



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

MICHELA GARDINI

Sopravvivenze di Giovanna d'Arco

Publicato online il:
11 gennaio 2012
<http://prosperos.unibg.it>

Giovanna d'Arco, in particolare a partire dall'Ottocento, è stata oggetto di una riflessione che ha visto nell'intreccio dei saperi la propria peculiarità. Non solo il dibattito storiografico si è impossessato legittimamente del personaggio, ma anche quello teologico, filosofico, giuridico, medico, per non parlare naturalmente dei letterati e degli artisti che non hanno potuto fare a meno di confrontarsi con questa figura. Questa pluralità di sguardi ci ha consegnato un'immagine proteiforme, sempre diversa, inesauribile. Nel tentativo di imprigionarla nelle maglie di una definizione, i vari autori hanno spesso inseguito dei doppi, per antitesi o per somiglianza, nei quali trovare la chiave di lettura di questo personaggio. Ecco allora la creazione di un personaggio palinsesto, nel quale rivivono indistintamente personaggi a lei contemporanei oppure che l'hanno preceduta o succeduta come, per esempio, Gilles de Rais, Socrate, Antigone, Debora, Giuditta, Pentesilea, Napoleone. Come una Fenice che risorge incessantemente dalle proprie ceneri, Giovanna d'Arco è diventata un luogo della memoria, sempre pronta a riattivare la memoria storica e culturale della Francia, come lo mostrano anche le recentissime rivisitazioni pubblicitarie del personaggio. Nel corso dei secoli si è andata elaborando una messa in scena mnestica del personaggio, fissando la sua memoria nella creazione di alcune icone: la pastorella, la mistica all'ascolto delle voci, la santa, la vergine guerriera, l'androgino, la martire. Appare, dunque, come un personaggio proteiforme, inafferrabile, piegata di volta in volta ad istanze ideologiche sempre diverse, oggetto anche di manipolazioni postume e di strumentalizzazioni, come quelle che attualmente la vedono come il simbolo del Front National.

Ma perché questa rivisitazione della Pulzella proprio a cominciare dalla fine dell'Ottocento? A partire dal 1870, dopo la cocente sconfitta inflitta ai Francesi dalla Prussia, la Francia ha bisogno di ricompattarsi intorno ad un eroe nazionale, in questo caso un'eroina, in grado di restituire orgoglio alla nazione. Inoltre, sulla scia del Romanticismo, è vivissimo l'interesse per il Medio Evo, le sue credenze, le sue leggende, tanto più che la fine dell'Ottocento si caratterizza per il diffuso misticismo, per l'attrazione verso gli aspetti più occulti della religiosità, dal demonismo allo spiritismo alla teosofia. Tutta una temperie culturale che porta alla rivisitazione, oltre che della giovane eroina di Francia, anche del suo compagno d'armi, l'inquietante Gilles de Rais. È del 1891 il romanzo di Huysmans *Là-bas*, in cui l'autore immagina che il protagonista Durtal stia scrivendo la biografia di Gilles de Rais. Dalla penna di Durtal deriva un ritratto tutto giocato in chiave mistica di Gilles de Rais, considerato un "des Esseintes du quinzième siècle,"¹ un uomo diverso dagli altri soldati, poiché amante del lusso, dell'arte, della letteratura, della musica sacra, in possesso di una ricchissima biblioteca, colma di vite dei santi, volumi di teologia e libri di alchimia. Ritiratosi nel castello di Tiffauges dopo la morte di Giovanna d'Arco, è a partire da questo momento che l'uomo viene profondamente plasmato dall'influsso della giovane eroina che sopravvive indelebile nel ricordo. La sua ricerca di assoluto lo porta a fidarsi di sedicenti alchimisti e spregiudicati operatori di magie che lo inducono a sottoscrivere un patto col demonio a costo di sacrifici umani a spese di centinaia di bambini.

¹ Huysmans, *Là-bas* (1891), Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 70.

