

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

04

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IV (2015)

FURIO JESI a cura di A. E. Visinoni, R. Ferrari e M. Tabacchini	I
<i>Introduzione</i>	3
TOMMASO GUARIENTO, <i>Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie</i>	9
GIULIA SCURO, <i>Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo</i>	31
ANNA CERBO, <i>Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio</i>	45
EMANUELE CANZANIELLO, <i>Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa</i>	59
ANDREA RONDINI, <i>Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico</i>	75
SAGGI	97
SERGIO SCARTOZZI, <i>La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale</i>	99
RAOUL BRUNI, <i>Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia</i>	125
ALBERTO FRACCACRETA, <i>Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide</i>	141
MARCO MONGELLI, <i>Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea</i>	165
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	185
VALERIO NARDONI, <i>L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda</i>	187
REPRINTS	205
FURIO JESI, <i>Vera storia dell'uomo senza ombra</i> (a cura di Marco Tabacchini)	207
MARCELLO PAGNINI, <i>L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	225
INDICE DEI NOMI	241
CREDITI	247

FURIO JESI

A CURA DI

ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI E MARCO

TABACCHINI

INTRODUZIONE

ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI E MARCO TABACCHINI

Archeologo, germanista, filologo, critico letterario, poeta, traduttore e, soprattutto, mitologo: il profilo intellettuale di Furio Jesi (1941–1980) sfugge a qualsiasi tentativo di catalogazione, tanto varie sono le tematiche affrontate nell’arco di ciascuna delle sue opere, le quali, malgrado la prematura scomparsa del loro autore, hanno saputo presto porsi come altrettanti punti di riferimento presso molti campi del sapere. E tuttavia, se la varietà degli interessi sembra costituire il primo e più visibile tratto della vasta produzione che Jesi ha lasciato, ciò non deve distogliere da quella radicalità di pensiero e da quella perseveranza che accompagnano costantemente le questioni fondamentali del suo lavoro.

Nei primi studi archeologici (prevalentemente nel campo dell’egittologia) già si ritrovano frequenti ricorsi alla documentazione letteraria e mitologica (esemplare l’articolo del 1958 dedicato alle «connessioni archetipiche»). A partire dai primi anni Sessanta, l’attenzione di Jesi si focalizza sempre di più sull’influsso della mitologia entro l’ambito letterario moderno: dalla ricostruzione complessiva delle mitologie etico-politiche dominanti in un determinato contesto culturale (*Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del Novecento*, 1967) all’individuazione di temi rivelatori dell’orientamento artistico e spirituale dei singoli autori (da Novalis a E. Pound, passando per Rilke e Pavese) quali, ad esempio, la morte, il sacrificio, la festa, la magia (*Letteratura e mito*, 1968).

Lo spirito irrequieto di Jesi si spinge, inoltre, fino alla sperimentazione poetica e narrativa (il romanzo *L’ultima notte*, la fiaba *La casa incantata* e la raccolta di liriche *L’esilio*) e al dialogo, conservato nelle monografie ad essi dedicate, con i filosofi (Rousseau, Pascal, Kierkegaard) e gli scrittori (Rilke, Brecht, Mann, Canetti) che hanno influenzato la sua *forma mentis* e la sua sensibilità letteraria.

Attenzione peculiare viene rivolta alla cultura di destra (caratterizzata per Jesi, riprendendo una formula di Spengler, dal «linguaggio delle idee senza parole») di cui sono posti in evidenza i principali nuclei tematici nonché le affinità, più volte proclamate, con l’oscura sostanza del mito: l’esaltazione del sacrificio estremo, la gerarchia razziale o spirituale, il culto della morte e la simbologia funeraria, l’attrazione verso l’esoterismo e l’occultismo.

Al centro delle riflessioni jesiane troviamo i concetti di «mito tecnicizzato» e di «macchina mitologica», mediante i quali lo studioso torinese ha affrontato i materiali mitologici da un punto di vista epistemologico e, nello stesso tempo, politico, cercando di mettere in luce il funzionamento e la sopravvivenza di questi materiali nell’attualità. Ma che cosa è per Jesi la macchina mitologica? Si potrebbe forse pensare ad essa come a un *modello gnoseologico* che nasce dall’esigenza di studiare il funzionamento del fenomeno mitologico sottraendosi all’ideologia, ossia alla presa di posizione circa l’essere o non essere del mito nel cuore della macchina (la quale rimanda, nel suo movimento circolare e automatico, a un centro inattingibile, il presunto mito da cui ricaverrebbe la propria legittimità). Rielaborando e mettendo in discussione alcune considerazioni del suo “maestro”, il mitologo e storico delle religioni K. Kerényi, attorno al costante rischio di un uso

politico del mito, Jesi ha saputo delineare un peculiare meccanismo pragmatico, che articola un rapporto con la mitologia e la tradizione nello spazio della distruzione, nell'obbligo di «distruggere il suo oggetto»:¹ la macchina mitologica è «la macchina da guerra che conquista mentre distrugge, il marchingegno che conosce il suo obiettivo annientandolo».² In altri termini: che allude all'essenza del mito decretandone irreversibilmente l'impossibilità della sua fruizione.

Proprio nella consapevolezza che una tale impossibilità non ha mai saputo porre un freno alla seduzione provata nei confronti del mito (tanto che perfino la realtà contemporanea pare segnata a più riprese dal prepotente ritorno di temi quali la manipolazione della memoria collettiva attraverso i media e il rapporto tra cultura e potere) l'approccio analitico di Jesi rappresenta uno dei più validi strumenti per comprendere l'evoluzione della nostra società e della sua consistenza culturale. Le dinamiche di tecnicizzazione del mito risultano, infatti, tuttora attive trasversalmente tanto nei paesi in via di sviluppo quanto nelle più progredite democrazie occidentali: ne è chiara testimonianza l'aumento inquietante delle manifestazioni di rivendicazione politica, i cui promotori inneggiano a sedicenti origini perdute e ad arcaiche legittimazioni, rafforzando l'efficacia delle proprie argomentazioni con un discorso propagandistico in cui simboli e lemmi di antica tradizione ritrovano una nuova e impreveduta attualità.

Nel presente numero monografico ci siamo proposti di studiare analiticamente testi letterari appartenenti a epoche anche molto lontane tra loro, allo scopo di ampliare le prospettive d'analisi poste da Furio Jesi e di contribuire a completare il quadro evolutivo della macchina mitologica. Possiamo già evidenziare come l'attenzione degli autori si sia mossa nel tentativo di sviluppare proprio questo dispositivo teorico, talvolta allargandone progressivamente il campo di applicazione, o proponendo significative variazioni del modello stesso.

Tommaso Guariento ripensa il concetto di «macchina mitologica» nel segno delle prospettive filosofiche e psicoanalitiche più recenti: la mitocrazia di Y. Citton, la psicoanalisi del sociale di S. Žižek, gli studi visuali di G. Didi-Huberman e, infine, l'epidemiologia delle credenze di D. Sperber. La proposta jesiana si vede così confrontata al difetto, proprio al tempo presente, di strumenti di comunicazione di contenuti politici innovativi, che siano cioè in grado di ricomporre altrimenti il fondamentale nesso tra soggettività politiche, materiali mitologici del passato e immagini contemporanee. La posta in gioco è quella di delineare un dispositivo di messa in crisi della realtà, ma di una crisi funzionalmente e strategicamente esperita in vista della sua ricostruzione.

