper esaspera e radicalizza l'inattendibilità della narrazione attraverso una moltiplicazione di punti di vista, di voci, di identità, che saturano qualsiasi aspetto di veridicità del racconto. Una possibile analisi del romanzo potrà dunque vertere su diversi aspetti del testo: lo studio di una struttura attentamente elaborata e frammentaria che si fa specchio dello scontro linguistico tra realtà e fantasia; il rapporto che si instaura tra forme peculiari di verità, la trascendenza, l'inquietante (*the eerie*), ovvero il perturbante freudiano così come riformulato da Mark Fisher, e il concetto dello spettro di derivazione derridiana (*hauntology*), nuovamente rielaborato criticamente da Fisher; infine, il rinvenimento del pensiero anarchico dell'autore nella propria scrittura in relazione ai concetti di comunità, *network* e individuo. *The Sluts* si manifesta, dunque, come testo-cerniera del percorso estetico-narrativo di Dennis Cooper, riflessione conclusiva sulle zone estreme del desiderio e delle sessualità<sup>3</sup> attraverso un'unica sperimentazione linguistico-formale.

<sup>2</sup> BRINTNALL 2015, p. 65.

<sup>3</sup> *The Sluts* è l'ultimo romanzo di Cooper nel quale le sfere della sessualità e della violenza sono assunte come centro teorico-narrativo del romanzo. Nonostante la presenza di inserzioni che ritornano alla sfera dell'erotico e del desiderio, i successivi *The Marbled Swarm* (2011) e *I Wished* (2021) manifestano un graduale allontanamento dell'autore dalle provocazioni della scrittura pornografica dei romanzi precedenti.

## «IT'S LIKE CUTTING EDGE ESCAPISM»: FATTI E FINZIONI NELLA BRAD SAGA

Suddiviso in cinque capitoli (*Site 1, Ad, Board, Email, Fax, Site 2*) descrittivi la graduale costruzione di un *fandom* online, la narrazione di *The Sluts* si sviluppa secondo un arco temporale definito e per la maggior parte lineare, tra il giugno 2001 e il maggio 2002. Con la prima sezione *Site 1*, il romanzo si apre con una serie di recensioni di utenti anonimi che commentano la loro esperienza col giovane escort Brad. Ogni recensione inizia con una lista preordinata attraverso cui poter descrivere la fisicità di Brad così come esperita dall'utente:

### Review #1

**Escort's name:** Brad

**Location:** Long Beach

**Age:** 18?

**Month and year of your date:** June 2001

**Where did you find him?** Street

**Internet address:** no

**Escort's email address:** none

**Escort's advertised phone number:** not advertised, but try 310-837-6112

**Rates:** I gave him \$200

**Did he live up to his physical description?**

**Did he live up to what he promised?**

**Height:** 5'11"?

**Weight:** 150 lbs.?

**Facial hair:** no

**Body hair:** pubes only

**Hair color:** blond (dyed)

**Eye color:** hazel

**Dick size:** 6 inches?

**Cut or uncut:** cut

**Thickness:** couldn't tell

**Does he smoke?** yes  
**Top, bottom, versatile:** bottom  
**In calls/out calls/not sure:** not sure  
**Kisser:** yes  
**Has he been reviewed before?** no  
**Rating:** recommended (see review)  
**Hire again:** no (see review)<sup>4</sup>

A queste note introduttive, seguono poi le descrizioni dettagliate dell'esperienze con Brad che, a loro volta, possono essere commentate, confutate o confermate dagli stessi utenti del sito. Cooper ha sempre prestato particolare attenzione alla strutturazione del testo, a una segmentazione della narrazione che non è semplice aspetto formale quanto fonte generatrice del senso del racconto, un senso da rinvenire negli spazi vuoti e nei rimandi tra le diverse sezioni: per questa ragione, l'adesione linguistica alle dinamiche della scrittura del web permette all'autore di accentuare ancor di più la rilevanza semantica della costruzione del testo. Cooper sembra voler mostrare in diretta la nascita di una mitologia online intorno l'indecifrabile Brad, nell'apparizione di queste recensioni attraverso cui il lettore implicito vive un sentimento misto di eccitamento e confusione:

Here's the thing. The sex was unbelievable. Brad will do anything as far I can tell, but he's definitely a bottom. He never got hard, but he sure acted like he was into it. He has the hottest, sweetest little ass, especially if you like them a little used like I do. I must have eaten out his hole for an hour. I got four fingers inside him. I couldn't fuck him hard and deep enough. I spanked him, and not softly either. I pinched and twisted the

<sup>4</sup> COOPER 2005, pp. 1-2.

hell out of his nipples. Nothing fazed him. All the time his cute boy face looked at me with his mouth wide open and made these sounds like he was scared to death and turned on at the same time. [...] Here's where the problems started. He didn't want to stop. It's like he couldn't get himself out of whatever zone he was in. I was afraid he'd lost his mind. It was very spooky. I didn't know what to do with him. I let him sleep over because he didn't seem dangerous, but I fell asleep to the sound of him whimpering and thrashing around. I left \$200 for him on the dresser, and when I woke up, he and the money were gone. There was a note from him with his phone number on it saying to please call him or tell my friends about him. Overall, it was great, but once is enough for me.<sup>5</sup>

Questa prima testimonianza genera automaticamente nella comunità online una curiosità che produce un meccanismo potenzialmente infinito di commenti e confronti tra utenti dell'esperienze avute con Brad: «the earlier review stated Brad was spooky, and he has some mental problems for sure, but I'm not into being some kid's father, so I could care less».<sup>6</sup> Già a partire dalle primissime pagine, però, emergono incongruenze nella descrizione di Brad, discrepanze che aumentano con il procedere della storia: gli utenti anonimi si contraddicono l'un l'altro, contestano la veridicità dei post precedenti o discutono sull'identità di Brad. Il *form* preordinato che apre ogni recensione diventa, allora, una raffinata strategia narrativa attraverso la quale poter gradualmente svelare, senza alcuna dichiarazione esplicita di un potenziale narratore esterno (che nelle comunità online semplicemente non può esistere), tutte le contraddizioni di queste esperienze. Le caselle del *form* diventano spie dell'ineffabilità dell'oggetto del desiderio: Brad viene descritto

<sup>5</sup> Ivi, pp. 3-4.

<sup>6</sup> Ivi, p. 6.

di dieci altezze diverse, con molteplici colori di occhi e di capelli, o addirittura con età differenti. Un primo paradosso della verità nell'internet: più i ritratti si accumulano, più Brad appare sfocato e misterioso; ambiguità che lo aiutano a guadagnare lo status di celebrità in questa camera d'eco che è il sito per escort. Successivamente appare Brian, un altro cliente che nello sviluppo del romanzo diventerà l'amante fisso di Brad e colui che organizza gli incontri con gli altri utenti. Dettato da istinti predatori, Brian prende progressivamente in mano le fila del racconto su Brad, manipolando a sua volta la veridicità della narrazione, e il mito continua a svilupparsi attraverso diversi commenti che accentuano la combinazione di erotismo, violenza e salute mentale. La sovrabbondanza di racconti, versioni e identità di Brad richiede, allora, la presenza di una figura autorevole che possa gestire il sito e confermare o meno il racconto;<sup>7</sup> pur decidendo di pubblicare o meno delle recensioni che possano complicare ulteriormente la veridicità del discorso, divenendo così a sua volta un autore/assemblatore del forum, questo *webmaster* si rivela presto comico nell'incapacità di gestire e silenziare il circolo vizioso di narrazioni inaugurato dalle prime recensioni e dalla comparsa di Brian: «If anyone has a legitimate review of Brad, please post it. Otherwise, I will continue to try to separate the fact from the fiction, if there are any facts to be found.

<sup>7</sup> «Webmaster's comments: [...] However, due to your overwhelming interest in the Brad saga, I will continue to post any reviews and updates that come in. Let me also say that because "Brian" has never posted on this site before, and because a new review of Brad that I will post in the morning throws the veracity of "Brian's" post into question, his claims should be taken with a grain of salt». Ivi, p. 17.

Stay tuned».<sup>8</sup> Il passaggio in questione è un esempio della scrittura ironica presente in *The Sluts*: l'ironia è uno degli strumenti stilistici che Cooper ha sempre utilizzato per attuare quel distanziamento necessario al resoconto letterario della propria coscienza; l'ironia è il processo distanziante per eccellenza,<sup>9</sup> necessario particolarmente al cospetto del paradosso immaginazione/realtà/linguaggio che condanna la figura di Brad; l'unica risposta al pessimismo inevitabile che emerge dalla mitologia online *in progress*, dove Brad forse non si chiama veramente Brad, e dove il corpo desiderato viene ucciso in un resoconto per poi ritornare in vita nella recensione successiva.<sup>10</sup> La continua alternanza tra racconti che negano e confutano altri racconti è di per sé materiale ironico sufficiente per non perdere l'orientamento dentro il caos finzionale del sito web:

I thought to ask him if he was the same Brad, but considering the kind of scary reviews he's gotten here, I decided to leave it alone. I was going to offer to let him spend the night at my house, but after the sex he became a lot less friendly and talkative. He started answering my questions with sarcastic comments, and at one point even said he wondered what the police would do if he told them I'd had sex with a fourteen-year-old boy. By the time I got to the turn off to my house, I was relieved to see him go...

**Webmaster's message:** Gentlemen, I think we might just have our first legitimate review on Brad in some time. After exchanging a few emails

<sup>8</sup> Ivi, p. 34.

<sup>9</sup> Cfr. JANKELEVITCH 2011.

<sup>10</sup> «Experience: I just want to report that Brad (or whoever) passed away this morning at 4:27 am. After my last review, I was contacted by a man who I will call Rex. He said he would help me out and kill Brad for a certain fee. [...] Webmaster's message: Like secretlifer's previous two reviews, this one should probably be considered part of a prank. Email sent to his address was returned and hotmail.com has no record of an account under that username». COOPER 2005, p. 41.

with ticktock88, I believe him, and convinced he did have an encounter with Brad. Wonder of wonders. Stay tuned.<sup>11</sup>

Brad è lettera morta, è puro gioco di fantasia, «it's one of the true Wonders of the World»,<sup>12</sup> un'evasione dalla realtà che riunisce e allontana una comunità di uomini isolati e divorati da un'immaginazione erotica estrema che esprimono attraverso la scrittura. Il loro fascino per Brad si spiega solo perché, nel suo vuoto, Brad funge da ricettacolo delle loro fantasie.<sup>13</sup> «This bizarre and troubling saga»<sup>14</sup> non riesce più a distinguersi tra le diverse recensioni menzognere coneggiate da Brian, e dunque tanto vale affidarsi alla sfacciatata finzionalità di questo racconto: «Have you sold the movie rights yet? How about Taylor Hanson as Brad and Tom Cruise as Brian?».<sup>15</sup> Dennis Cooper gioca e sperimenta ironicamente con la manipolazione del lettore e con i generi letterari: imbastisce una narrazione attorno le visioni immaginarie di un desiderio estremo e il loro fact-checking intransigente. L'omicidio della porno star Stevie Sexed, che diversi utenti ritengono celarsi dietro la figura di Brad, è una manipolazione ulteriore della narrazione, e segnala un'ironica e inattesa virata verso un racconto dalle tinte thriller che si aggiunge alla già complessa e inestinguibile stratificazione di verità, bugie e punti di vista. L'alternanza, o più correttamente il "montaggio" che regola le inaffidabili narrazioni in *The Sluts*, manifesta un

<sup>11</sup> Ivi, p. 51.