L'accostamento di Giovanna d'Arco a Gilles de Rais costituisce un binomio quanto mai seduttivo proprio perché basato sull'antitesi tra angelicità e demoniaco. È ancora nel solco del romanzo di Huysmans che possiamo collocare, a distanza di quasi cento anni, in un'altra fine secolo, il romanzo di Michel Tournier *Gilles & Jeanne* (1983); confluisce nel romanzo il variegato immaginario che ormai è andato consolidandosi intorno alla figura di Giovanna d'Arco, di volta in volta santa, guerriera, angelo, androgino. Michel Tournier fa dei due compagni d'armi l'uno il doppio dell'altra, due figure antitetiche ma complementari, dai destini incrociati e dal comune tragico epilogo: subiscono entrambi un processo ed una pubblica esecuzione. Recuperando il clima decadente del romanzo di Huysmans, ancora una volta Gilles de Rais è visto come l'ombra della donna. Sin dal loro primo incontro al castello di Chinon, Gilles appare interamente posseduto dalla passione per Jeanne. Anche Tournier enfatizza la natura angelica di Jeanne: "Si Jeanne n'est ni une fille ni un garçon c'est clair, n'est-ce pas, c'est qu'elle est un ange."²

Restando in ambito novecentesco, nel 1965 Georges Bataille, con *Le procès de Gilles de Rais*, aveva inaugurato una prospettiva alquanto diversa rispetto al personaggio sensibile e colto tratteggiato da Huysmans. Il Gilles de Rais batailliano, infatti, è tutto consegnato alla trasgressione estrema senza concessione alcuna a tentazioni mistiche, in un'orgia di crimini che svincolano il personaggio dall'aura romantica ancora ripresa da Tournier, figlio di quel feudalesimo che fa della dismisura la propria norma e della violenza un fine in sé.

² Michel Tournier, *Gilles & Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983, p. 15.

In questa prospettiva assume particolare rilevanza il testo rimasto a lungo inedito e dato alle stampe nel 2006,³ letto da Bataille in una conferenza antecedente la pubblicazione del *Procès*, nel quale il rapporto tra Gilles de Rais e Giovanna d'Arco viene rappresentato come un "paradoxe assez angoissant, la libératrice d'Orléans associée dans son épopée à l'un des plus noirs criminels de tous les temps".⁴ Non solo, ma la conferenza presenta infine un'ipotesi sconvolgente, seppur remota e indimostrabile, secondo la quale la cattura di Giovanna sarebbe stata possibile proprio a causa del tradimento di Gilles de Rais, uomo di fiducia di La Trémoille, il quale era infastidito dal crescente ascendente della giovane donna sul re.

Ma il binomio Giovanna d'Arco/Gilles de Rais rappresenta soltanto un aspetto di quel mito nato già sulle ceneri del rogo di Place du Marché a Rouen, come testimonia il fenomeno delle emule e false Giovanne. Nei primi anni del Novecento Grillot de Givry scrisse *La survivance et le mariage de Jeanne d'Arc*, in cui sostiene la tesi dell'evasione dalla prigione. La Storia è peraltro ricca di personaggi redivivi sottratti all'irreversibilità della morte dalle credenze popolari (si pensi a Luigi XVII e ad Anastasija Romanov), doppi che, come suggeriva Albert Lecoy de la Marche nel 1871, finiscono per appartenere alla storia del personaggio autentico, come espressione di un estremo tributo di devozione collettiva. La leggenda ha così preso il sopravvento sulla storia e, suo malgrado, come scrisse sempre Albert Lecoy de la Marche, "la bergère de Domrémy partageait le privilège de

³ Cfr. [Gilles de Rais], texte établi par Marina Galletti, *Cahiers de littérature française*, III, *Le texte cruel*, dirigé par Franca Franchi, 2006, pp. 63-80.