Compiendo una sorta di archeologia che dalla letteratura francese del secondo '800 (Honoré de Balzac, Joseph Méry, Paul Bonnetain, Villiers de l'Isle-Adam) approda al *Grande Vetro* di Marcel Duchamp, Giulia Scuro mette a confronto il concetto di «macchina celibe», teorizzato da M. Carrouges in *Les Machines Célibataires* e quello di «macchina mitologica» jesiana rivelando profonde analogie tra i due modelli. Il saggio di Scuro muove dalle considerazioni di Carrouges sulla sostanza mitica della *machine céliba-*

¹ FURIO JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, in Torino, Einaudi, 1979, p. 176.

² *Ibidem*.

taire: essa sarebbe, infatti, riconducibile all'improduttività, a livello sociale, della figura del celibe. L'autrice tiene inoltre conto della rielaborazione del concetto operata ne *L'AntiŒdipe* da Gilles Deleuze e Félix Guattari, i quali oppongono la macchina celibe alle «macchine desideranti», motrici incessanti di desiderio poste al cuore del processo capitalistico.

Lo studio di Anna Cerbo *Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio* affronta la complessa questione dell'ambiguità dei rapporti tra la cultura mitologica e il potere della Chiesa cattolica controriformista: la tradizione classica diventa strumento effettivo di censura e propaganda, connotandosi quale esempio di «macchina mitologica» *ante litteram*, alla quale Regio e Campanella si oppongono con differenti modalità espressive. Attraverso una rigorosa analisi testuale Cerbo mostra, infatti, come Campanella proponga un radicale rinnovamento dei valori etici, politici e religiosi, autonomo rispetto ai principi della Controriforma. Parallelamente l'autrice esamina la drastica trasformazione dell'immagine del Cupido classico in un personaggio folle e dall'aspetto mostruoso nella *Sirenide* di Paolo Regio: a questa entità inquietante, capace di deviare l'uomo dal retto cammino, il vescovo di Vico Equense oppone la forza dell'amore divino.

Prendendo l'avvio dalle considerazioni di Jean Genet sulla componente teatrale della propaganda fascista («*Le fascisme, c'est du théâtre*»), Emanuele Canzaniello si concentra, invece, sul tema della resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse. L'attenzione è posta su due scrittori non particolarmente frequentati dalla critica italiana, Alphonse de Chateaubriant e Robert Brasillach, ai quali l'autore fa rimandi puntuali e motivati. Prediligendo un taglio descrittivo Canzaniello analizza in maniera accurata l'orientamento di diversi intellettuali appartenenti alla destra francese nei confronti del nazismo. In particolare, l'analisi testuale della *Gerbe des forces* (1937) di A. de Chateaubriant evidenzia i punti focali di un processo epocale di «disgregazione del *lògos*» che coinvolge la civiltà europea nella sua interezza.

Infine l'analisi di Andrea Rondini prende avvio dagli studi di Jesi sull'«accusa del sangue» per offrire una chiave interpretativa di diversi romanzi della scrittrice francese Irène Némirovsky, scrittrice certo non assimilabile all'area antisemita, e tuttavia così permeabile e compiacente nei confronti della cultura francese del suo tempo da presentare tematiche vicine a quelle degli autori più politicamente schierati. La ricognizione particolareggiata dei materiali mitologici depositatisi nei suoi romanzi mostrano così una scrittura debitrice della macchina mitologica antisemita, là dove le interrogazioni sull'identità ebraica mostra precise connessioni con l'istituzione letteraria contemporanea alla scrittrice. In particolar modo, è l'analisi del testo *Il Signore delle anime* a permettere di cogliere la modulazione letteraria dei principali stereotipi antisemiti legati al tema scelto: il vampirismo, la natura selvaggia dell'ebreo, la sua abilità di mimetizzazione all'interno del tessuto sociale.

L'obiettivo del presente monografico non è, dunque, la mera celebrazione dell'opera di un grande studioso, ma soprattutto la ripresa di un percorso di indagine bruscamente interrotto: gli autori dei sei saggi dialogano attivamente con la tradizione jesiana offrendo inediti spunti di riflessione in grado di gettare nuova luce sul nostro passato e, di conseguenza, sul nostro presente.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Alessandra Elisa Visinoni è assegnista di ricerca e cultrice della materia per letteratura russa presso l'Università di Bergamo. Si è addottorata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *L'impero di Stavrogin: motivi tacitiani nel romanzo I demòni di F.M. Dostoevskij*, attualmente in corso di pubblicazione. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'influenza della letteratura classica occidentale sulla poetica dei romanzieri russi della seconda metà dell'Ottocento, le relazioni culturali italo-russe, la letteratura russa sul web (la cosiddetta "seteratura"). È membro dell' AIS (Associazione Italiana Slavisti) e dell'IDS (International Dostoevsky Society).

visinoni.alessandra@yahoo.it

Riccardo Ferrari ha svolto un dottorato di ricerca all'Università di Genova in "Scienze dell'antichità e filologico-letterarie", con una tesi dal titolo: *Saggio e romanzo in Furio Jesi*. Sulla figura di Furio Jesi ha pubblicato i seguenti testi: *Il maestro e l'allievo*, in *Furio Jesi*, a cura di Marco Belpoliti e Enrico Manera, Milano, Marcos y Marcos, 2010; *Furio Jesi. La scrittura del mito*, curatela del numero monografico di «Nuova Corrente», CXLI (2009); *Lessico intellettuale. Simbolo e mito in Furio Jesi*, in *Lessico, punteggiatura, testi*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008; *Linguaggio delle pietre e luogo comune in Furio Jesi*, in «L'immagine riflessa», 1 (2006). I suoi ambiti di ricerca sono teoria della letteratura, estetica, storia dell'arte contemporanea.

rikfe@libero.it

Marco Tabacchini è dottorando di ricerca in Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia, Psicologia e Pedagogia dell'Università di Verona. Collabora con riviste quali «Doppiozero» e «Où? Rivista di filosofia (post)europea». Ha inoltre curato l'edizione italiana dei testi di Georges Bataille, *Il problema dello Stato e altri scritti politici* (2013) e di Roger Caillois, *La vertigine della guerra* (2014).

marco.tabacchini@univr.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI e MARCO TABACCHINI, *Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 3-7.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare,

fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

MACCHINA GNOSTICA, MACCHINA ORFICA: DECOSTRUZIONE E MONTAGGIO DELLE IDEOLOGIE

TOMMASO GUARIENTO – *Università di Palermo*

Lo scopo di questo articolo sarà riprendere alcune formulazioni elaborate nel campo della scienza della mitologia di Furio Jesi e metterle al vaglio di alcune proposte più recenti: la *mitocrazia* di Citton, la *psicoanalisi del sociale* di Žižek, gli *studi visuali* di Didi-Huberman e l'*epidemiologia delle credenze* di Sperber. A partire dal concetto di *macchina mitologica* elaborato da Jesi in *Conoscibilità della festa* si sono sviluppate due nuove nozioni per rendere conto dei processi di decostruzione e montaggio di miti e ideologie. Abbiamo chiamato questi nuovi concetti: *macchina orfica* e *macchina gnostica*. Poiché la sostanza del mito e dell'ideologia non può mai essere messa in discussione dai suoi produttori, essa è un elemento pieno, molare, identitario, tautologico. Radunando gli elementi sparsi di una formulazione discorsiva, la macchina orfica produce miti ed ideologie a partire da un insieme di componenti frammentari ed eterogenei. Decostruendo le unità molar del mito e dell'ideologia, la macchina gnostica riconduce allo stato di confusione e disseminazione le formazioni apparentemente compatte che la macchina orfica genera.