<sup>12</sup> Ivi, p. 47.

<sup>13</sup> «Escort's email address: it was mine/ Escort's advertised phone number: it was mine / Rates: my mind, heart, soul, etc». Ivi, p. 63.

<sup>14</sup> Ivi, p. 62.

<sup>15</sup> Ivi, p. 53.

aspetto della scrittura di Cooper che Michelle Aaron designa come «cinematic»;<sup>16</sup> il cinema, l'arte che cerca di rendere visibile ciò che l'immaginazione produce, diviene un utile espediente linguistico per una messa in discussione del lettore all'interno della controversia su Brad:

In Cooper, montage is central to the absorption of the reader into the text as it merges with image-building and gives way, finally, to the subjectivity of simile. The intimacy of image-building becomes the shared spectacle of montage. Cooper's cinematics stage the inner world; they project the mechanics of the character's experience and with it the reader's, whose personal involvement in the text becomes part of a larger cultural landscape. [...] The unfixed locus of narrative authority in Cooper's texts, as well as the multiple positions of identification offered, replicates the roaming and disinterested camera eye of an unrestricted film narration, while maintaining a nightmarish intimacy with the reader. If the novel has been seen to favor the "dramatization of inner conflict," and the film "extra-personal conflict," Cooper manages to involve both, making his world both radically personal and radically public.<sup>17</sup>

Il montaggio in *The Sluts* assembla i punti vuoti che emergono dalla frammentazione del racconto: punti di mappatura di uno spazio di senso che si genera negli scarti tra le diverse testimonianze e che acquista potere grazie all'assunzione da parte di un lettore che si

<sup>16</sup> «Cooper's writing is not simply self-reflexive but also cinematic. [...] Cooper's cinematics take place on two levels. First, in terms of content, his work demonstrates an absorption in and reflection of film culture, employing its vocabulary, techniques, and fascination with the visual. Second, in terms of style, Cooper's descriptiveness can be seen to replicate the movement of the camera's eye and its techniques. These two levels work together to construct and emphasize spectatorial complicity, and, in so doing, continue Cooper's exploitation of the agency of the consuming reader». AARON 2004, p. 122.

<sup>17</sup> Ivi, p. 125.

manifesta su due piani. Da una parte il lettore reale del romanzo di Dennis Cooper, dall'altra i lettori/autori del sito web, ambedue coinvolti giocosamente nella narrazione: «Cooper's texts in their blankness command and confirm the reader's desire to fill in. This is what I see as the key feature and function of Cooper's representation of self-endangerment: to firmly instate the reader and his or her cultural community within the desire for such depictions, thereby discharging the disavowal of self-endangerment and the hypocrisy surrounding it which typifies contemporary western culture».<sup>18</sup> L'implicazione cercata del lettore e il montaggio frammentario non favoriscono l'emergere di una "rappresentazione" affidabile degli eventi; dichiarano esplicitamente, invece, l'*impasse* linguistico dinanzi a una conoscenza inverificabile.<sup>19</sup> Cooper non dimentica la lezione estetica di Robert Bresson, ed è consapevole della centralità dei concetti di mancanza e frammentazione come sostegni estetici necessari per un'indagine profonda e mai completamente risolta: «elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRESENTATION. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance».<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ivi, p. 127.

<sup>19</sup> «*The Sluts* challenges typical understandings of how one verifies knowledge: each individual relies on their personal experience, but when it is challenged by another person's experience, the community can neither verify nor falsify, it can only undermine. With this challenge to individual experiences, experience itself is called into question—at both the individual and communal level». BRINTNALL 2015, pp. 65-66.

<sup>20</sup> BRESSON 1975, pp. 95-96.

## ***IN ABSENTIA: IL SESSO E IL SUO SPETTRO***

Nelle sezioni successive del romanzo - *Ad, Board e Email/Fax* e le recensioni finali in *Site 2* -, il mistero di Brad viene amplificato e rigenerato, con gli utenti che si ritrovano invischiati in un processo senza fine di manipolazione e di distorsione. Il discorso su Brad prosegue, ma lo stile letterario attraverso cui si sviluppa indaga altre forme di scritture mediali: il secondo capitolo *Ad*, inserzione pubblicitaria, consiste in risposte di Brian agli annunci di escort con i quali fantasticare, linguisticamente, rapporti sessuali dettati da violenza e da pulsioni omicide:

**Hi juicyLABoy, I saw your ad. Sounds good. I'm a total top, 30s, into some kinky and very dangerous shit. I'll pay 5 grand. Send me a nude photo showing your face, ass, and a phone number. We'll talk. Box 157**<sup>21</sup>

[...]

I'm strange.

How so?

How so? Because I'm a slut.<sup>22</sup>

[...]

**Kwui. I want to fuck you bareback, shove huge dildos up your ass, and put my fist inside you. I want to fill your stomach with my come and piss. I want to punch you in the stomach until you throw up, then make you lick the vomit off the floor. I want to beat you until you piss and shit and vomit blood. It gets worse. This is not a joke. Name your price. Box157 23**

<sup>21</sup> COOPER 2005, p. 69.

<sup>22</sup> Ivi, p. 71.

<sup>23</sup> Ivi, p. 84.

[...]

Evil W top, late 30s, hung and wealthy, into W, H, or A boyish teen bottoms, and looking for the ultimate. Box 157<sup>24</sup>

Il racconto che si intravede nel montaggio di questi scambi repentini chiarisce come gli eventi raccontati siano cronologicamente antecedenti alle recensioni del primo capitolo: un'ulteriore strategia narrativa/strutturale che «enhances that sense of miscommunication as the reader is already aware of Brian's history with Brad»,<sup>25</sup> chiarendo come la scrittura pornografica in atto non sia stimolata prevalentemente dal sesso, quanto invece dallo stesso scrivere di sesso nelle sue derive più maniacali e incensurate<sup>26</sup> («looking for the ultimate»). Ma in questa pratica scrittoria è rinvenibile uno dei paradossi che si autoalimentano in *The Sluts*: si estremizza il linguaggio dell'immaginazione erotica nel momento in cui la praticità del rapporto sessuale viene a mancare. Brad, e tutte le fantasie che scaturisce, è figura prevalentemente *in absentia*: anche i presunti incontri con l'escort nella realtà sono riportati, nella comunità online, come testimonianze già rielaborate esteticamente che non fanno altro che ripetersi, andando a intaccare la progressione della narrazione attraverso «antidevelopmental movements into pornographic fantasies featuring the endlessly modifiable body of an adolescent boy».<sup>27</sup> Le lacune che il mito di Brad comporta non fre-

<sup>24</sup> Ivi, p. 98.

<sup>25</sup> Cfr. RUSZCZYCKY 2021, p. 158.

<sup>26</sup> «*The Sluts* explores what it means to write like a pig, where the writing about sex is a part of the sex itself». Ivi, p. 140.

<sup>27</sup> «Cooper's *The Sluts* turns to digitally mediated pornographic writing, in particular the interactive, lust-driven chatter that pervades the online discussion boards of the novel's setting. With each chapter, the novel expands sideways into

nano il desiderio, che per suo statuto si nutre della lontananza del suo oggetto, ma spingono le elucubrazioni linguistiche del *fandom* verso una dimensione ulteriore. Kent L. Brintnall parla, a questo proposito, di una trascendenza – «language’s inability to name transcendence is the root of its capacity to produce it»<sup>28</sup> –, che nutre il desiderio proprio per la natura ineffabile che lo contraddistingue: «the inability to name, combined with the overwhelming desire to name, undermines language’s capacities, revs up language’s production, and intensifies desire’s hold».<sup>29</sup> Come tradurre, dunque, linguisticamente e immaginativamente, la lontananza inesauribile dell’*absentia* dell’oggetto desiderato? Attraverso la *perquisizione* interna del corpo di Brad. Ma qui emerge un ulteriore paradosso: «the body—dead or alive—is mute: its cues must be read, its speech must be interpreted, its proliferating articulations remain, in the final analysis, indecipherable».<sup>30</sup> Ciò che resta, allora, è «the *ekstasis* that exceeds language»<sup>31</sup> generata da un desiderio che affonda nella propria ineffabilità. Nel capitolo centrale, *Board*, il webmaster sposta la discussione degli utenti sulla bacheca del sito, creando un forum di discussione dedito a scoprire la verità su Brad e sulla possibilità che abbia lasciato Los Angeles per vivere a Portland, Oregon: vari personaggi contribuiscono con ciò che sanno, ma

---

a complex series of interrelated repetitions that stall out just as they seem to develop into something substantial. To that extent, the novel’s progress toward its conclusion and the resolution of its central mystery comes into stark and repeated contrast with its antidevelopmental movements into pornographic fantasies featuring the endlessly modifiable body of an adolescent boy». Ivi, p. 141.

<sup>28</sup> BRINTNALL 2015, pp. 60-61.

<sup>29</sup> Ivi, p. 66.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>31</sup> Ivi, p. 71.

questi resoconti non possono risolvere alcun mistero perché non c'è nessun elemento al di fuori della bolla discorsiva con cui poter confrontare i fatti descritti. Una voce autorevole si affievolisce e il *board*, che nasce con l'intento di far chiarezza tra le tante versioni, alla fine fallisce perché non può risolvere i paradossi generati; perfino il webmaster sembra ritirarsi, «I miss his reality checks»<sup>32</sup>, lasciando gli utenti soli nella confusione del web, dal quale è inutile chiedere qualsiasi pretesa di verità: «you might know how simple it is to alter documents, including emails, in such a way that the alteration is undetectable».<sup>33</sup> Non resta che orbitare intorno «the text's Brad-shaped lacuna»<sup>34</sup>, un vuoto periferico verso cui gravitare: «with the character or fictional space of Brad, Cooper convincingly limns the periphery of a void by focusing on the individual voices who seem to gravitate toward it».<sup>35</sup>

Our fantasy lives are not a police state. [...] If I met him, I'd probably feel the way you do, but I haven't met him, and considering the mystery and lies swirling around him, I think he's ripe for any fantasy I want.

thetemptuoustop<sup>36</sup>  
[...]

Here's my theory I think we're right back where we started. Somewhere along the way this thread of posts was invaded by that Brian character or whoever created "Brian", possibly Brad himself, that is assuming Brad is a real person to begin with. We have no proof that the Brad in prison in Oregon is the same Brad who was reviewed on this site, do we? No one

<sup>32</sup> COOPER 2005, p. 144.

<sup>33</sup> Ivi, p. 147.