⁴ Ivi, p. 69.

tous les héros, depuis le roi Arthur jusqu'à Napoléon: elle devait vivre malgré tout, et elle allait reparaître".⁵

Accanto al sapere storico che legittimamente si è appropriato del personaggio e che trova nella riflessione di Michelet il suo esito più alto, nel corso dell'Ottocento anche il discorso medico è andato indagando questa vicenda. All'interno dell'intenso dibattito intrapreso dalla Société médico-psychologique verso la metà del secolo intorno alla natura dei fenomeni allucinatori, la figura di Giovanna d'Arco divenne uno dei soggetti privilegiati di studio da parte dei più celebri alienisti francesi, a cominciare da Brierre de Boismont che si pronunciò a favore dell'origine fisiologica, dunque non patologica, delle allucinazioni uditive e visive della Pulzella, asserendo che i fenomeni allucinatori possono insorgere anche in soggetti sani, come conseguenza di determinate condizioni psicologiche, quali possono essere una forte concentrazione e la sovraccitazione. Ricordiamo che il tribunale ecclesiastico accusò Giovanna d'Arco di stregoneria, avendole contestato la frequentazione dell'albero delle fate e della sorgente magica e di aver portato in seno una mandragora, dai poteri allucinogeni, come erba propiziatoria. Ma negli stessi anni in cui Brierre de Boismont (*Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du sonnambulisme*, 1845) pronunciava la sua accorata difesa dell'origine fisiologica delle allucinazioni della Pulzella, un altro celebre alienista francese, Louis Florentin Calmeil, sostenne, al contrario, l'origine patologica delle allucinazioni di Giovanna d'Arco (*De la folie considérée sous le*

⁵ Albert Lecoy de la Marche, *Une fausse Jeanne d'Arc*, Paris, Librairie de Victor Palmé, 1871, p. 3.

point de vue pathologique, philosophique, historique et judiciaire, 1845). Pur senza nascondere l'ammirazione per un personaggio tanto singolare quanto glorioso, Calmeil si serve senza indugio della terminologia psichiatrica per descrivere il comportamento della giovane ("aliénée"), caratterizzato da "delirio", "follia sensoriale", in una parola un avvincente caso di "teomania" che, aggiunge Calmeil, si rivelò "contagiosa," come dimostra la vicenda di quante vollero imitare Giovanna d'Arco. Ma Calmeil ci consegna inoltre un volto inedito, ritraendola incline alla contemplazione e alla malinconia, così diversa dall'immagine volitiva ed eroica della vergine guerriera, rendendola meno la protagonista di un'estasi mistica quanto piuttosto un personaggio straordinariamente moderno e romantico, seducente quanto implacabile sintesi di genio e follia.

Léon Bloy riprenderà, nel 1915, il motivo della malinconia di Giovanna d'Arco, interpretandola come passione necrofila. Ricorda infatti una circostanza per lo più poco conosciuta, secondo cui la casa paterna della Pulzella era contigua al cimitero, dove amava recarsi indugiando fra le tombe.

Se, da una parte, le voci udite dalla Pulzella agiscono come una "parola interiore" (Victor Egger, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, 1881), un monito morale, proprio come il demone di Socrate, dall'altra Gilbert Ballet, membro della Société médico-psychologique, nella sua opera consacrata a Swedenborg, commentando le allucinazioni delle mistiche, associa sotto il comun denominatore dell'isteria il caso di santa Teresa e di Giovanna d'Arco. Nella cerchia dei letterati lo stesso Émile Zola, sull'onda del successo degli studi di Charcot e in

polemica con il quadro di Jules-Bastien Lepage raffigurante la giovane in ascolto delle voci, non esita a definire Giovanna d'Arco "una giovane contadina isterica".

Ma sul finire dell'Ottocento il fascino crescente e incontenibile esercitato dai fenomeni paranormali inaugura una nuova modalità di approccio rispetto al personaggio della giovane eroina di Francia, come testimonia nel 1910 l'opera di Léon Denis intitolata *Jeanne d'Arc médium*. Un'opera che, rispecchiando le inquietudini e l'antipositivismo dell'epoca oltre che l'incondizionata convinzione dell'esistenza di un mondo sovrannaturale, si inserisce nel vasto dibattito scientifico sorto intorno a Giovanna d'Arco prendendo le distanze da quanti si sono compiaciuti nel trattarla come un caso patologico. Nel ritratto idealizzato che Denis ci consegna, Giovanna d'Arco appare infatti come un essere eletto in grado di mettere in comunicazione il mondo terreno e il mondo celeste, assurgendo a simbolo delle particolari facoltà medianiche che, secondo l'autore, ogni essere umano possiede. Fu proprio in virtù di questa "assistenza occulta", secondo Léon Denis, che la giovane donna poté esercitare il suo carisma vincente sull'esercito e sul popolo.