The aim of this paper is to reconsider some concepts developed by Furio Jesi in his science of mythology and to confront them with more updated studies on myth and ideology: Citton's *mythocratie*, Žižek's *social psychoanalysis*, Didi-Huberman's *visual studies* and Sperber's *epidemiology of beliefs*. Starting from the notion of *mythological machine* developed by Jesi in his essay *Conoscibilità della festa* we have conceived two new concepts to account for the processes of deconstruction and montage of myths and ideologies. We called these new concepts: Orphic machine and Gnostic machine. The substance of myths and ideologies can never be questioned by its producers: it is a solid, tautological, and impenetrable element. Gathering the scattered elements of a discursive formulation, the Orphic machine produces myths and ideologies from a set of fragmented and heterogeneous components. Deconstructing the solid kernel of myth and ideology, the Gnostic machine leads the apparently homogeneous products of the Orphic machine back to a state of confusion and dissemination.

I INTRODUZIONE

Abbiamo oggi bisogno di Furio Jesi, forse più ora che nei decenni passati. Ne abbiamo bisogno perché i concetti da lui elaborati sono di fondamentale importanza per analizzare l'emergenza delle posizioni conservatrici delle destre europee. In Italia e in Francia, ad esempio, personaggi come Matteo Salvini (leader della Lega Nord) ed Éric Zemmour¹ (giornalista e intellettuale mediatico di destra) riempiono le discussioni pubbliche, le pagine dei giornali, i *social media* e le conversazioni quotidiane.

L'arcaico termine 'ideologia ritorna con forza nel dibattito pubblico, così come la 'critica dell'ideologia', ovvero il processo di minuziosa decostruzione dei discorsi e delle narrazioni conservatrici da parte di intellettuali, giornalisti, filosofi e studiosi delle *humanities*.

Già da subito annunciamo che il problema che ci concerne non sarà tanto quello di sviluppare *ancora* nuovi e più raffinati strumenti concettuali per effettuare una critica delle ideologie più caustica o più raffinata. Non è questo il punto. Ci interessa invece mostrare come il termine 'ideologia' non debba essere considerato in senso dispregiativo, ma preso per quello che il *nostro presente* ci chiede, ovvero come strumento di comunicazione

¹ ÉRIC ZEMMOUR, *Le suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014.

di contenuti politici innovativi. In questo senso, l'accezione *positiva* del termine ideologia ricorre nelle opere di Furio Jesi come legame fra discorso mitologico e propaganda:

“Propaganda” è parola molto squalificata, quasi sinonimo di menzogna. Eppure la sua sorte assomiglia da vicino a quella della parola «mito», che oggi gode di ottima stampa nel mondo borghese [...] Ma anche la propaganda, negli istanti di maggiore fervore politico, quando l'impegno politico ha condizionato la genuinità dell'esperienza della vita, è stata la definizione per eccellenza della verità [...] Saremmo in errore se pensassimo che simile diffidenza verso la propaganda da parte degli stessi attivisti nascesse da una rigorosa coscienza della relatività delle verità propagandate. Si tratta, piuttosto, di una crisi di fondo, e cioè di una crisi nei rapporti fra convinzione politica e movimenti collettivi. Qualche cosa, evidentemente, è mutata: anche coloro che si ritengono responsabili della guida dei loro seguaci effettivi o potenziali, temono che l'enunciazione della dottrina politica compiuta in modo da coinvolgere le componenti non razionali della psiche (o almeno le componenti della psiche sulle quali di solito non si riconosce il predominio della coscienza) sia pericolosa, da usarsi con cautela, solo in caso di assoluta necessità, come un tossico-farmaco.²

Intendiamo riprendere alcune formulazioni elaborate nel campo della *scienza della mitologia* di Jesi e metterle al vaglio di modelli teorici più recenti, nello specifico la *mitocrazia* di Yves Citton,³ la *psicoanalisi del sociale* di Slavoj Žižek,⁴ gli *studi visuali* di Didi-Huberman⁵ e l'*epidemiologia delle credenze* di Dan Sperber.⁶ Per avere una prospettiva più ampia intorno al problema delle ideologie e delle loro critiche abbiamo fatto riferimento al lavoro dettagliato ed esaustivo di Ferruccio Rossi-Landi.⁷ L'accostamento del pensiero di Jesi ad autori più recenti non deve essere intenso come un semplice aggiornamento teorico, ma come un discorso sui fondamenti metodologici di un'analisi delle narrazioni contemporanee. L'oggetto delle ricerche di Jesi spazia dallo studio generale della mitologia ai rapporti che questa intrattiene con la letteratura e la produzione delle ideologie. È a partire dal rapporto fra mito ed ideologia che vorremmo accostare le riflessioni del mitologo torinese con un apparato concettuale più ampio che spazia dalla narratologia all'antropologia. Da un lato, mito e ideologia sono due categorie che implicano necessariamente il confronto con lo studio della composizione delle narrazioni (Citton, ma anche la semiotica generativa di Greimas), dall'altro il concetto antropologico di credenza (Sperber) permette di “vedere più chiaramente” all'interno della macchina mitologica.

L'aspetto psicologico del rapporto con le credenze e le ideologie è stato tematizzato recentemente, come il modo diffuso da Slavoj Žižek che, a partire dall'insegnamento lacaniano, elabora un ampio inventario di discorsi ideologici che attraversano l'inconscio

2 FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 12.

3 YVES CITTON, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009.

4 SLAVOJ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 1989; *The Matrix*, trad. da Sara Criscuolo, Milano, Mimesis, 2010.

5 GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014.

6 DAN SPERBER, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell, 1996.

7 FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Ideologia. Per l'interpretazione di un operare sociale e la ricostruzione di un concetto*, Roma, Meltemi, 2005.

delle società contemporanee. Infine, i *visual studies*, di cui riportiamo schematicamente alcune considerazioni di Didi-Huberman, si concentrano più sull'aspetto *immaginario* e *iconografico* delle narrazioni.