<sup>34</sup> HESTER 2020, p. 203.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 203-204.

<sup>36</sup> COOPER 2005, p. 115.

ever posted a picture of the original Brad that I'm aware of. We're basing a lot of what we believe to be true on the posts of builtlikeatruck. How do we know he's the real deal? [...] Maybe we should concentrate on the Stevie Sexed murder investigation and drop this whole Brad nonsense, or at least agree that we're playing out a collective fantasy and nothing more. buttons999<sup>37</sup>

«We're playing out a collective fantasy and nothing more», ogni esigenza di fact-checking vira inevitabilmente verso il suo rispecchiamento meramente immaginativo. Successivamente, altre voci che si fanno testimonianza delle vicende di Brad, - Elaine, la fidanzata incinta, o l'ambiguo thegayjournalist, che si professa un cronista de *The Advocate* coinvolto nell'investigazione dell'omicidio di Stevie Sexed -, intervengono sul *board* per tentar di risolvere la controversia; ma anche queste attestazioni vengono pedissequamente messe in discussione da altri utenti/lettori/scrittori che sembrano rinnegare ogni forma di veridicità, quasi a voler trovare una forma di protezione, nelle proprie chimere, da un riscontro fattuale che non sembra possibile. Il risultato, allora, non potrà essere altro che quello di una confusione irrisolvibile tra fatti e finzioni: «so what was real?». <sup>38</sup> Si giunge a un punto di non ritorno di questa «pervy Dickens fantasy», <sup>39</sup> lo scontro tra una presenza e assenza dell'oggetto erotico dal quale difendersi attraverso la strategia di un distanziamento ironico, o attraverso l'immersione totale nella sfera dell'immaginazione. Al termine della discussione in *Board*, è nuovamente Brian a prendere le redini del discorso, una delle poche

<sup>37</sup> Ivi, p. 131.

<sup>38</sup> Ivi, p. 160.

<sup>39</sup> Ivi, p. 154.

voci della comunità a essere consapevole dell'eccesso di immaginazione generato dalla saga di Brad, e dal quale sente il bisogno di fuggire: «You're all lost in your own imaginations. I was lost in my imagination for a long time too. I'm trying to get away from that now»,<sup>40</sup> Brian lascia il forum, mentre il resto degli utenti continua a navigare nell'*absentia* di Brad, un'assenza che è la *conditio sine qua non* del desiderio e di una tensione verso il trascendente, a cui si può aggiungere un'ulteriore sfera conoscitiva della coscienza, quella zona di percezione che è l'inquietante.

Parlando dell'inquietante, *the eerie*, Mark Fisher riformula il perturbante freudiano in riflessioni che tornano utili nell'analisi della peculiare realtà emergente in *The Sluts*. L'inquietante è una forma di percezione che ci permette contemporaneamente di riconoscere le forze che costituiscono il mondo così come lo conosciamo e che ci autorizza, al tempo stesso, a visualizzare modi alternativi di costruzione di una visione del mondo: il richiamo verso un altrove che l'assenza fa riverberare, «a fascination for the outside, for that which lies beyond standard perception, cognition and experience».<sup>41</sup> Esperienza destabilizzante e ambivalente, che consente al soggetto la possibilità di una conoscenza a distanza di ciò che ci è sconosciuto, «to see the inside from the perspective of the outside».<sup>42</sup> La mitologia immaginaria di Brad in *The Sluts* palesa l'occasione di una *evasione all'avanguardia* dall'ordinarietà del reale, «a cutting edge escapism», che è possibile equiparare alla sfera dell'inquie-

<sup>40</sup> Ivi, p. 162.

<sup>41</sup> FISHER 2017, pp. 8-9.

<sup>42</sup> Ivi, p. 10.

tante proprio nel suo carattere di fuga dall'abituale verso i meandri infiniti e oscuri della fantasia, rivelando così le forze inconoscibili che regolano il mondo fattuale: «this release from the mundane, this escape from the confines of what is ordinarily taken for reality»,<sup>43</sup> La dimensione metafisica che emerge designa un'alterità del familiare, una «*jouissance*»<sup>44</sup> che ragiona sulla postura epistemologica del soggetto in relazione alla dialettica assenza/presenza: «the eerie concerns the most fundamental metaphysical questions one could pose, questions to do with existence and non-existence: *Why is there something here when there should be nothing? Why is there nothing here when there should be something?*».<sup>45</sup>

Lo sviluppo narrativo in *The Sluts* sembra ulteriormente confermare l'ipotesi interpretativa riguardante la centralità dell'inquietante come esperienza estetica/metafisica che coinvolge tutti gli attori della controversia su Brad. Più il testo procede, più Cooper lavora per accumulazione, ripetizioni e raddoppi:<sup>46</sup> Brad e Brian, il soggetto desiderato e quello desiderante, sono innanzitutto spazi linguistici disabitati e aperti alla comunità, una serie vuota di fonemi che può essere colmata dall'adesione identitaria di altri utenti anonimi.<sup>47</sup> Questo può accadere nella realtà virtuale del web, una

<sup>43</sup> Ivi, p. 13.

<sup>44</sup> «There is an enjoyment in seeing the familiar and the conventional becoming outmoded – an enjoyment which, in its mixture of pleasure and pain, has something in common with what Lacan called *jouissance*». *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 12.

<sup>46</sup> «*Repetition and doubling* – themselves an uncanny pair which double and repeat each other – seem to be at the heart of every “uncanny” phenomena». Ivi, p. 9.

<sup>47</sup> Nel quarto capitolo del romanzo, *Email, Fax*, la discussione di e su Brad assume un carattere privato e non più pubblico, attraverso delle email scritte da Brad per Brian. Ma col procedere della narrazione, il lettore comincia a scorgere

particolare e inedita manifestazione dell'inquietante, perché in essa un riscontro di veridicità è impossibile, e tutto si gioca all'interno del rapporto tra il nominale e l'anonimato. Il mito di Brad può essere tale sono nell'internet perché questo presuppone lo scarto irrisolvibile che viene a crearsi da un fallimento della presenza/assenza: «the eerie is constituted by a *failure of absence* or by a *failure of presence*. The sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or is there is nothing present when there should be something». <sup>48</sup> Viene a costituirsi una forma di conoscenza che si realizza nella sua negazione, che accetta la mancanza che la costituisce come forza inesauribile di senso, «the eerie concerns the unknown». <sup>49</sup>

Nelle riflessioni di Mark Fisher, la centralità epistemologica di un polo negativo emerge con ulteriore importanza attraverso il concetto di *hauntology*. Riprendendo criticamente il neologismo di Jacques Derrida, <sup>50</sup> che designa un'ambivalente nozione tra lo studio dell'essere e della sua 'presenza' (*ontology*) e una dimensione di assenza infestante e 'spettrale' (*to haunt*), Fisher riconosce nel costrutto linguistico derridiano una chiave interpretativa adeguata alle

---

il cortocircuito e l'impostura di queste scritte: colui che si professa come Brad è in realtà un utente del sito, Thad, che si finge l'escort perché vuole protrarre il più possibile il racconto su Brad. Ma questo comporta l'ennesimo paradosso: il finto Brad pensa di rispondere ai messaggi del 'vero' Brian, ma alla fine prende coscienza del fatto che anche il suo interlocutore altro non è che un 'doppio' di Brian, un altro utente di nome Zack. Il capitolo si conclude con questa presa di coscienza che non può che generare un effetto comico, dove il finto Brad rimprovera il finto Brian per averlo manipolato durante tutto lo scambio comunicativo.

<sup>48</sup> FISHER 2017, p. 61.

<sup>49</sup> Ivi, p. 62.

<sup>50</sup> Cfr. DERRIDA 1997.

tensioni e alle contraddizioni che regolano la cultura occidentale del ventunesimo secolo<sup>51</sup>. L'*hauntology* si riferisce a una particolare condizione «in which nothing enjoys a purely positive existence»<sup>52</sup>, denotando una realtà in cui, come in quel non-luogo<sup>53</sup> specifico che rappresenta il sito per escort in *The Sluts*, «everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences, which precede and surround it, allowing it to possess such consistency and intelligibility that it does».<sup>54</sup> Fisher disconosce ogni carattere soprannaturale dell'*hauntology* – «to think of hauntology as the agency of the virtual, with the spectre understood not as anything supernatural, but as that which acts without (physically) existing»<sup>55</sup> –, per rimarcare, invece, la dimensione infestante di questo concetto sui processi socio-economici e storico-culturali, come ad esempio gli spettri del capitale<sup>56</sup> o la psicanalisi freudiana<sup>57</sup>, nella fattualità di un reale in crisi: «hauntology is the proper temporal mode for a history made up of gaps, erased names and sudden abductions».<sup>58</sup> Individuando, dunque, nella proposta teorica di Derrida, e similmente alla sfera dell'inquietante, uno scontro generativo di cono-

<sup>51</sup> «There's an increasing sense that culture has lost the ability to grasp and articulate the present. Or it could be that, in one very important sense, there is no present to grasp and articulate any more». FISHER 2014, p. 14.

<sup>52</sup> Ivi, p. 17.

<sup>53</sup> Cfr. FISHER 2014, p. 12.

<sup>54</sup> Ivi, p. 17.

<sup>55</sup> Ivi, p. 18.

<sup>56</sup> «The late capitalist world, governed by the abstractions of finance, is very clearly a world in which virtualities are effective, and perhaps the most ominous 'spectre of Marx' is capital itself. But as Derrida underlines in his interviews in the *Ghost Dance* film, psychoanalysis is also a 'science of ghosts', a study of how reverberant events in the psyche become revenants». *Ibidem*.

<sup>57</sup> «Isn't Freud's thesis [...] simply this: patriarchy is a hauntology? ». Ivi, p. 68.

<sup>58</sup> Ivi, p. 72.

scenza tra presenza-assenza, tra essere e nulla – «Derrida's neologism uncovers the space between Being and Nothingness»<sup>59</sup>–, Mark Fisher distingue due traiettorie possibili dell'*hauntology*: «the first refers to that which is (in actuality is) no longer, but which remains effective as a virtuality (the traumatic 'compulsion to repeat', a fatal pattern). The second sense of hauntology refers to that which (in actuality) has not yet happened, but which is already effective in the virtual (an attractor, an anticipation shaping current behaviour)».<sup>60</sup>

In questo orizzonte teorico, lo statuto del desiderio per Brad in *The Sluts* si palesa come sintesi anomala di queste due direzioni: lo spazio del sito, così come quello immaginativo degli utenti, si situa esattamente in una dimensione che si muove tra *virtuality* e *virtual*; tra ciò che non è più ma che continua imperterrito a palesarsi – *virtuality*, ovvero le esperienze con Brad raccontate dagli utenti, l'apparente omicidio e la graduale scomparsa del corpo di Brad, la manifestazioni di cloni e di sosia –, e ciò che non è ancora accaduto ma che prefigura e detta le condizioni di una dinamica desiderante inappagabile e prigioniera di un luogo puramente immaginativo-finzionale, *virtual* (come le prime recensioni, continuamente messe in discussione, che determinano a loro volta l'atteggiamento di una comunità, attraverso una catena infinita e senza soluzione di proiezioni desideranti che vorrebbero esistere, ma che non esistono ancora). Ma il discorso su Brad, così come tutte le espressioni generate dall'esperienza dell'inquietante e dello spettro, comportano di conseguenza un interrogativo centrale in rapporto alla nozio-

<sup>59</sup> Ivi, p. 67.