Il dibattito medico è continuato anche nel Novecento, prestandosi a nuovi scenari, dalla schizofrenia all'epilessia, come documenta diffusamente il saggio di Andrea Albini, *Le voci di Giovanna d'Arco. Nuove indagini sulla Pulzella di Orléans* (2007).

Ma a rendere Giovanna d'Arco un caso clinico, nel corso dell'Ottocento, concorsero anche i giudizi che la vollero anoressica e senza mestruo, tutti elementi che, nell'iconografia,

sono confluiti in una rappresentazione ancora una volta androgina, che sarà particolarmente enfatizzata in ambito decadente. La testimonianza di Jean d'Aulon, l'intendente di Giovanna d'Arco che, come è noto, pur rammentando la bellezza della Pulzella sottolineò il fatto che essa non suscitasse desiderio fra i soldati, sembra far derivare il carattere virtuoso della giovane da una certa immaturità fisica della stessa. All'epoca, come rileva Marina Warner nella sua biografia dedicata a Giovanna d'Arco (*Joan of Arc*, 1991), queste anomalie fisiche legate al corpo femminile venivano lette come fenomeni magici e ricondotte all'ideale della purezza e della castità. È indubbio che la verginità di Giovanna d'Arco esercitasse un fascino particolare paragonabile nientemeno che al mistero della vergine Maria. Tanto più che diverse leggende medievali profetizzavano che la salvezza della Francia sarebbe stata opera di una vergine, in particolare la cosiddetta "profezia di Merlino", alla quale la stessa Christine de Pizan ricondusse l'intera vicenda di Giovanna.

Ma tali caratteristiche fisiche, che già di per sé si sottraggono ai canoni della femminilità, ricevono ulteriore risalto dalla scelta ferma e non negoziabile di indossare abiti maschili e di portare i capelli corti. E proprio il travestitismo rappresenta uno dei principali capi d'accusa sul quale, come dimostrano gli atti del processo, i giudici insistettero sin dal principio, basandosi peraltro sul divieto biblico di indossare abiti propri dell'altro sesso e, per le donne, di tagliarsi i capelli. Poiché Giovanna sostenne di aver ricevuto consiglio in tal senso dalle voci, per i giudici fu facile asserire che si trattava di una manifestazione del demonio. Nonostante che, come poi emerse dal processo di

riabilitazione, quasi certamente durante la prigionia Giovanna fu costretta ad indossare abiti maschili per non incorrere nei tentativi di violenza da parte dei suoi carcerieri, di fatto nelle sue deposizioni essa rivendicò con fierezza la scelta dell'abbigliamento maschile. Per Giovanna d'Arco, come per altre sante del Medioevo, il travestimento segna una rottura con la vita anteriore e con la famiglia, da leggersi come rito di passaggio nel suo percorso iniziatico, facendo migrare il personaggio dallo stato di giovinetta intenta ad apprendere i lavori domestici e tradizionalmente femminili a quello di vergine ispirata, a capo di un esercito, unicamente al servizio del suo re e di Dio.

L'atteggiamento determinato, a tratti ribelle, di Giovanna durante il processo, e prima ancora la risolutezza nel compiere la propria missione a costo di abbandonare la casa paterna e tutte le certezze ad essa legate, hanno indotto scrittori e critici ad individuare nella nostra eroina un doppio medievale di Antigone. Esse incarnano innanzitutto la trasgressione rispetto al ruolo del femminile: nel caso di Antigone nella scelta di essere sorella sino alla morte, disposta pertanto a rinunciare ad un destino di sposa e madre. D'altra parte, in diversi punti della tragedia di Sofocle Creonte parla di lei come di un uomo (*ανηρ*), riconoscendole dunque, suo malgrado, il rifiuto del tradizionale ruolo femminile. Nel caso di Giovanna, invece, la trasgressione del ruolo femminile deve passare attraverso l'infrazione dell'interdetto paterno. Celebre è, a tal riguardo, il racconto del sogno premonitore del padre, Jacques d'Arc, nel quale la figlia lasciava il villaggio di Domrémy scortata da alcuni soldati, e al quale il padre reagì ingiungendo ai fratelli di Giovanna, qualora