Dato il concetto di *macchina mitologica*,⁸ elaborato da Jesi per venire a capo dell'enigmatica questione della sostanza del mito e delle ideologie, pensiamo sia possibile operare una scissione in due metà: una la chiameremo *macchina gnostica* e l'altra *macchina orfica*. La macchina mitologica è una struttura concettuale che può svilupparsi solo con la *moderna* scienza del mito. Essa mette in discussione l'esistenza della sostanza tangibile del mito. Questa sostanza è oggetto di una teologia e non di una scienza nelle società pre-moderne e nella cultura di destra. Credere all'esistenza del mito, dei fatti che esso espone, significa in un qualche modo credere all'esistenza di Dio, ammettere la possibilità che fatti miracolosi possano avvenire, o ancora, che la gerarchica della società terrestre rispecchi l'armonia di una società celeste. Per questo Jesi afferma che una vera scienza del mito deve essere considerata una *scienza di ciò che non è*:

La "scienza del mito" incomincia davvero ad essere una *scienza di ciò che non c'è* [...] forma cava entro la quale può essere composto ogni esercizio gnoseologico [...]

La scienza della mitologia deve escludere la "scienza del mito"; deve escluderla, però in modo da farsene forma in cavo *mai colmabile*, cioè deve essere la scienza che, restituendo l'immediatezza di fronte al materiale mitologico, diviene consapevolezza precisa e circostanziata dell'impossibilità di una "scienza del mito".⁹

Tutto questo non significa *annientare* la possibilità che un mito vero e genuino possa esistere, ma retrocedere di fronte alla possibilità o meno della sua manifestazione. La *macchina mitologica* è una macchina del dubitare, cauta nei confronti dei materiali che descrive e manipola, ma allo stesso tempo non completamente razionalizzata. Per questo la *macchina mitologica* è duale: da un lato tende alla credenza, dall'altro alla secolarizzazione, restando così sospesa fra *mythos* e *logos*. La cautela rispetto alla sostanza del mito produce quindi una curvatura metodologica che tende a concentrarsi sull'aspetto *produttivo*, piuttosto che *gnoseologico*. Poiché il mito non si può dare come oggetto di una riflessione *puramente* scientifica (non è un fatto analizzato da una scienza naturale), lo studioso di mitologia è allo stesso tempo studioso delle narrazioni dominanti, ovvero delle ideologie. In questo senso la distanza fra mito ed ideologia si accorcia: da un lato il mito non è considerato come una sostanza sondabile, ma vengono registrati solo i suoi effetti, dall'altro le ideologie non sono semplicemente delle "false credenze", ma costituiscono un elemento ineliminabile nella struttura delle società moderne.

Affermare o negare che il mito sia una sostanza effettivamente circoscrivibile entro le pareti impenetrabili della macchina mitologica, una sostanza conoscibile se non altro nella misura in cui si può dire di essa: "c'è", e tale da manifestarsi in epifanie le quali non consistono soltanto nel prodotto della macchina mitologica

8 FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 105-106.

9 *Ivi*, p. 36 e p. 83.

vuota, bensì nell'irradiazione – per il tramite dei meccanismi produttivi della macchina – di un contenuto misterioso della macchina stessa – affermarlo o negarlo, significa compiere una scelta squisitamente ideologica, di portata assai ampia.¹⁰

La macchina gnostica e quella orfica rinviano alle modalità di decostruzione e montaggio di miti ed ideologie. Poiché la sostanza del mito e dell'ideologia non può mai essere messa in discussione dai suoi produttori, essa è un elemento pieno, molare, identitario, tautologico. Radunando gli elementi sparsi di una formulazione discorsiva, la macchina orfica *produce* miti e ideologie a partire da un insieme di componenti frammentari ed eterogenei. Decostruendo le unità molarie del mito e dell'ideologia, la macchina gnostica riconduce allo stato di confusione e disseminazione le formazioni apparentemente compatte che la macchina orfica genera. Il funzionamento di queste due macchine è costante, esse non appartengono né a una cultura di destra né a una di sinistra, anche se tendiamo a identificare l'operazione di *critica dell'ideologia* come macchina gnostica e quella di *produzione dell'ideologia* come macchina orfica.

Si è scelto di adoperare gli aggettivi 'gnostico' ed 'orfico' non tanto in riferimento alle religioni cui rimandano, ma all'interpretazione filosofica che George Didi-Huberman ed Eric Voegelin hanno attribuito a questi sistemi teologici in alcune delle loro opere. In sostanza 'orfismo' e 'gnosticismo' designano qui metodi per formare discorsi: avremmo potuto anche chiamarli *disgregativo* ed *aggregativo*, il significato concettuale è lo stesso. Eric Voegelin ha sottolineato come l'operazione di *critica dell'ideologia* sottenda un arcaico sostrato gnostico, ovvero un dispositivo di messa in crisi della realtà in vista di una sua ricostruzione.

Per Didi-Huberman l'operazione di *montaggio delle immagini* (pratica teorizzata da Sergej Ejzenštejn nella sua *Teoria generale del montaggio*)¹¹ custodisce un elemento orfico nella sua origine profonda. Così come nel mito orfico di Dioniso dilaniato dai Titani il dio greco viene ucciso e ridotto a brandelli per poi rinascere, allo stesso le immagini possiedono una particolare *sopravvivenza*.¹² La morte opera sulle immagini con un potere defigurante, il tempo che le attraversa le rende diverse, le modifica donando loro nuova forma ad ogni nuova sopravvivenza. Per questo il compito di chi produce miti e immagini è quello di rendere giustizia ai brandelli del passato (le immagini morte) e di infondere loro nuova vita raccogliendoli e ricomponendoli in una sequenza inedita.

Il nucleo della critica dell'ideologia sembrerebbe avere un'origine gnostica, com'è stato rilevato da Eric Voegelin ne *Il mito del mondo nuovo*:

[...] ogni intellettuale gnostico che elabora un programma di trasformazione del mondo deve prima di tutto costruire un quadro del mondo dal quale siano stati eliminati quei caratteri essenziali della costituzione dell'essere che farebbero apparire disperato e insensato il programma stesso [...].

[...]

¹⁰ *Ivi*, p. 106.

¹¹ Si veda SERGEJ EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. da Cinzia De Coro e Federica Lamperini, Venezia, Marsilio, 1985.

¹² DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, cit., pp. 90-93.