<sup>60</sup> Ivi, p. 18.

ne di *agency* («is there a deliberative agent here at all?»<sup>61</sup>), intesa qui come l'effetto prodotto dall'agire di un soggetto. In riferimento a *The Sluts*, come può l'individuo trovare una possibilità di azione e di potere all'interno di una comunità che si dimena all'interno dell'ignoto del virtuale (di quella lacuna testuale che è Brad) scaturito dall'inquietante e dallo spettro? Per Fisher, il cui approccio teorico è storico-culturale, «it is about the forces that govern our lives and the world»,<sup>62</sup> forze come il Capitale nell'era del neoliberismo più sfrenato; per Cooper, invece, una risposta possibile sembra trovarsi nella proposta di una nuova forma comunitaria: un *network* che si realizza in contrasto alla nozione di comunità generalmente intesa, al fine di creare uno spazio in cui l'individuo non scompare nella collettività, ma accresce all'estremo le proprie potenzialità. La creazione di uno spazio in cui poter attuare una postura anarchica.

### «OUR FANTASY LIVES ARE NOT A POLICE STATE»: PENSIERO ANARCHICO

Il secondo e quarto capitolo di *The Sluts*, rispettivamente *Ad e Email, Fax*, proiettano il lettore in una dimensione voyeuristica in cui è possibile leggere una serie di conversazioni altrimenti private; nella sezione conclusiva *Site 2*, invece, la narrazione torna circolarmente a una nuova ondata di recensioni su Brad/Thad: un movimento finale che dall'individuo si sposta alla comunità, dal singolo al gruppo. Queste recensioni diventano sempre più

<sup>61</sup> FISHER 2017, p. 63.

<sup>62</sup> Ivi, p. 64.

estreme e violente, raccontando con dettagli espliciti la tortura, la mutilazione e l'omicidio del presunto Brad. Ma, come sottolinea Diarmuid Hester, la tensione narrativa che regge il racconto in *The Sluts* è diametralmente opposta a quella dei romanzi precedenti dell'autore: se in questi è possibile rinvenire una forza centripeta, un centro emozionale verso cui tendere<sup>63</sup>, nella controversia su Brad non vi è altro che l'astrazione dell'*absentia*, l'emergere di una figura vuota che, proprio per la sua vacuità, si erge da esempio verso cui introiettare scritte e fantasie pornografiche. In questo consiste il pessimismo di *The Sluts*: una tensione desiderante che si disperde verso l'esterno, una forza centrifuga interessata alla dissipazione verso la periferia.<sup>64</sup> Una dispersione immaginativa che dovrà passare attraverso una graduale cancellazione e mutilazione dell'oggetto desiderato:

Let me drop my composure for a moment and try to convey the powerful effect of what I had accomplished. I (and others before me, to give credit where credit is due) had maimed, emasculated, desexualized, and demoralized an 18 year old boy to the point where his solitary value lay in his body's ability to gratify men's sexual urges and yet not only was that value severely diminished, but he himself was incapable of sexual gratification. No female would desire him again, nor would any gay male who was not aroused by the idea of causing him misery and contributing in some way to his death. [...] The escort's death was now inevitable, warranted, and arguably humane, and my urge to kill him was tempered

<sup>63</sup> «Cooper commented that the book “has no center at all. All the other books have an emotional center to them and this one has no emotional center to it at all, it's purely abstract. Brad is not an emotionally riveting character, he's just an example and he's just a whatever, he doesn't even exist”». HESTER 2020, p. 206.

<sup>64</sup> «His focus shifts from the shimmering presence in the middle to the voices that encircle it, from the singular to the plural. [...] Here the author seems more interested in the periphery than the hub». Ivi, p. 204.

only by my arousal by his agent's promise that further torture and humiliation awaited him.<sup>65</sup>

Al termine del romanzo, Brad è oramai leggenda inarrivabile, «escort's email address: meetalegend@hotmail.com»,<sup>66</sup> un mistero che non si risolve, un vicolo cieco. Nemmeno una fotografia di Brad può chiarire il mistero, contribuendo invece a un'ulteriore confusione di versioni e testimonianze che, invece di tendere verso l'ammissione dell'artificio costruito fino a questo momento, propongono paradossalmente un racconto, violento e sadico, che vuole spacciarsi per vero: «tomorrow, Brad's penis will be amputated. [...] Also know that the following body parts have been reserved and are likely to be heavily damaged. This Sunday, his face. Next Tuesday his arms will be amputated at the shoulders. Next Thursday his ass. A week from this coming Wednesday all of this will be over».<sup>67</sup> Se questa apparente inversione crudele sembra provocare, in alcuni utenti, un sentimento di difesa o di frustrante delusione,<sup>68</sup> è lo stesso simulacro di Brian (Zack) a chiarire come la distruzione in corso di ciò che resta di Brad/Thad sia il semplice frutto dalle proiezioni fantastiche degli utenti: «one way that I'm different than the original Brian is that what I'm letting you guys do to Brad is not my fantasy. It's your fantasy, and I just have a sick enough imagi-

<sup>65</sup> COOPER 2005, p. 222.

<sup>66</sup> Ivi, p. 212.

<sup>67</sup> Ivi, p. 244.

<sup>68</sup> «Message from snazzystocky: Is it just me, or has the fun and eroticism and intrigue gone out of this Brad thing? I remember the old Brad reviews being so much sexier and more mind blowing». Ivi, p. 239.

nation to love observing you». <sup>69</sup> Quando, però, iniziano a sorgere dubbi sulla veridicità delle recensioni che descrivono il lento massacro ai danni del corpo di Brad, Zack/Brian chiude il racconto di *The Sluts* con un ultimo post di addio, una confessione finale nella quale informa la comunità che Thad/Brad ha da tempo lasciato Los Angeles, e che questa improvvisa sparizione ha indotto Zack a inventare la maggior parte delle recensioni per soddisfare le fantasie degli altri utenti: «it just became impossible to satisfy everyone and create the perfect death at the same time». <sup>70</sup> Ma in alcune pagine antecedenti a questa confessione, è il vero Brian, l'amante di Brad dei primi capitoli, a risolvere l'*impasse* comunicativo e a chiarire come l'iniziale racconto su Brad si sia disperso in deviazioni continue che non appartengono più ai protagonisti della controversia, quanto alla stessa comunità online e alla loro sfera percettiva e cognitiva:

I think this whole thing has turned grim and unimaginative. Everyone seems to want this to end in some logical way. I started this whole thing because I wanted to know and feel something important, and when I eventually realized it wouldn't happen with Brad, I gave up. Of course I knew Brad, and you didn't. Brad was just your idea, and I guess you think he's a great idea. He may be a great idea, but Brad himself is just a kid who got drafted into the job of representing an idea. Now Brad is just a name. You don't even know who it belongs to anymore. The point is, this is your story and your ending, not Brad's and mine. I used to wish our story would end something like this. Maybe I still wish it had, but it didn't and it won't. <sup>71</sup>

<sup>69</sup> Ivi, pp. 242-243.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 260- 261.

<sup>71</sup> Ivi, p. 256.

Dal centro alla periferia, dal singolo al gruppo: *The Sluts*, nello scrutare le dinamiche che regolano una comunità, diventa un testo esemplare per come va a rimarcare e a puntualizzare il pensiero anarchico alla base della riflessione estetico/letteraria di Dennis Cooper. «Our fantasy lives are not a police state»<sup>72</sup> dichiara un utente: una rivendicazione di libertà anti-sistemica e indipendente da un potere/autorità che possa controllare le derive dell'immaginazione; d'altronde, la sfera della sessualità è sempre stata al centro dell'attenzione dei sistemi di potere<sup>73</sup> e, in questo senso, la rete ricostruita in *The Sluts* si distingue per essere uno spazio senza gerarchia, nonostante l'ironica presenza del webmaster, e senza centro. «A rudimentary definition of a network might start with what it is not: namely, a hierarchical, centralized, and hermetic system comprising homogeneous elements, rigidly arranged»;<sup>74</sup> per Diarmuid Hester, Cooper in *The Sluts* prova a elaborare un abbozzo finzionale di quel progetto di un collettivo anarchico che l'autore, parallelamente alla redazione del romanzo nel 2004, riuscirà a realizzare con la pubblicazione online del *Dennis Cooper's Blog*: il blog personale che l'autore gestisce da circa vent'anni con una comunità di lettori e cultori con i quali Cooper si relaziona liberamente nei commenti ai post pubblicati (di vario genere, dall'arte contemporanea al cinema, dalla letteratura alla redazione di romanzi composti interamente da *gifs*). *The Sluts*, allora, sembra definirsi, tra le altre cose, come

<sup>72</sup> Ivi, p. 115.

<sup>73</sup> «Like gender, sexuality is political. It is organized into systems of power, which reward and encourage some individuals and activities, while punishing and suppressing others». RUBIN 2021, p. 180.

<sup>74</sup> HESTER 2020, p. 206.

laboratorio narrativo che guarda al blog, esplorando le possibilità e le contraddizioni della rete come «a social formation where relationships between members are nonhierarchical».<sup>75</sup> Tra il 1989 e il 1993, ricorda Hester, Cooper ha aderito all'attivismo del *Queercore*, esperienza politica che molta influenza avrà sull'elaborazione personale del pensiero anarchico da parte dell'autore;<sup>76</sup> un'elaborazione che traspare in *The Sluts*, attraverso la costruzione letteraria di una comunità all'interno di una rete che – per la sua negazione dell'autorità, per la sua eterogeneità e per la mancanza di una gerarchia – può essere definita anarchica: «the network is an anarchistic structure par excellence and it surfaces repeatedly in anarchist culture».<sup>77</sup> Cooper ha spesso ribadito la propria professione anarchica: a partire dalle letture giovanili di Michail Bakunin e soprattutto di Emma Goldman, attivista e saggista russa naturalizzata statunitense e tra le più importanti teoriche dell'anarchia del primo novecento, il percorso artistico/estetico di Dennis Cooper, oltre all'elaborazione di un immaginario specifico, è stato fortemente influenzato dallo sviluppo di un pensiero anarchico proprio, che ha attraversato il laboratorio dell'autore per circa trent'anni. Questo spiega la riluttanza dello scrittore verso quelle forme di comunità, politiche e/o artistiche, che spesso sviluppano dinamiche gerarchiche e di conformismo, sottostimando la potenza individuale del soggetto. D'altronde,

<sup>75</sup> «The society in *The Sluts* is markedly more horizontal, and the center having absented itself, the text is made up solely of lateral conversations between participants. [...] In *The Sluts*, Cooper explores the ways that one might effect the development of a network—a social formation where relationships between members are nonhierarchical». Ivi, pp. 205-206.