il sogno si fosse avverato, di annegarla. È noto, inoltre, che, per fedeltà alla propria missione, poco prima di partire da Domrémy Giovanna infranse una presunta promessa di matrimonio che le costò una citazione in tribunale. Vivendo il dissidio tra la legge degli uomini e la legge divina, sia Antigone che Giovanna d'Arco trasgrediscono l'ordine prestabilito restando in ascolto delle proprie voci interiori, siano esse quella della coscienza religiosa o della pietà fraterna. Commentando l'opera di Charles Péguy, il quale rivolse all'eroina un culto personale che durò tutta la vita, Simone Fraisse anche in questo caso assume l'eroina tragica come termine di paragone, per consegnarci l'immagine di una Giovanna d'Arco anarchica, per ciò stesso sottratta a qualsiasi contesa partitica e assurta a simbolo di libertà individuale. L'insistenza sulla libertà di scelta quale caratteristica principale del personaggio ha dato adito, inoltre, ad un'interpretazione in chiave religiosa, in senso profondamente innovatore, sostenuta da Joséphin Péladan nell'opera *Le Secret de Jeanne d'Arc* (1913). Secondo Péladan, infatti, Giovanna d'Arco avrebbe fatto parte dell'ordine dei terziari francescani, una sorta di società segreta, alla quale Giovanna avrebbe aderito all'età di quattordici anni. In questa prospettiva anche Gerd Krumeich, nella sua biografia dedicata alla Pulzella (*Giovanna d'Arco*, 2006), mette in relazione l'insistenza di Giovanna sulla libertà di scelta con i suoi frequenti contatti con i frati francescani, i quali predicavano la possibilità del cristiano di entrare in contatto diretto con Dio. E proprio i frati francescani, sottolinea Krumeich, resero popolari, in quegli anni, i tre santi cui Giovanna attribuì le voci: san Michele, santa Caterina di Alessandria e santa Margherita di Antiochia.

Per quanto detto sinora, da un lato la rivendicazione della propria verginità, dall'altra la pratica del travestitismo quale rinuncia ad un'identità sessuale pongono il personaggio sotto il segno dell'ambiguità, come sottolinea anche Marina Warner nella sua biografia. Sia le caratteristiche fisiche che comportamentali collocano Giovanna in una dimensione *entre-deux*, sospesa tra maschile e femminile, umano e divino, sfera materiale e sfera spirituale.

La vicenda di Giovanna d'Arco rappresenta un caso di massima trasgressione rispetto alle regole dell'Ancien Régime, che ammetteva casi di donne combattenti ma soltanto a condizione che si trattasse di esperienze temporanee, al termine delle quali la donna doveva rientrare nell'ordine femminile precedente. L'ingiunzione da parte dei giudici di riprendere le vesti femminili doveva sancire pubblicamente la fine della sua missione e rendere possibile il ritorno al ruolo femminile. Ecco allora che il rifiuto di Giovanna la condusse al suo fatale destino.

La raffigurazione di Giovanna d'Arco nelle vesti della donna guerriera si rivela tanto più interessante quanto più attinge sia all'antichità pagana, nella quale rientra il personaggio dell'Amazzone, sia all'antichità biblica con i personaggi di Debora, Ester e Giuditta, concentrando su di sé, ancora una volta, una pluralità di valenze simboliche. L'ambiguità intrinseca ad una rappresentazione da un lato virilizzata e dall'altro erotizzata trova riscontro anche nel rimando palese alle eroine bibliche. Gli stessi contemporanei della Pulzella la compararono infatti ora a Debora, ora a Giuditta, ora a Ester (quest'ultima celebre per aver avuto l'audacia di presentarsi davanti al re Assuero, come Giovanna davanti a Carlo VII). Inizialmente fu