Il fine dello gnosticismo [...] è di distruggere l'ordine dell'essere, che è avvertito come difettoso e ingiusto e, grazie alla forza creatrice dell'uomo, di sostituirlo con un ordine perfetto e giusto.¹³

È possibile verificare la correttezza della tesi di Voegelin mettendo a confronto questa scarna descrizione della dottrina gnostica con le affermazioni di un noto esponente della critica dell'ideologia, Guy Debord: «È un bel momento, quello in cui si mette in moto un assalto contro l'ordine del mondo. Dal suo inizio, quasi impercettibile, sappiamo già che, presto e indifferentemente da quello che potrebbe accadere, nulla sarà più come prima».¹⁴ Per lo gnostico la realtà che si manifesta ai sensi è il prodotto di una divinità malvagia, un universo intrinsecamente lacunoso, contaminato dal male. Per il cristiano l'origine di questo male è la stessa natura dell'uomo, il suo essere in perenne stato di *colpa*. Al contrario, per lo gnostico, questo male è inscritto nell'ordine del mondo, un ordine imperfetto che *può* essere riconosciuto come tale da una superiore conoscenza e migliorato per mezzo dell'azione umana.¹⁵

2 PSICANALISI E ANTROPOLOGIA

In questo articolo si tratterà di considerare come le ricerche di Furio Jesi possano essere integrate con alcune teorie contemporanee di critica dell'ideologia, *visual studies* e antropologia cognitiva. Un esito parziale di questo confronto è stata la proposta di suddividere il concetto di macchina mitologica in due parti, vedremo meglio più avanti come questa divisione possa essere specificata in rapporto agli studi summenzionati. Il primo autore con il quale confronteremo le ricerche del mitologo torinese è il filosofo sloveno Slavoj Žižek, autore noto per le sue opere di filosofia e psicanalisi. La vasta produzione intellettuale di Žižek, slegata dall'ambito della pura riflessione teoretica, si confronta con la molteplicità dei discorsi ideologici della politica contemporanea. Nonostante la frammentarietà e la ridondanza di molti suoi studi, resta comunque molto importante l'attenzione accordata alle incrostazioni ideologiche delle produzioni narrative e cinematografiche *low culture* e dei fatti di cronaca. Allo stesso modo, anche Jesi, serio studioso di mitologia e cultura romantica tedesca, non esita ad applicare le sue categorie concettuali all'analisi di testi "attuali", come ad esempio un articolo di giornale o un discorso commemorativo.¹⁶

A prima vista potrebbe sembrare che ciò che è pertinente nell'analisi dell'ideologia sia solo il modo in cui essa funziona come un discorso, il modo in cui la serie dei significanti fluttuanti è totalizzata, trasformata in un campo per mezzo dell'intervento di un certo "punto nodale". In breve: il modo in cui il meccanismo del discorso costruisce il campo

¹³ ERIC VOEGELIN, *Il mito del mondo nuovo. Saggi sui movimenti rivoluzionari del nostro tempo*, trad. da Arrigo Munari, introduzione di Francesco Alberoni, Milano, Rusconi, 1990, p. 25 e p. 104.

¹⁴ GUY DEBORD, *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 261 (quando non diversamente segnalato, le citazioni tratte da testi stranieri sono tradotte dall'autore).

¹⁵ VOEGELIN, *Il mito del mondo nuovo*, cit., pp. 7-9.

¹⁶ FURIO JESI, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 269-285. Come ad esempio nel progetto di elaborare una teoria del *cattivo selvaggio* a partire da fonti testuali alte (romanzi e ricerche di mitologia), e basse (articoli di giornale, discorsi del senso comune).

del significato ideologico – in questa prospettiva il *godimento-nel-significante* [*enjoiment-in-signifier*] sarebbe solo pre-ideologico, irrilevante all'ideologia come legame sociale. Ma il caso dei cosiddetti totalitarismi mostra l'elemento paradigmatico di ogni ideologia: l'ultimo supporto dell'effetto ideologico (o il modo in cui una rete ideologica di significanti ci unisce) è il cuore insensato, pre-ideologico del godimento. Nell'ideologia la totalità è non ideologia (cioè il significato ideologico), ma è il *surplus* che costituisce l'ultimo supporto dell'ideologia. Per questo possiamo dire che ci sono due procedure complementari di 'critica dell'ideologia':

1. Una è quella discorsiva, la "lettura sintomale" del testo ideologico portata avanti dalla "decostruzione" dell'esperienza spontanea del suo significato – cioè dimostrare come un dato campo ideologico è il risultato di un montaggio di "significanti fluttuanti" eterogenei, e della loro totalizzazione per intervento di un certo "punto nodale";
2. L'altra ambisce ad estrarre il cuore del godimento e ad articolare il modo in cui – oltre il campo del significato, ma tuttavia interno ad esso – un'ideologia implica, manipola e produce un godimento pre-ideologico strutturato nella fantasia.¹⁷

Per esporre la teoria di Žižek dobbiamo fare riferimento ad alcuni elementi prelevati dalle ricerche etnografiche di Marcel Mauss e Lévi-Strauss, in particolare il concetto di *significante fluttuante*¹⁸ e quello di *istituzione zero*,¹⁹ rivisitati alla luce di uno degli ultimi seminari di Jacques Lacan.²⁰ Per rendere quest'esposizione più chiara, intendiamo leggere la critica dell'ideologia di Žižek accostandola al concetto di *macchina antropologica* esposto da Jesi in *Conoscibilità della festa*.²¹ Il presupposto della critica dell'ideologia e dello studio della mitologia è un certo livello di separazione dall'oggetto di studio. Narrazioni mitologiche, riti e costruzioni ideologiche devono essere posti in una sfera di osservazione *distante* dallo studioso:

[L'etnologo] è dunque una spia entro una sfera che egli stesso ha organizzato: entro una sfera che è tale, organizzata, solo dal momento in cui, e solo perché egli vi penetra come una spia. In quella sfera l'unico materiale autonomo dell'organizzare/spiare dell'etnologo è la diversità dei diversi: il fatto che i diversi siano oggettivamente suscettibili d'essere spiati. Diversità e spiabilità dei diversi sono un'identica cosa. Non è infatti possibile spiare altro che il diverso. Non è possibile penetrare in incognito nella sfera dell'uguale, senza essere riconosciuti: il che significa anche: non è possibile spiare di nascosto il proprio io e ciò che è identico ad esso [...].
[...]

Nell'io dell'etnologo è l'io del "selvaggio": l'etnologo può osservarlo con distacco, può separarsi da lui, poiché l'etnologo è "civile". "Civile" è lo sguardo dell'osservatore, "selvaggio" è l'io dell'osservatore.²²

¹⁷ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, cit., p. 140.

¹⁸ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1993, pp. IX-LII.

¹⁹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 154-188.

²⁰ JACQUES LACAN, *Le Séminaire - Livre XX Encore*, Paris, Seuil, 1975.

²¹ FURIO JESI, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013, p. 82.

²² *Ivi*, p. 77 e p. 91.

La diversità che caratterizza i “selvaggi” e la separazione dalle loro feste, dai loro riti e dai loro dèi presuppone l’esistenza di una sfera autonoma, quella dei “civilizzati” – i portatori dello sguardo, della scienza e della critica all’ideologia. Una delle accezioni del termine “ideologia” è infatti legata al campo della mitologia, del folklore, delle credenze e dei pregiudizi. Ovviamente, questo secondo il *nostro* punto di vista, come evidenzia Rossi-Landi: «In altre parole la mitologia *qua* mitologia, il folklore *qua* folklore, e così via, sono sì ideologici dal nostro punto di vista: ma non per questo costituiscono degli aspetti negativi della pratica sociale». ²³ Sia Rossi-Landi che Žižek sono concordi nell’affermare che se esiste un discrimine fra discorso ideologico e non ideologico, questo è situato proprio nell’emergenza di una tecnica razionale che separa fatti e valori, credenza e verità:

Una volta riconosciuto il carattere intimamente linguistico dell’ideologia, tutto ciò che sappiamo sul linguaggio e degli altri sistemi segnici può essere applicato consapevolmente allo studio delle ideologie e alla loro demistificazione. L’ideologia non ci si presenta più come una nebulosa di sentimenti o idee non espressi, bensì come una struttura relativamente obiettiva, nella quale possiamo scavare con strumenti analitici moderni [...].