<sup>76</sup> Cfr. Ivi, p. 207.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

il pensiero anarchico fonda le proprie basi sulla centralità dell'individuo, «the individual is the heart of society»,<sup>78</sup> per costruire un sistema di pensiero che possa agire concretamente nel reale, affinché l'uomo possa liberarsi dalle catene sociopolitiche che frenano le sue potenzialità inesprese, «anarchism is the great liberator of man from the phantoms that have held him captive».<sup>79</sup> Il pensiero anarchico, a differenza dell'ideologia marxista ad esempio, non è una teoria del futuro, non è riflessione utopica, quanto «a living force in the affairs of our life, constantly creating new conditions»;<sup>80</sup> riscrive l'idea di una società come «a collection of individuals»<sup>81</sup> e non professa un dogma ideologico da seguire pedissequamente. In questo risiede il fascino di Cooper verso la teoria anarchica: essendo questa «the philosophy of the sovereignty of the individual»,<sup>82</sup> non detta al singolo norme o principi indiscutibili, ma pone delle solide basi affinché l'individuo possa trovare, nell'affermazione delle potenzialità che lo caratterizzano, la propria postura da declinare secondo delle modalità che non vengono determinate da figure autoritarie e di potere, «the strongest bulwark of authority is uniformity»,<sup>83</sup> quanto dal riconoscimento del primato dell'individualità:

<sup>78</sup> «Anarchism is therefore the teacher of the unity of life; not merely in nature, but in man. There is no conflict between the individual and the social instincts, any more than there is between the heart and the lungs: the one the receptacle of a precious life essence, the other the repository of the element that keeps the essence pure and strong. The individual is the heart of society, conserving the essence of social life». GOLDMAN 2002, pp. 15-16.

<sup>79</sup> Ivi, p. 16.

<sup>80</sup> Ivi, p. 21.

<sup>81</sup> Ivi, p. 41.

<sup>82</sup> Ivi, p. 23.

<sup>83</sup> Ivi, p. 44.

Individuality may be described as the consciousness of the individual as to what he is and how he lives. It is inherent in every human being and is a thing of growth. The State and social institutions come and go, but individuality remains and persists. The very essence of individuality is expression; the sense of dignity and independence is the soil wherein it thrives. Individuality is not the impersonal and mechanistic thing that the State treats as an “individual.” The individual is not merely the result of heredity and environment, of cause and effect. He is that and a great deal more, a great deal else.<sup>84</sup>

Emma Goldman distingue chiaramente il pensiero dell'individualità dall'ideologia dell'individualismo,<sup>85</sup> professando invece la filosofia di un nuovo ordine sociale basato sulle energie liberate dell'individuo e sulla libera associazione degli individui liberati: «life begins and ends with man, the individual. Without him there is no race, no humanity, no State. No, not even “society” is possible without man. It is the individual who lives, breathes and suffers».<sup>86</sup> Di tutte le teorie sociali, afferma Goldman, l'anarchismo è il solo a proclamare con fermezza che la società esiste per l'uomo e non l'uomo per la società, e che la libertà da conseguire, affinché l'individuo possa esprimere tutte le proprie capacità, non è da intendere come un dono conferito da leggi o da governi, ma un diritto naturale insito nell'uomo: «mans true liberation, individual and collective, lies in his emancipation from authority and from the belief in

<sup>84</sup> Ivi, p. 41.

<sup>85</sup> «Individuality is not to be confused with the various ideas and concepts of Individualism; much less with that “rugged individualism” which is only a masked attempt to repress and defeat the individual and his individuality. So-called Individualism is the social and economic *laissez-faire*». *Ibidem*.

<sup>86</sup> Ivi, p. 43.

it».<sup>87</sup> La lettura degli scritti anarchici di Goldman, dunque, aiuta a chiarire l'esigenza di Dennis Cooper nell'addentrarsi nei meandri più oscuri e meno accettabili dell'immaginazione erotica e della sessualità in quanto espressione di una ricerca di libertà, lontano dal controllo morale, politico e sociale: il «police state» rifiutato dagli utenti in *The Sluts* – e non è certo un caso che l'antologia poetica redatta dall'autore si intitoli *The Dream Police* – evidenzia proprio questa rivendicazione anarchica di una libertà immaginativa che, seppur problematica e pericolosa, vuole liberare il discorso sul sesso dai sistemi oppressivi che lo circondano.<sup>88</sup> L'isolamento che definisce lo *status quo* dei personaggi della narrativa di Cooper, interpretato secondo la centralità anarchica dell'individualità, potrà allora essere inteso come spazio di libertà scevro di un controllo e di un'autorità. Ma nell'assunzione dell'individuo come forza che tutto definisce, sarà possibile l'esistenza di una comunità? Con *The Sluts*, Cooper sembra elaborare una prima proposta: la rete del web come spazio non gerarchico e privo di una tensione verticale che implichi la presenza di una figura autoritaria; uno spazio, invece, *orizzontale* che richiama direttamente la teoria rizomatica di Deleuze e Guattari:<sup>89</sup> «in place of centralizing forces and slow, [...] the network is instead made up of an ever-expanding number of nodes

<sup>87</sup> Ivi, p. 47.

<sup>88</sup> «Sexuality is as much a human product as are diets, methods of transportation, systems of etiquette, forms of labor, types of entertainment, processes of production, and modes of oppression. Once sex is understood in terms of social analysis and historical understanding, a more realistic politics of sex becomes possible». RUBIN 2021, p. 147.

<sup>89</sup> Cfr. DELEUZE - GUATTARI 1980.

and change is rapid, extensive, and continual».<sup>90</sup> Una proliferazione di voci, fantasie e desideri che, anarchicamente, si espandono orizzontalmente in una superficie distesa e priva di ordine. Comunità e individualità; strategie di esistenza e di estetica che rintracciano e sviluppano le proprie possibilità nell'isolamento anarchico, consegnando una visione del mondo di una coscienza che è isolata ma non sola, perché ha davanti a sé la forza inesauribile dell'espressione artistica.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AARON 2004: M. Aaron, *Fill-in-the Blank Fiction: Dennis Cooper's Cinematic and the Complicitious Reader*, «Journal of Modern Literature» 27, 3 (2004), pp. 115-127.

BRESSON 1975 : R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Parigi, Gallimard, 1975.

BRINTNALL 2015 : K. L. Brintnall, *Transcribing Desire. Mystical Theology in Dennis Cooper's The Sluts*, in *The Poetics of Transcendence*, a cura di Elisa Heinämäki, P.M. Mehtonen, Antti Salminen, Brill | Rodopi, Leida, 2015, pp. 59-80.

COOPER 1982 : D. Cooper, *The Tenderness of The Wolves*, New York, The Crossing Press, 1982.

<sup>90</sup> «The rhizome or network, then, may be distinguished primarily by its horizontal and spontaneous distribution of different parts, which provisionally connect with one another through currents of information, energy, or, particularly for Deleuze and Guattari, desire». HESTER 2020, p. 207.

- COOPER 1994 : D. Cooper, *The Dream Police: Selected Poems 1969-1993*, New York, Grove Press, 1994.
- COOPER 2005 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Carol and Graff, 2005.
- DELEUZE - GUATTARI 1980 : G. Deleuze – F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA 1997 : J. Derrida, *Spectres de Marx*, Parigi, Éditions Galilée, 1997.
- FISHER 2014 : M. Fisher, *Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Londra, Repeater, 2014.
- FISHER 2017 : M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Londra, Repeater, 2017.
- GOLDMAN 2022 : E. Goldman, *The Essential Emma Goldman, Anarchism, Feminism, Liberation*, a cura di U. Baer, N. Roy, New York, Warbler Press, 2002.
- HESTER 2020 : D. Hester, *Wrong: A Critical Biography of Dennis Cooper*, Iowa City, University of Iowa Press, 2020.
- JANKELEVITCH 2011 : V. Jankélévitch, *L'ironie*, Parigi, Flammarion, 2011.
- RUBIN 2021 : G. S. Rubin, *Deviatons: A Gayle Rubin Reader*, Londra, Duke University Press, 2021.
- RUSZCZYCKY 2021 : S. Ruszczycky, *Vulgar Genres. Gay Pornographic Writing and Contemporary Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.

Donato Pirovano, *Dante e il mare*, Roma,  
Donzelli Editore, 2025, pp. XIV, 298, 7

doi: 10.54103/2282-0035/29964

**Maria Gabriella Riccobono**

 0000-0002-4627-6040

Università degli Studi  
di Milano

 00wjc7c48

maria.riccobono@unimi.it

Questo bel libro, che reca in Appendice 7 pp. con riproduzioni di pagine incipitarie dei più pregiati codici miniati della *Commedia*, è frutto di una dottrina sterminata: controllo pressoché totale della bibliografia dantesca e conoscenza spesso di prima mano degli autori di Dante, la notizia e l'accesso ai quali sono stati forniti dai grandi commentatori del poema e in particolare da Umberto Bosco, stranamente mai citato. Il volume tuttavia è di piacevole lettura, perché l'A., mentre ripercorre più volte la *Commedia*, sempre dando conto delle due fondamentali sorgenti della memoria poetica dantesca, quella classica e quella biblica, espone e commenta innumerevoli storie e miti classici, talché un'aura da antica leggenda impregna il volume intero, anche le zone in cui sono a tema i momenti più strettamente religiosi (itinerario salvifico di Dante pellegrino o esposizione di contenuti teologici e dottrinali).

© Maria Gabriella Riccobono



Mikano University Press



Licensed under a Creative  
Commons Attribution-Share-  
Alike 4.0 International

ACME v. 78, n. 1-2 (2025)

**Recensioni**

Il mare è considerato in tutti gli aspetti del suo manifestarsi nell'opera dell'Alighieri, soprattutto in quella maggiore: vi sono scorci marini che ricorrono nel resoconto di Dante scriba (formula mia); nei colloqui del personaggio con le anime, anche in ordine a casi inerenti a persone le quali si trovano nella prima vita; vi sono «cartoline» e quasi «fotografie satellitari» (formule dell'A.) di territori bagnati dal mare evocati dalle anime per presentarsi (Folchetto da Marsiglia, Francesca da Polenta, Carlo Martello d'Angiò, Pier Damiani e via dicendo); vi sono poi – e trattasi forse della maggioranza dei rinvii al mare – occorrenze talassiche nei figuranti di similitudini e metafore. Il commento dell'A. a ogni scorcio che esamina, è sempre, per dir così, a 360°: alla puntuale analisi stilistico-retorica, la quale talvolta rivela sodalizi inaspettati tra luoghi ben distinti e tra loro distanti del «poema sacro» (*Par.*, XXV 1), si affianca un'assai accurata informazione storica (anche di piccola storia contemporanea ai fatti) geografica e perfino geologica e meteorologica.