proprio la profetessa Debora ad essere considerata come l'*alter ego* di Giovanna, essendo realmente l'unica donna combattente della Bibbia, a capo di un esercito esattamente come la Pulzella di Orléans, entrambe mosse da un'irreprimibile ispirazione religiosa. Nonostante che l'iconografia di Debora sia molto rara, tuttavia è certo che essa preveda la presenza di uno stendardo, proprio come nella più antica rappresentazione di Giovanna. Tuttavia, a partire dalla fine del XV secolo, Giovanna sarà sempre meno raffigurata con lo stendardo e sempre più unicamente con la spada, abbandonando così progressivamente il riferimento a Debora per assumere invece i tratti di Giuditta. Se l'età avanzata di Debora poteva rendere insoddisfacente il paragone con la giovanissima Pulzella, tuttavia questa evoluzione iconografica dimostra che si sia preferito attribuire a Jeanne l'immagine della giovane seduttrice piuttosto che dell'anziana profetessa. In quest'ottica, la trasformazione di Giovanna in Giuditta inaugurerà nel Settecento la serie di immagini erotiche e dissacranti della *Pucelle d'Orléans* (1730) di Voltaire.

La matrice archetipica della vergine guerriera ritornerà alla fine dell'Ottocento nell'ambito dell'Art Nouveau (Fig. 11). Dopo la sconfitta di Sedan è, infatti, all'effigie dell'Amazzone che si sceglie di far aderire colei che è ormai votata a divenire un'eroina nazionale, una figura di identificazione e di appartenenza. Ma la sconfitta francese a Sedan comporta anche altre implicazioni dirette sul mito di Giovanna d'Arco che, nativa della Lorena, assurge ad eroina contesa e indebitamente sottratta dal nemico tedesco. Spinto da un acre risentimento e al contempo da fiero orgoglio nazionale, Bloy, affascinato dalla

forza della Pulzella, ne esalta piuttosto il genio militare, comparandolo a quello di Napoleone.

Se, da una parte, Giovanna viene identificata su un piano totalmente simbolico con la nazione, dall'altra sia Léon Bloy che Maurice Barrès ricostruiscono una geografia particolare che abbraccia alcuni luoghi realmente legati alla vicenda della Pulzella, luoghi della memoria, di cui essa diviene una sorta di *genius loci*. Secondo questo sguardo, il bombardamento e la distruzione della cattedrale di Reims vengono letti da Bloy come un attentato alla storia stessa, una profanazione del sacrificio di Giovanna per la Francia, tanto più che la cattedrale, che nel caso specifico detiene una valenza politica, viene percepita più in generale quale un luogo massimamente seduttivo per il fatto stesso di riattivare la memoria dell'immaginario medievale. Sullo sfondo di questa fascinazione collettiva Bloy vede Giovanna stessa come una cattedrale: il suo cuore è come una cattedrale, perché a lei sono destinate le preghiere di tutti.

Evidentemente, in questa geografia particolare, è la Lorena il luogo che più di tutti si carica di sovradeterminazioni di senso. Emblematico il caso di Maurice Barrès, nativo della medesima regione, tant'è che l'autore finisce per considerare la Pulzella come il proprio doppio. La condivisione dell'origine lorenese innesca in Barrès, in un momento cruciale dei rapporti tra Francia e Germania, un processo di profonda identificazione col personaggio. Mentre lo storico Quicherat, afferma Barrès, è andato a cercare Giovanna negli atti dei processi, che rappresentano sì le sue Memorie ma "recueillis par ses

ennemis”,⁶ Barrès, attratto da sempre dall’idea di un rapporto simbiotico tra i luoghi e gli spiriti eletti che vi abitano, cerca Giovanna in quello che per lui si chiamerà d’ora in poi Domrémy-la-Pucelle.

Stante che tra Ottocento e Novecento l’appropriazione della figura di Giovanna d’Arco si fa più marcatamente politica, oggetto di contesa in particolare tra socialisti e cattolici, anche fra questi ultimi, lungi da una lettura univoca, essa assume una pluralità di volti.