[...]

L’ideologia, insomma, è un *complesso prodotto*, che richiede l’intero uso situazionale del linguaggio. È appunto adoperando segni verbali *a livello del discorso e della riflessione*, che si *producono* ideologie e si scoprono ideologie più o meno nascoste nel discorso altrui. ²⁴

[...] la scienza effettivamente “tocca la realtà”, la sua conoscenza è “conoscenza della realtà” – il punto morto risiede nel fatto che la coscienza scientifica non può fungere da simbolico “grande Altro”. Lo scarto tra la scienza moderna e l’ontologia filosofica del senso comune aristotelico è a questo punto insormontabile: esso emerge con Galileo, e viene portato all’estremo dalla fisica quantistica, dove abbiamo a che fare con regole/leggi che funzionano, sebbene non possano essere tradotte nella nostra esperienza di una realtà rappresentabile. ²⁵

Ammettiamo che l’ideologia *non sia eliminabile* del discorso: a questo punto il problema è capire quale posizione dobbiamo adottare nei confronti dei *nostri* idoli. Rossi-Landi fa risalire le prime formulazioni della critica dell’ideologia alla razionalizzazione del discorso politico (Machiavelli) ed all’elaborazione del metodo scientifico (Bacon). ²⁶

Queste sono innanzitutto *critica dell’aspetto misterioso e sacrale dell’origine del potere politico* e *critica delle metodologie inefficaci della filosofia naturale*. Machiavelli e Bacon teorizzano una scienza razionale del potere ed un metodo scientifico per l’indagine della natura che *esclude* il ricorso ad una presunta Autorità immaginaria che detta le leggi della natura e l’ordinamento della società. Il nesso che le associa alla critica dell’ideologia di stampo marxista è l’eliminazione della spiegazione *teologica* dei fenomeni naturali e sociali. Ciò significa essere esclusi dai propri miti, non credere più ai simboli. Per questa

²³ ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 65.

²⁴ JESI, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 278 e p. 283.

²⁵ ŽIŽEK, *The Matrix*, cit., p. 18.

²⁶ ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., pp. 43-44.

ragione, Lévi-Strauss, facendo ricorso al lessico della linguistica strutturale, utilizza termini come «significante fluttuante» e «istituzione zero». Sia l'uno che l'altro rimandano all'impossibilità da parte dell'etnografo di accedere all'esperienza di *immersione* nello spazio mitico. Il primo termine rinvia all'impossibilità di rendere conto del funzionamento di fenomeni "selvaggi" come la credenza nella magia o nell'animazione di oggetti artificiali. Il secondo, invece, applica la stessa struttura alle regole che costituiscono i vincoli che tengono unita una società. Da dove provengono i poteri magici? Cosa motiva la credenza nella vita degli oggetti? Perché la società è strutturata secondo una serie di leggi immutabili? A queste domande l'etnologo *non* può rispondere facendo uso delle categorie del pensiero "selvaggio", ma può costruire una macchina antropologica che gli permetta l'osservazione partecipata (ma comunque separata) di fenomeni ai quali ha smesso di credere.

Chi crede nell'esistenza del mito come sostanza autonomamente esistente, tende a credersi anche depositario dell'esegesi che, sulla base presunta dell'essenza autonoma del mito, distingue i giusti dagli ingiusti, coloro che devono vivere da coloro che devono morire. Qualsiasi studio del concetto di *mito* che non voglia confondersi con l'elaborazione dottrinale della mistica del potere, deve quindi affrontare come problema capitale e con la critica più rigorosa l'eventualità della sostanza del mito.²⁷

Abbiamo esposto la posizione di Žižek, Rossi-Landi e Jesi in rapporto alla mitologia ed all'ideologia; vediamo ora più dettagliatamente le differenze fra questi modelli. Žižek elabora una teoria dell'ideologia elaborando la sua analisi a partire dalla dottrina psicanalitica di Lacan e dal confronto con alcuni concetti etnografici di Lévi-Strauss. Questa critica si fonda sulla differenza ontologica fra primitivi e civilizzati. Il sapere scientifico renderebbe l'uomo moderno *immune* all'ideologia nella sua forma più triviale: civilizzato è chi non crede ai miti, chi non crede che la realtà possa essere strutturata secondo un'armonia prestabilita, o un ordine governato da dio. Questo perché la scienza moderna ci insegna che la realtà è una *struttura incompleta, lacunosa, insensata*. Credere nella pienezza del senso significherebbe essere *costantemente* immersi in una qualche ideologia. È vero che c'è differenza fra credere che gli eventi naturali siano determinati da occulte forze spirituali e aderire a un'ideologia sociale come il nazismo o lo stalinismo, ma, nella prospettiva di Žižek, *entrambe* queste credenze si scontrano con la verità della psicanalisi, e cioè che il Reale oltrepassa in eccesso o in difetto la sua simbolizzazione. Questo significa, dal punto di vista della scienza della mitologia di Jesi, essere convinti dell'inesistenza di un nucleo pieno all'interno della macchina mitologica.

Secondo Žižek infatti:

[...] l'ideologia non è una semplice "falsa coscienza", una rappresentazione illusoria della realtà, ma è proprio la *realtà stessa* che deve essere concepita come "ideologica". È *ideologica una realtà sociale la cui esistenza implica la non-conoscenza dei suoi partecipanti in rapporto alla sua essenza* [...] la riproduzione del fatto che gli individui "non sanno quello che stanno facendo". *Ideologica non*

²⁷ JESI, *Mito*, cit., p. 8.

è la “falsa coscienza” di un essere (sociale) ma questo essere stesso nel momento in cui è supportato da una falsa coscienza.

[...]

[...] la fantasia è un mezzo che l'ideologia usa per impedire il suo stesso fallimento. La tesi di Laclau e Mouffe che “la Società non esiste”, che il Sociale è sempre un campo inconsistente strutturato attorno ad una impossibilità costitutiva, attraversato da un antagonismo centrale – questa tesi implica che ogni processo di identificazione che vorrebbe farci raggiungere una qualche identità socio-simbolica fissa è destinato al fallimento. La funzione della fantasia ideologica è di mascherare questa inconsistenza (il fatto che “la Società non esiste”) e quindi di compensare la nostra identificazione fallita.²⁸

L'ideologia non è uno schermo fra noi e la realtà materiale, concreta, tangibile, non è la lente che distorce il nostro sguardo. Piuttosto il nostro sguardo sulla realtà è sempre sfuocato, parziale, incompleto. La nostra percezione della realtà è costantemente alterata, come se osservassimo il mondo attraverso un caleidoscopio o per mezzo di un dispositivo ottico distorcente. L'ideologia è ciò che ci fa credere che esista uno sguardo puro, oggettivo ed unico sulla natura e sulla società.