Probabilmente l'Alighieri non compì mai viaggi per mare ma vide il mar Tirreno e l'Adriatico durante l'esilio (soggiornò a Sarzana, forse a Pisa e a Genova, da ultimo a Ravenna, dove morì di ritorno da un'ambasceria a Venezia). Così, nel *Convivio* (1304-8) parreggia la sua vita di esule a una nave senza vela e senza timone; non vi è mare, è il vento della povertà che lo trascina da un luogo all'altro, per diversi porti, insenature e spiagge (cfr. p. 14); nel *De vulgari eloquentia* (1304-6) scrive, citando Ovidio, che ora la sua patria è il mondo, come il mare per i pesci (p. 18).

Il mare innerva l'intera struttura retorica della *Commedia*. Una continuata metafora nautica accompagna cioè il cammino di Dante personaggio. Questi e Virgilio incontrano una sola volta il mare,

quando giungono via terra al litorale del purgatorio, sull'emisfero australe, dopo essere risaliti attraverso uno stretto cunicolo dal centro del pianeta, dov'è confitto Lucifero. Il viaggio e l'inizio della discesa attraverso l'inferno, nell'emisfero opposto, erano cominciati nel venerdì santo del 1300. La vista del «mar che la terra inghirlanda» (*Par.*, IX 84; p. 33), del magnifico cielo terso che lo sovrasta e delle stelle del mattino si offre – secondo i modi di una celebrazione liturgica – ai primi albori della Pasqua di Resurrezione. Di questo mare non sappiamo nulla; esso appare come una immensa solitudine.

Prima che i riti di purificazione richiesti da Catone trovino compimento, il pensiero del pellegrino, come registra in modo allusivo Dante scriba, era già corso a un antico eroe, che, con i suoi vecchi compagni, era arrivato in vista del monte del purgatorio, e la cui nave era stata affondata da una tromba d'aria partita dal monte: «Venimmo poi in sul lito *diserto*, / *che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto* / Quivi mi cinse sì com' *altrui piacque*» (*Purg.* I 130-3, corsivo mio). La tesi secondo cui l'Ulisse inventato dall'Alighieri con consapevole distanza dall'eroe di Omero (Dante non aveva letto Omero ma conosceva tutto ciò che al tempo suo si sapeva di Ulisse) sia una sorta di *alter ego* di Dante personaggio, *alter ego* antitetico perché Ulisse è un dannato, incontra il pieno favore dell'A., il quale la sviluppa segnalando gli snodi che l'attestano. L'allusione sopra ricordata è marcata dal ricorso alle due medesime serie rimiche di *Inf.* XXVI, con la presenza di uguali rimanti «acque : piacque» e «diserto : esperto» (cfr. pp. 50-51). Questo «fascio luminoso che si riverbera in più punti del poema» (p. 84) traluce fin dalla prima (pseudo)similitudine di esso, potentemente marina, quella del naufrago: Dante, uscito non sa come dalla sel-

va oscura, si volta a guardarla, come il naufrago trattosi fuori dal pelago e giunto alla riva si volta a guardare l'acqua che non lo ha inghiottito. Ivi la parola «passo» è in rima con «basso» (*Inf.* I 26 e 30), come in *Inf.* XXVI 128-32, nella zona di Ulisse. Viene così attivato fin dai primi versi del «poema sacro» il profilo di un ulisside, Ulisse essendo il naufrago per eccellenza, l'*alter ego* negativo che accompagna come un'ombra il viaggio dantesco (cfr. p. 20). Dopo l'incontro con Virgilio comincia l'itinerario di redenzione che porta il personaggio a uscire dalle onde del mare dell'amore deviato e a raggiungere la riva del mare del vero amore, secondo che Dante confessa a San Giovanni evangelista quando viene interrogato in *Par.* sulla carità (XXVI 55-63; cfr. p. 26). Come altri specialisti, l'A. ritiene che l'Alighieri abbia disegnato la navigazione del suo eroe su carte geografiche utilizzate nei secc. XIII e XIV, e si diffonde in una interessante rassegna descrittiva delle carte nautiche, dei portolani e dei mappamondi giunti fino a noi (cfr. pp. 68-70) o di cui sono disponibili riproduzioni.

In *Inf.* XV, canto aperto da una similitudine deliziosa con doppio figurante (marino il primo e fluviale il secondo): «Qual i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia / temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa, / fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia; / e qual i Padoan lungo la Brenta, / per difender lor ville e lor castelli, / anzi che Carentana il caldo senta: / a tale imagine eran fatti quelli» (vv. 4-10): «quelli» sono gli alti argini in pietra del Flegione, che impediscono all'acqua di debordare. In *Inf.* XV Dante incontra Brunetto Latini, uno dei suoi più cari maestri, il quale gli dice: «se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto, / se ben m'accorsi ne la vita bella» (vv. 55-7, p. 152). L'A. collega questi versi

sia all'incitamento di Beatrice a scrivere in un libro quel che Dante ha visto nell'aldilà (*Purg.* XXXII 104-5) sia a *Par.* XVII 133, in cui anche Cacciaguida esorta il discendente a prorompere nel «grido» che percuoterà le più alte cime. Dunque, secondo l'A., la nave che non può fallire di entrare in porto non è la persona del poeta ma è il «poema sacro» che Dante redigerà dopo che sarà ritornato nel mondo terreno (cfr. pp. 152-3).

Per scendere dal sabbione infocato del settimo cerchio alle Malebolge i due pellegrini sono traghettati da Gerione, mostro volante privo di ali. Gerione vola, ma i suoi movimenti paiono marini. Vi è la sovrapposizione metaforica, già virgiliana, del campo semantico marino con quello dell'aria. Diversi commentatori antichi e illustratori dei codici miniati furono tratti in inganno, credendo che Gerione nuotasse in acqua. Nelle Malebolge i due pellegrini vedono Giasone, punito tra i ruffiani e seduttori. Questi svolge una funzione simile a quella di Ulisse. Del suo eroismo quale capo dei Greci che navigarono sulla nave Argo fino alla terra dei Colchi per riprendere il vello d'oro si fa più volte menzione nel «poema sacro». Argo sta perfino nel figurante di una bellissima similitudine che adorna i versi conclusivi di *Par.*: «Un punto solo m'è maggior letargo che venticinque secoli a la 'mpresa che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo» (XXXIII 94-96; sta parlando Dante autore).

Giova tornare all'ascesa al monte del purgatorio. Nel *De fnibus* Cicerone (V 18 49) introduce la traduzione del canto delle Sirene, ammaliante perché prometteva di insegnare cose ignote e intellettualmente affascinanti. L'A. ne parla a proposito della orribile femmina balba che il personaggio sogna in *Purg.* XIX, la quale si trasforma poi in una sirena allettatrice (vd. pp. 165-6). «Io volsi Ulisse

del suo cammin vago / al canto mio; [...]». Si tratta di una nuova traccia di Ulisse, esplicita; la donna santa e presta che compare infine nel sogno a confondere la sirena sarebbe Beatrice; questa, infatti, in un passo successivo (*Purg.* XXXI 43-45) rimprovera Dante con queste parole: «Tuttavia, perché mo vergogna porte / del tuo errore, e perché altra volta, / udendo le serene, sie più forte ».

Più in alto, nel paradiso terrestre, «quando Dante ritrova l'amata, Beatrice si trova sul carro che rappresenta la Chiesa», ed è raffigurata in sintonia con «la continuata metafora nautica» (p. 157): «Quasi ammiraglio che in poppa e in prora / viene a veder la gente che ministra / per li altri legni, e a ben far l'incora» (*Purg.* XXX 56-58; vd. p. 157). Il «ben far» perseguito da Beatrice è «condurre in porto Dante nella consapevolezza che la navigazione è sempre insidiosa, anche in prossimità dell'arrivo» (p. 160). La donna ha dunque vegliato su tutto il cammino del suo amato. Dante lascia il monte con Beatrice e insieme a lei sale, e sale ancora, inabissandosi nell'immenso mare di luce e giungendo infine al porto, a Dio, dove l'amata lo lascerà alle cure della terza guida, San Bernardo.

Nella seconda protasi a *Par.* (II 1-18) Dante autore, servendosi ancora una volta della metafora nautica (nella protasi a *Purg.* aveva parlato della «navicella del mio ingegno»), ammonisce i lettori: «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse. / Voi altri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien / satollo, / metter potete ben per

l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna equale» (*ibidem* 1-15; pp. 228-30).

Mi permetto di formulare alcuni piccoli rilievi che nulla tolgono al pregio dell'opera.

L'A. sostiene, come moltissimi altri studiosi anche sommi, che tutti i peccati a causa dei quali Ulisse è dannato tra i consiglieri di frode sono enunciati prima che il re di Itaca cominci a parlare. Dunque la celeberrima «orazion picciola» con cui Ulisse convince i vecchi compagni ad andare oltre lo stretto di Gibilterra navigando sempre verso ponente, in un mare mai percorso prima; la «orazion picciola» non avrebbe il carattere di esortazione fraudolenta e costituirebbe uno dei rarissimi casi in cui un lungo discorso di un personaggio nulla ha a che fare con la sua destinazione ultraterrena (sarebbe simile, p.e., il caso del lungo racconto di Ugolino della Gherardesca). Chi scrive concorda con il prof. Giuseppe Velli e con altri studiosi insigni: Dante non avrebbe mai violato il rapporto profezia reale-adempimento sul quale si regge la strutturazione espressiva del «poema sacro». La persona che pronunzia la «orazion picciola» formula un consiglio fraudolento. Diomede è nella stessa fiamma che avvolge Ulisse, ma questi è avvolto da essa in modo da soffrire assai più del sodale, quasi la fiamma fosse biforcuta e quella di Ulisse molto più alta. Se i due commisero esattamente gli stessi peccati perché questa disparità di trattamento? L'A. avanza l'argomento per cui se la «orazion picciola» fu fraudolenta allora Ulisse dovrebbe stare nel ghiaccio di Cocito. Ulisse non fu un traditore: i traditori, sacrificando persone cui sono legati da un vincolo universalmente avvertito come sacro dalla coscienza morale, ottengono un tornaconto materiale

dal loro agire. Mediante la «orazion picciola» Ulisse ottenne che i compagni condividessero l'ultima sua avventura, dettata da desiderio di conoscenza. Peraltro l'A. ritiene che l'impresa tentata da Ulisse sia stata peccaminosa, perché era motivata da una curiosità vana, frutto di un desiderio non debitamente regolato (e qui l'A. si appella a San Tommaso d'Aquino). Opposto, però, è doveroso ricordarlo, era stato il parere di Cicerone nel *De finibus*: Ulisse era condotto alla contemplazione delle massime cose, al desiderio della scienza, il che è proprio degli uomini sommi. Dante incontra l'adempimento di Ulisse orditore di frodi.