Se Léon Bloy ne aveva enfatizzato la giovinezza e il genio militare, Georges Bernanos inaugura una prospettiva ancora diversa, ponendo Giovanna sotto il segno dell’infanzia, trasformandola in questo modo in un personaggio trasversale a tutte le età: anziana come la profetessa Debora, giovane in Bloy, ora “enfant”. Santità, eroismo e infanzia per Bernanos coincidono, essendo tutte condizioni estreme e trasgressive. L’immagine di Giovanna bambina se, da un lato, ci restituisce un personaggio tutto consegnato al coraggio, alla vitalità, al gusto dell’avventura e allo spirito di ribellione, dall’altro lo iscrive nel palinsesto della mitologia cristiana, fondendo infanzia naturale e infanzia spirituale nella duplice immagine dell’“enfant-dieu” e dell’“enfant de Dieu”. Nel 1929, scrivendo *Jeanne relapse et sainte*, Bernanos ripercorre la vicenda giudiziaria di Giovanna concependola come l’infanzia sotto processo da parte di un tribunale di anziani. La reciprocità tra infanzia e santità decreta altresì l’isolamento del personaggio, in

⁶ Maurice Barrès, *Le mystère en pleine lumière, Romans et voyages*, Paris, Laffont, 1994, p. 867.

un mondo dominato dal *logos* dei “dottori”, riattivando la memoria del celebre racconto evangelico della disputa.

Giovanna bambina risulta irriducibile ad un modello univoco, bensì appare in tutta l’ambiguità racchiusa nell’immagine infantile, un androgino perfetto che usa il linguaggio degli angeli, come scrive Bernanos, *summa* sempre più totalizzante di immagini rifratte in una pluralità di volti.

Figura dell’alterità per eccellenza, simbolo del pluralismo dell’io e luogo deputato ad ospitare rimbaldianamente l’Altro, anche dopo la contesa ideologica che caratterizzò il primo dopo-guerra Giovanna non ha mai cessato di essere rivisitata secondo prospettive sempre diverse, che hanno continuato ad alimentarne il mito. È significativo, al riguardo, quanto dichiarò Jean Anouilh nel 1953, in occasione della presentazione della sua *pièce* teatrale *L’Alouette*: “Le jeu de théâtre que l’on va voir n’apporte rien à l’explication du mystère de Jeanne. [...] Il n’y a pas d’explication à Jeanne. Pas plus qu’il n’y a d’explication à la plus petite fleur qui pousse au bord du fossé. [...] Il y a le phénomène Jeanne, comme il y a le phénomène pâquerette, le phénomène ciel, le phénomène oiseau”.⁷ Con questa affermazione Anouilh sospende qualsiasi giudizio, rivendicando una sorta di grado zero dell’interpretazione, per lasciare spazio piuttosto ad una disinteressata ammirazione di fronte ad un fenomeno che possiede i tratti dell’ineluttabilità, al pari dei fenomeni naturali, tanto inspiegabili quanto necessari. Pervasiva e inesauribile, nella contemporaneità Giovanna d’Arco non cessa di riapparire sotto forme ancora rinnovatesi,

⁷ Jean Anouilh, *Autour de “L’Alouette”*, *Programme de la création* (octobre 1953), *Théâtre*, Paris, Gallimard Pléiade, 2007, pp. 1245-1246.

impossessandosi del teatro, del cinema, dell'oggettistica, e abolendo in tal modo la distanza tra cultura alta e divulgazione. Emblematico, in tal senso, si rivela il caso della pubblicità, un vero e proprio processo di appropriazione nazionale del personaggio, in termini sia politici che commerciali. Già a partire dalla fine del XIX secolo, infatti, approfittando del fascino esercitato dalla giovane eroina, i commercianti usano la sua immagine e il suo nome come garanzia di fabbricazione nazionale, per prodotti di varia natura: alimentari, detersivi, prodotti di bellezza, ecc. Nelle sue innumerevoli metamorfosi, Giovanna d'Arco diventa anche uno strumento ludico, come nel *Jeu de Jeanne d'Arc*, ispirato al celebre gioco dell'oca, e nei più recenti video giochi, in cui invita a misurarsi direttamente con lei, in un rinnovato corpo a corpo interattivo, facendosi così memoria vivente.⁸

⁸ Per la redazione di questo articolo ci siamo basati principalmente su Michela Gardini, *Giovanna d'Arco e i suoi doppi*, Bergamo, BUP/Sestante edizioni, 2009.