Secondo Rossi-Landi l'ideologia è un effetto connaturato all'uso umano del linguaggio: «La macchina del linguaggio costituisce la struttura portante dell'ideologia [...] in assenza di segni linguistici non ci sono ideologie».²⁹ Nella sua forma più elaborata è *programmazione sociale*, ovvero un complesso discorsivo che organizza come un codice i segni, le parole e le azioni degli uomini. Essa separa la coscienza dall'azione, producendo un'*alienazione*, ovvero una separazione fra competenze cognitive (ciò che so) ed etico-politiche (ciò che posso fare). L'analisi di Rossi-Landi, così dettagliata e precisa nella determinazione dei vari livelli del discorso ideologico, si rivela troppo rigida nella separazione fra *ideologia rivoluzionaria* e *conservatrice*:

Si può chiamare “rivoluzionaria” (o almeno innovatrice) ogni azione che tende a sanare la pratica sociale di cui si occupa ricongiungendovi coscienza e *praxis*; e “reazionaria” (o almeno conservatrice) ogni azione che in un modo qualsiasi ostacola tale ricongiungimento e perpetua pertanto una pratica sociale malata.³⁰

Sebbene questa distinzione sia presente nel testo di Rossi-Landi in forma meno rigida, resta tuttavia l'idea di fondo che l'innovazione, la spinta verso il progresso e la modifica dello stato attuale delle cose sia una caratteristica dell'ideologia di sinistra. A noi sembra che questa posizione e quella di Žižek debbano essere rivisitate alla luce delle ricerche di Jesi. In primo luogo il mitologo torinese considera ‘ideologia’ e ‘propaganda’ come termini complessi, legati alla mitologia e non semplicemente all'elaborazione di un discorso di manipolazione delle coscienze (si veda la sezione **I a pagina 9**). Per questo egli afferma che l'*ideologia è sempre innovatrice*:

[...] l'epifania di un'idea, il suo porsi al centro di un'esperienza dell'essere e di un comportamento che prima non erano (anche se magari ne esistevano i modelli

²⁸ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, cit., pp. 15-16 e p. 142.

²⁹ ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 266.

³⁰ *Ivi*, p. 342.

nel passato), sono non soltanto fatti nuovi, ma fatti apportatori di novità, fatti sovversivi, sintomi o determinanti – a seconda di come si intende la storia – del perenne divenire o dell'eterno ritorno. L'ideologia marxista e quella fascista sono, da questo punto di vista, egualmente novatrici e sovversive, egualmente destinate a «frangersi sugli scogli dell'esistenza» quando l'idea, per un destino ricorrente, è divenuta rigida ideologia.³¹

In secondo luogo, l'idea che sia possibile penetrare la sostanza del mito, decidendo così della sua esistenza o no, gli è estranea. Il grande pregio delle ricerche di Jesi sta proprio nell'elaborazione di una posizione intermedia fra *secolarizzazione del mito e pensiero selvaggio*. Determinare la complessa relazione che lega mito ed ideologia significa considerare il rapporto psicologico e gnoseologico fra credenze irrazionali e verità scientifiche. Parlare di *macchina* mitologica in luogo di mito significa prendere posizione rispetto alla possibilità di *falsificare* le credenze irrazionali per mezzo di un apparato teorico che appartiene solo alla modernità europea. Jesi ammette che ci sia evidentemente una distinzione fra il tipo di credenze che l'etnologo registra in una popolazione non-moderna e ciò che gli individui osservati fanno, dicono e pensano – questo però non significa eliminare completamente il problema dell'origine del *sensu esistenziale* che il mito produce. Non basta dire che per i moderni i miti debbano essere considerati come ideologie (ovvero come credenze irrazionali), è invece necessario capire e tematizzare l'operare stesso del sapere dell'antropologo e del mitologo e le relazioni di potere che queste metodologie instaurano.

Poiché noi siamo, appunto, nella situazione dello studioso e non di colui che vive la festa, non possiamo avanzare serie ipotesi su ciò che forse si nasconde di là dalle pareti traslucide della macchina antropologica [...]. In mancanza di esperienze epifaniche, privo di immagini che siano davvero rivelazioni, l'etnologo può aver a che fare unicamente con macchine, modelli gnoseologici funzionanti – la macchina mitologica, la macchina antropologica –, i quali lasciano intendere di contenere al loro centro, come nucleo inaccessibile, primo motore immobile, le immagini epifaniche.³²

In questo senso anche la polarità fra scienza che “tocca il Reale” e senso comune, è troppo rigida. Poiché l'etnologo è caratterizzato da uno sguardo che *distanza* l'oggetto del suo studio (il mito, la festa, le credenze), egli non può decidere del valore ideologico di questo oggetto. Diverso è il discorso della cultura di destra, poiché in questo caso si può parlare di *mito tecnicizzato*. La cultura di destra del nazismo, del fascismo, del discorso esoterico ottocentesco e novecentesco si sviluppano all'interno degli studi sul mito nella *moderna* Europa in un tempo in cui gli dèi sono *già esiliati*. Richiamarsi quindi ad un ordine gerarchico della società, ad una presunta conoscenza trascendente, ad un discorso che crede all'esistenza di un centro pieno della macchina mitologica, significa in effetti riesumare il cadavere di dio (e con esso lo Stato, la Famiglia, le Razze ecc.) quando la razionalizzazione della politica ed il metodo scientifico avevano già disattivato questa possibilità nel XVI e nel XVII secolo.

³¹ JESI, *Spartakus*, cit., p. 4.

³² JESI, *Conoscibilità della festa*, cit., pp. 104-105.

3 L'ESCLUSO E I SIMBOLI DEL POTERE

Vediamo ora cosa significa fare uso della *macchina gnostica* come strumento di critica dell'ideologia. Ritorniamo per un'ultima volta alla prospettiva di una *psicanalisi del sociale* elaborata da Žižek: che cosa significa decodificare e disattivare un discorso ideologico? Per Žižek la critica dell'ideologia assume l'aspetto di una *lettura sintomatica* che procede attraverso l'individuazione di un *elemento eccedente* che impedisce a un sistema sociale di essere completamente totalizzato. Poiché la realtà è lacunosa sia dal punto di vista delle possibilità della nostra conoscenza, sia come costruzione politica che si proclami inalterabile e universale, è possibile individuare in ogni sistema sociale un *punto di fuga*, un elemento oscuro che faccia saltare l'armonia e l'ordine.

[...] il “sintomo” è un particolare elemento che sovverte la sua stessa fondazione universale, una specie che sovverte il suo stesso genere. In questo senso, possiamo dire che la procedura elementare della marxiana “critica dell'ideologia” è già “sintomatica”: essa consiste nell'individuazione di un punto di rottura *eterogeneo* di un dato campo ideologico, punto che però è allo stesso tempo *necessario* a quel campo per completare la sua chiusura. Questo processo implica una certa logica dell'eccezione: ogni ideologico Universale – ad esempio la libertà o l'eguaglianza – è “falso” poiché necessariamente include un caso specifico che rompe la sua unità [...].