Ancora una lieve riserva, circa la seconda protasi di *Par.* Dante autore mette in guardia i più tra i lettori che lo hanno seguito fino a quel momento (pp. 228-30): è bene che cessino di seguirlo perché la nave della sua poesia si accinge ad affrontare il mare aperto, il pelago, e solo coloro che hanno cominciato per tempo a nutrirsi della scienza delle cose divine, pur senza potersene saziare, potranno mantenersi sulla scia della nave di Dante, cioè intendere il senso dei suoi versi. Il pane degli angeli per lungo tempo indicò la manna di cui gli Ebrei furono nutriti da Dio nel deserto, significato che non ha mai perso e che si è via via allargato; da NT in avanti si aggiunse come significato il Cristo, che, in quanto incarnato, è pane degli angeli in terra. Con ciò si è tuttavia andati molto oltre il senso autentico dei versi di Dante, che sono incentrati esclusivamente sul possesso della scienza divina, sul fatto conoscitivo, come dimostra in particolare il sontuoso aiuto che Dante è certo di avere: Minerva (la sapienza), Apollo e le muse. È cioè da rigettare fermamente la tesi dell'A. secondo cui «coloro che possono mettere in mare il proprio “navigio” e

seguire per l'“alto sale” la nave della poesia di Dante sono, dunque, i pochi che da tempo si sono nutriti della parola e del corpo di Cristo» (p. 237).

*Haiku per la Giustizia. Un modello di stile per 'parole giuste'*,  
a cura di Gabrio Forti e Priscilla Bertelloni, Milano, Vita e  
Pensiero, 2025, pp. 176.

doi: 10.54103/2282-0035/29874

**Giorgio Fabio Colombo**

 0000-0002-4999-3336

Università Ca' Foscari  
di Venezia  
 04yzxz566

colombo@unive.it

Il volume è una raccolta di saggi scritti perlopiù da studiosi di diritto penale, ma anche da esperti di lingue, funzionari museali, e scrittrici. Il messaggio portante del libro è quello di voler sottolineare due concetti: da un lato, l'importanza delle parole, e dall'altro quello della riflessione, dello spazio, del non detto.

La forma poetica dello *haiku* infatti incarna e valorizza appieno questi due elementi. L'uso di pochissime parole (solo 17 sillabe) fa infatti sì che ognuna di esse abbia un'importanza capitale, e anche una piccola increspatura espressiva può stravolgere completamente il senso della composizione. Inoltre, lo *haiku* si basa in modo essenziale su gli intervalli e i silenzi, i quali però sono tutt'altro che muti e hanno il compito essenziale di fare percepire al lettore atmosfere e sensazioni.

© Giorgio Fabio Colombo



Mikano University Press



Licensed under a Creative  
Commons Attribution-Share-  
Alike 4.0 International

ACME v. 78, n. 1-2 (2025)

**Recensioni**

Partendo da ciò, i saggi che compongono il volume creano dei paralleli e delle assonanze con il diritto penale, dove parimenti l'uso delle parole è di importanza assoluta (un semplice lemma diverso può alterare del tutto il significato della norma, determinando la differenza tra innocenza e colpevolezza, tra libertà e prigionia) e dove la riflessione e la percezione permesse da silenzio e pause di meditazione sono di cardinale importanza per il funzionamento di un sistema in cui l'elemento umano deve avere centralità.

Il testo avrebbe forse beneficiato di una rilettura da parte di esperti di studi giapponesi, perché così facendo si sarebbero evitate alcune piccole ingenuità e orientatismi. Al di là di questo, si sottolinea il merito di un lavoro che non ha pretese di rigore tassonomico, non è uno studio sistematico né di poesia né di giustizia penale, ma è un condensato di suggestioni e sensazioni che invitano a necessarie riflessioni. Il settore degli studi di Diritto e letteratura in Italia è ancora scarsamente sviluppato, e spesso gli studiosi che se ne occupano vengono accusati di leziosità, di gusto per il *divertissement* senz'altro dotto, ma fine a se stesso.

Dissentito.

Il diritto si esprime tramite parole, costruisce narrazioni. Per essere percepito come appropriato deve suscitare sentimenti di giustizia, infondere fiducia. Lo studio dei rapporti tra diritto e letteratura (e del diritto *come* letteratura) può aiutare il legislatore, l'interprete, e il pratico a raggiungere livelli di percezione superiore del testo giuridico.

Ben vengano dunque iniziative come quella che ha dato alla luce il volume *Haiku per la giustizia*, ossia un'amichevole competizione letteraria per studenti dalla quale poi sono stati selezionati alcuni

componenti vincitori. Alla lettura, gli *haiku* prescelti colpiscono per la loro portata evocativa – la giustizia come acqua che disseta innanzi all'avanzata del deserto (forse morale); la giustizia riparativa come un seme dato in mano a chi ha strappato un fiore; lo spirito profondo della legge come immutabile anche se la sua espressione può cambiare. Che magnifica opportunità di apprendimento per studentesse e studenti quella di una riflessione così densa sul significato profondo delle “parole della giustizia.”

Sono certo che ogni lettore troverà il suo saggio preferito, così come sono certo che ognuno potrà, in ogni caso, apprendere molto da ciascuno di essi. Da alcuni, trarrà nozioni sullo *haiku* come forma poetica. Da altri, considerazioni di teoria del diritto penale. Da tutti, spunti per riflessioni preziose, profonde, quantomai necessarie in un'epoca caratterizzata dalla tragedia della semplificazione e dell'appiattimento.

*L'esercizio del giusto giudizio. Dialoghi manzoniani sull'idea di responsabilità e i fondamenti della giustizia*, a cura di G. Donati, G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti, Milano, Vita e pensiero, 2025, pp. 476.

doi: 10.54103/2282-0035/29983

Beatrice Nava

 0000-0003-0602-8912

Universität Wien  
ROR 03prydq77

beatrice.nava@univie.ac.at

© Beatrice Nava

Il celebre ritratto di Manzoni che campeggia sulla copertina del volume, insieme al sottotitolo dello stesso, potrebbe trarre in inganno un lettore non familiare con la specifica impostazione della serie *Temì*, di cui il testo fa parte, curata dall'Alta Scuola "Federico Sella" sulla Giustizia Penale nella cornice del progetto *Giustizia e Letteratura*. Non si tratta infatti solo di un affondo nel pensiero manzoniano sulla giustizia, ma, secondo una precisa assunzione prospettica, di un caleidoscopico susseguirsi di riflessioni sul tema del 'giusto giudizio' che scaturisce sì da un confronto con l'autore – soprattutto, o meglio, in maniera più esplicita, nei saggi che compongono i primi due capitoli del volume – ma che si allarga a includere riflessioni non strettamente legate a una rilettura dell'opera manzoniana. Infat-

ti, basta scorrere i titoli dei sei capitoli in cui è organizzato il libro (comprensivo in tutto di 31 saggi) per farsi un'idea della varietà dei contenuti offerti, in accordo con l'intenzione della serie di proporre «percorsi interdisciplinari di problematizzazione dell'esistente giuridico, illuminati dalle testimonianze letterarie» (p. x): 1 «*Ma come rispondere diversamente?*», 2 *Leonardo Sciascia e Primo Levi in dialogo con Alessandro Manzoni*, 3 *Responsabilità, verità, giudizio e pena*, 4 *Il giudizio mediatico*, 5 *Giudizio, spiegazione, riparazione*, 6 *Giudizio, pena e carcere*.

I temi toccati sono davvero numerosi e tutti fecondi di spunti di riflessione: dalla responsabilità personale alla colpa, dalla pena al pervertimento della domanda di giustizia in desiderio di vendetta, dal giudizio processuale a quello mediatico, dal senso della pena detentiva allo spazio possibile della rimodulazione del giudizio successivamente alla condanna. Ciò nonostante, il volume non risulta disomogeneo, ma anzi si possono individuare tracce di consonanza e direzioni comuni che percorrono la raccolta nella sua interezza, ed è quello che tenterò di fare qui, facendo prevalere su un criterio di analisi un tentativo di sintesi, per restituire, almeno parzialmente, la coerenza interna delle voci diverse e delle diverse prospettive che animano il libro: professori di Letteratura, Diritto Penale e Civile, Psicologia, Sociologia, giornalisti, magistrati e professionisti del diritto a vario titolo.

Il percorso si apre con un saggio di Pierantonio Frare, *Responsabilità e risposta nei «Promessi sposi» e nella «Storia della colonna infame»*, che offre un affondo sul tema, poi ricorrente nei contributi successivi, della responsabilità. Un termine percepito da Manzoni come francesismo e attestato una sola volta (almeno senza poi

essere cancellato o sostituito) prima del 1850 nei suoi scritti in italiano, ma che pure esiste ben nitido come concetto, o meglio come «insieme di concetti» (p. 5) nel pensiero dell'autore. La parola responsabilità viene qui riportata al suo valore etimologico di risposta e promessa – *respondere* e *spondeo* – tanto che «la progressiva perdita del valore etimologico di *sposi* ha reso necessario aggiungere *promessi*. Ma in *sposi* c'è già la promessa reciproca, la *sponsio* e la *re-sponsio*: ciascuno risponde per sé e per l'altro, di sé e dell'altro» (p. 7). Questo è lo spunto da cui si sviluppa la riflessione, nel saggio e nei successivi, entro e fuori dall'opera manzoniana, sul tema della risposta come assunzione di responsabilità o, al contrario, come rovesciamento in vendetta:<sup>1</sup> c'è Gertrude – dalla cui vicenda è tratta la citazione che intitola il capitolo – che si domanda come dare una risposta diversa dal sì quando ormai la macchina manipolatoria è avviata<sup>2</sup> e le prime parziali ammissioni l'hanno progressivamente legata a una risposta che non vuol dare ma non sa negare; c'è la domanda – con la nota serie di risposte/conseguenze – di Don Abbondio che si chiede, e chiede al lettore, che cosa fare alla vista dei bravi, ma c'è anche il senso del non rispondere, il valore e il disvalore del silenzio. Il tema si sviluppa in particolare nel saggio di Arianna Visconti, «*Con quale viso ci staremo a fronte?*». *Parola, silenzio, responsabilità, giudizio* (pp. 43-

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito in particolare il saggio di Gaia Donati, *Giustizia e vendetta nel melodramma. Giuseppe Verdi in dialogo con Manzoni* (pp. 27-39).

<sup>2</sup> Il dialogo di Gertrude con il padre torna in più punti del volume, ma si segnala qui in particolare la lettura che ne dà Franca D'Agostini nel saggio *La colpa di credere. Il caso di Gertrude* (capitolo III, pp. 183-202), in cui l'analisi si inserisce in un discorso più generale sulla vittimizzazione secondaria e sulla manipolazione, pratica ed epistemica.

93), che apre il secondo capitolo, partendo di nuovo da Gertrude, ma questa volta dalla sua risposta a Egidio, e contrapponendole la decisione di Lucia di non rispondere a Don Rodrigo. L'autrice invita a una lettura dell'«infinita complessità delle implicazioni, in termini di responsabilità individuale, del *parlare* e del *tacere*» (p. 45) e del valore performativo della parola, con la conseguente necessità di concedersi il giusto tempo per «deliberare i propri atti locutori» (p. 49) – un tempo che nella società odierna sembra sempre più negletto.<sup>3</sup> Il contributo propone dunque uno sguardo anche sul silenzio: soprattutto di fronte a situazioni complesse, al silenzio si tende ad assegnare una connotazione negativa, assimilandolo a «codardia, ignavia o indifferenza» (p. 52) e, efficacemente, l'autrice richiama in proposito il «galateo» particolare del silenzio diffuso nella Germania nazista e tratteggiato da Levi con parole celebri quanto attuali: «chi sapeva non parlava, chi non sapeva non faceva domande, a chi faceva domande non si rispondeva. In questo modo il cittadino tedesco tipico conquistava e difendeva la sua ignoranza».<sup>4</sup> Ma a Visconti interessa anche un silenzio di segno opposto, il silenzio come diritto, definito dall'articolo 414, paragrafo 3, lettera g del *Patto internazionale sui diritti civili e politici*, e il silenzio come atto di fedeltà a se stessi, esemplificato nella *Storia della colonna infame* da Migliavacca, che i giudici non riescono a ridurre a «calunniatore di sé stesso né di altri».

<sup>3</sup> Basti considerare, se non si vuole attingere unicamente alla quotidiana esperienza di ciascuno, quanto l'autrice riporta sui fattori criminogeni intrinseci alla relazione online: non solo l'anonimato, ma anche l'«estrema accelerazione degli scambi» (p. 51, nota 29).

<sup>4</sup> Levi 1987, p. 191.

La riflessione si sposta poi su un tema più generale, che mi pare segni l'avvio di un ulteriore filo di coerenza della raccolta, quello dell'autogiudizio come presupposto di libertà e di azione, connesso a doppio filo con il libero arbitrio. Lo spunto è di nuovo letterario, il romanzo *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood e sono, in particolare, le riflessioni dell'ancella durante uno dei momenti di accoppiamento forzato che la sua condizione di schiava riproduttiva le impone: la donna cerca di dare un nome all'atto che si sta consumando sul suo corpo e non lo chiama stupro, perché si tratta della conseguenza di una sua precisa scelta, del suo assenso a quella condizione. Non si tratta, direi, davvero di una scelta, presupposti della quale sono la libertà e l'assenza di minacce o coercizioni – ed è inammissibile la libertà in una scelta sospesa tra morte e schiavitù e da discutere il passaggio di George Martin che Visconti propone qui (p. 91): «La scelta può anche essere solo tra schiavitù e morte, ma una scelta c'è sempre». <sup>5</sup> Ma il punto focale qui è il dialogo che l'ancella intrattiene con se stessa, esercitando un atto di auto analisi e giudizio di sé che le consente poi di uscire dalla sua esperienza personale e ribellarsi al regime imposto. Il punto è un *continuum* – non scontato ma possibile – tra l'autogiudizio come atto di libertà che prepara al giudizio del mondo e può diventare azione trasformativa e rivoluzionaria. È, in fondo, quel necessario «appuntamento con se stessi» che Hanna Arendt tratteggia nel suo *Il pensiero e le considerazioni morali* <sup>6</sup> e che si può cogliere in filigrana in altri saggi del volume, con particolare forza nel contributo di

<sup>5</sup> Martin 2011, p. 886 (la traduzione riportata a testo è dell'autrice).

<sup>6</sup> Arendt 2004, p. 162, citato da Visconti a pp. 83-84.

Diletta Giuffrida (*La giustizia sui media e il processo mediatico: alla ricerca di un equilibrio possibile tra deontologia e responsabilità*, capitolo IV, pp. 245-253) e in quello di Adolfo Ceretti («Sono una perizia che cammina». *Imputazione processuale e riflessività narrativa a confronto*, capitolo V, pp. 281-297).

Il primo dei due si inserisce in una sezione interessantissima sul giudizio mediatico (capitolo IV), visto nelle sue molteplici sfaccettature e implicazioni come più o meno realmente influente sul processo giuridico – con, tra l'altro, la comprovata ingerenza nella rimodulazione e trasformazione dei ricordi dei testimoni –, ma anche come necessario controllo democratico sul potere giudiziario e, come tale, da non derubricare esclusivamente a spettacolarizzazione dannosa, ma, se mai, da indirizzare verso una possibilità di informazione più accurata, tramite una revisione delle modalità di accesso dei giornalisti ai documenti processuali. Temi su cui non è certamente facile – ma sicuramente importante – formarsi un'opinione.<sup>7</sup> Il rapporto tra vicende processuali e media è affrontato sia dal punto di vista di esperti di diritto che da quello dei giornalisti che, nelle parole di Giuffrida, «raccontando quei luoghi di sofferenza» raccontano «anche molto di noi. Della società che siamo diventati, che stiamo diventando o che rischiamo di diventare» (p. 245). Ma la giornalista propone il tema attraverso un approccio estremamente sfidante – nel senso più faticoso e fecondo del termi-

<sup>7</sup> Il problema, insieme a una discussione sul legittimo interesse dei giornalisti ad accedere a documenti come l'ordinanza di misura cautelare (p. 237), torna in più contributi, con spunti e sfumature diverse, ma si vedano in particolare i saggi di Francesco D'Alessandro (pp. 223-232) e di Luigi Ferrarella (pp. 233-240), in cui la questione è condotta da posizioni molto vicine, ma produce soluzioni forse solo parzialmente sovrapponibili.

ne – ossia tramite la menzione di casi notissimi di cronaca recente e dell'uso che i media hanno fatto di immagini e intercettazioni nel racconto di quelle vicende (nello specifico il processo a carico di Alessia Pifferi per la morte della figlia Diana, abbandonata in casa da sola per sei giorni, la pubblicazione della foto del cadavere di Alan Kurdi, profugo siriano di tre anni, morto sulla spiaggia turca di Bodrum e le intercettazioni del dialogo privato tra Turetta e il padre, tanto note da non richiedere di essere riportate). La giornalista chiede, per ogni caso: «A cosa serve, se serve, riportare sui media questi particolari? [...] Pubblicare o no quell'immagine, divenuta simbolo? [...] Aggiungono davvero qualcosa queste parole all'indagine? Avevano un qualche valore giuridico, investigativo o giornalistico?» (pp. 248-249).

Il lettore, che viene dalle riflessioni sopra accennate sul senso della risposta-responsabilità e sulla necessità di non mancare l'appuntamento con se stesso, non può astenersi dal tentare delle risposte. E non sono risposte facili, di fronte a fatti così terribili e con portati simbolici e culturali così diversi ma tutti pregnanti. Di fatto Giuffrida richiama indirettamente a quella necessità di dialogo interiore già menzionata, che torna e si espande nel saggio in cui Ceretti, partendo dalla constatazione che «la matrice profonda del crimine rimane per lo più oscura a chi l'ha compiuto» (p. 285), riflette sul ruolo dell'ascolto dei racconti di persone responsabili di atti violenti. Un ascolto funzionale al loro inserimento in un percorso dialogico e narrativo che consente a chi lo compie di entrare in contatto riflessivo con se stesso e di trasformare e risignificare la propria immagine di sé e degli atti compiuti. È di nuovo quel dialogo, questa volta impossibile unicamente in sé, ma non

precluso, bensì accessibile nell'incontro con un altro competente e significativo.

Il contributo, portando il lettore direttamente dentro il carcere, dischiude un'altra delle trame di continuità del libro: il tema del senso della pena e del ruolo della detenzione. A queste riflessioni è dedicato tutto il capitolo conclusivo, con affondi sui fondamenti del concetto di pena nella prospettiva del diritto costituzionale (Viganò, *La pena come 'contraccambio'? Qualche riflessione su fondamenti e scopi della pena nella prospettiva del diritto costituzionale*, pp. 415-439) e del complesso equilibrio tra una concezione rieducativa della pena, come da art. 27, terzo comma della Costituzione, e i principi, pure costituzionali, di offensività, colpevolezza e proporzionalità – di fatto a logica retributiva. Ed è in particolare la pena detentiva ad essere al centro degli ultimi contributi, che ruotano attorno alla drammatica e complessa realtà carceraria italiana, tutti accomunati, nella differenza di prospettive, da un richiamo alla necessità di rimettere al centro la persona detenuta e la sua dignità – una dignità che il carcere, come è concepito e organizzato, costantemente minaccia, anche in modi forse meno evidenti di quelli cui tutti possiamo facilmente pensare (il sovraffollamento endemico e la mancanza di un reale diritto alla salute mentale o all'affettività e alla sessualità, su tutti). Ne tratta nello specifico Mauro Palma nel suo davvero pregnante *La densità del vuoto* (pp. 447-454), portando a galla problematiche tipiche della detenzione come l'anomia e la disconnessione, la perpetrazione di un tempo svuotato e inutile, ciclico al confronto del tempo lineare e accelerato delle persone libere.

La selezione di temi qui accennati, che non sono che una parziale esemplificazione della ricchezza della raccolta, può forse te-

stimoniare almeno il carattere generale del testo, un carattere che si potrebbe definire sorprendentemente militante nel fermo riferimento a temi attuali – il carcere e la gogna mediatica, come detto, ma anche nel tratteggiare la guerra dichiarata ai migranti, in cui «muore al contempo anche il diritto»,<sup>8</sup> o riferimenti ad attori politici (e criminali) quali Putin, Netanyahu e Hamas; o ancora la dichiarazione di vivere entro «una società globale che non ha mai conosciuto nella modernità uno squilibrio così marcato tra il potere e la forza di una élite mondiale ristrettissima, e la povertà e la debolezza di miliardi di umani».<sup>9</sup> Militante perché non si tratta solo di generiche dichiarazioni di posa, ma di precise prese di posizione, di inviti chiari alla riflessione seria su queste questioni e, anche, di proposte per rendere il futuro meno triste del presente. Ed è illuminante che questi ragionamenti possano muovere da spunti letterari, non solo grazie alla presenza, ancora con Visconti, di un «insopprimibile giudizio che informa tutta la grande narrativa» (p. 64), ma per il senso stesso della letteratura, tutta la letteratura: una rappresentazione policentrica del mondo che aiuta a relativizzare e complicare la propria e a empatizzare con uno sguardo non sempre allineato col nostro; dove empatizzare significa cercare di capire da quali presupposti quella visione arrivi, per attivare un ‘giusto’ e rinegoziabile giudizio del mondo – e di sé. Un giudizio che si spera positivamente trasformativo, considerando che «La tortura c’è ancora e il fascismo c’è sempre».<sup>10</sup>

<sup>8</sup> La citazione è dal saggio di Antonio Schiera, *Sciascia e Manzoni*, capitolo ii, pp. 95-107: 107.

<sup>9</sup> Ivi, p. 103.

<sup>10</sup> Sciascia 1983, p. 1074.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

- ARENDRT 2004 : H. Arendt, *Il pensiero e le considerazioni morali*, in *Responsabilità e giudizio*, a cura di J. Kohn, Torino, Einaudi, 2004.
- MARTIN 2011 : G. R. R. Martin, *A Dance with Dragons*, London, Harper Collins, 2011.
- LEVI 1987 : P. Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, Torino Einaudi 1987.
- SCIASCIA 1983 : A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1981.