[...]

La “critica dell'ideologia” deve quindi invertire il nesso causale percepito da uno sguardo totalitario: lontano dall'essere la causa positiva dell'antagonismo sociale “l'Ebreo” è solo l'incarnazione di un certo blocco – dell'impossibilità che impedisce alla società di completa la sua identità completa come una totalità chiusa ed omogenea. Lontano dall'essere un caso di negatività sociale, “l'Ebreo” è un *punto in cui la negatività sociale in sé assume un'esistenza positiva*. In questo senso possiamo articolare la formula della procedura più semplice della “critica dell'ideologia” [...]: individuare, in un dato edificio ideologico, l'elemento che rappresenta al suo interno la sua stessa impossibilità. Non è che la società non possa completare l'elaborazione della sua identità a causa dell'Ebreo: essa non può per la sua stessa natura antagonista, per il suo stesso blocco interno. La società, quindi, “proietta” questa negatività interna nella figura dell'“Ebreo”. Detto altrimenti: ciò che è escluso dal Simbolico (dal *frame* dell'ordine socio-simbolico corporativista) ritorna nel Reale come costruzione paranoide dell'“Ebreo”.³³

Chiamiamo questo processo d'individuazione sintomatica: *macchina gnostica*, il cui funzionamento è riassumibile in tre punti:

1. Costatare che le società umane *moderne* costituiscono degli insiemi eterogenei e costantemente percorsi da tendenze antagonistiche che mettono in crisi la loro stabilità.
2. Ammettere che l'ideologia è quel particolare tipo di credenza nella *compattezza* e nella *chiusura* di una società. Queste caratteristiche istituiscono un rapporto fra società moderne e pre-moderne. Nelle società “selvagge” l'unità è un *presupposto*,

³³ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, cit., p. 16 e p. 143.

legato alla *pienezza* della macchina mitologica. Nelle società “civili”, invece l’idea di armonia e chiusura è da considerarsi una *sovrastruttura ideologica*. Poiché per i “moderni” la macchina mitologia può solo essere *cava*, allo stesso modo anche le strutture sociali non possono essere considerate come totalità chiuse. E questo è anche il significato dei concetti di “significante fluttuante” e “istituzione zero” conosciuti da Lévi-Strauss.

3. Una costruzione ideologica *moderna* è dunque una particolare programmazione sociale (una credenza largamente condivisa) non più fondata su un *mito genuino*, ma su un *mito tecnicizzato*, su un supplemento di completezza. Compito della *macchina gnostica* è quello di restituire alla sua natura frammentaria l’impalcatura apparentemente impenetrabile del sociale.

Jesi aveva iniziato a lavorare a un progetto intitolato *Il cattivo selvaggio. Teoria e pratica della persecuzione dell'uomo 'diverso'*, benché non sia arrivato a completare il suo lavoro, ci ha comunque lasciato delle indicazioni interessanti rispetto alla costruzione dello stereotipo dell'*escluso*: «Dai due documenti che stiamo esaminando risulta, dunque, che il diverso è colui che, con la sua sporcizia dovuta all’ordinamento sociale cui è sottoposto, rappresenta un inciampo per quanti ritengono giusto e gradito quell’ordinamento». ³⁴ L’escluso (sia esso Ebreo, Migrante, Omosessuale ecc) costituisce il punto di contraddizione del processo di totalizzazione della società. L’esclusione non è una semplice volontà di rigetto della diversità, ma il punto dove la società coagula le sue contraddizioni. Per questo motivo Jesi nota che l’antisemitismo nazista è caratterizzato da una polarità fra fascinazione/terrore e disgusto:

Detto in termini un po’ sbrigativi: si ha la netta sensazione che l’aspetto meno pubblicizzabile dell’antisemitismo nazista fosse quello di un’ostilità, dettata anche dalla paura, verso una “razza” di frequentatori di forze occulte, di maghi, di inquietanti personaggi-tramite fra l’immediata, sensibile realtà del mondo e le sue presunte radici segrete. ³⁵

La stessa polarità contraddittoria (l’oggetto “sublime” dell’ideologia), la ritroviamo nella strana fascinazione che le masse di cittadini in rivolta provano rispetto ai *simboli del potere capitalistico*:

I «critici di sinistra», se parlano di demoni, ne parlano generalmente come di allucinazioni di febbricitanti. E purtroppo questa cecità o questo chiudersi gli occhi coincide esattamente con quanto dicevamo al principio del capitolo: i simboli del potere capitalistico esercitano una fascinazione tale da far riconoscere in essi i simboli oggettivi e trascendenti del potere, che oggi appartengono agli sfruttatori, domani apparterranno agli sfruttati.

[...]

Il mostro si rivela davvero depositario di *un* potere quando i suoi avversari sentono la necessità di contrapporgli il potere della virtù eroica (dunque la morte dell’eroe). E il mostro ha la temibile facoltà di determinare la formazione del

³⁴ JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 285.

³⁵ *Ivi*, p. 81.

proprio mito, di interferire in modo fondamentale nel processo di mitologizzazione della lotta di classe, proprio là dove sembrerebbe manifestarsi la rivoluzionaria denuncia. Non si tratta propriamente di racconti sacri, ma certo di racconti simbolicamente *veri*, che alimentano le attività propagandistiche e le rendono efficaci, poiché essi costituiscono moduli di conoscenza e di esperienza propri dei rivoltosi, radicati ormai da generazioni nella loro psiche.³⁶

Lo stereotipo dell'escluso e la rivolta contro i simboli del potere costituiscono le due metà di una stessa macchina ideologica. Così come nella cultura di destra la società concentra tutte le sue contraddizioni nella figura di un escluso disgustoso, temuto e necessario, allo stesso modo nell'istante della rivolta i simboli del potere (i "palazzi di cristallo", i "ricchi borghesi", gli "avidisti capitalisti") si dispongono come un'epidermide onirica sopra i volti dei nemici. È questo il funzionamento della *macchina orfica*: l'operazione di concentrazione e condensazione dei singoli moti di rabbia, delle private idiosincrasie, verso un bersaglio unico, un demone da abbattere, ovvero l'elemento che impedisce alla società di essere *veramente* giusta. Purificare la collera in un montaggio narrativo e immaginario è anche l'operazione che Pasolini svolge nel suo documentario "*La rabbia*" prelevando e rimontando immagini della stampa, pubblicità e propaganda politica in un'opera innovativa, allo stesso tempo critica e creativa:

La "rabbia poetica" sarebbe dunque, agli occhi del cineasta [Pasolini], un modo di evidenziare, di far emergere uno *stato di urgenza* che vuole costantemente soffocare quello *stato di normalità* di cui Giorgio Agamben avrebbe più tardi mostrato essere [...] null'altro che uno *stato di eccezione* mascherato sotto gli stracci del "tutto va per il meglio".

[...]

La virtù critica del montaggio è possibile, agli occhi di Pasolini, solo se la "decodifica ideologica" si accompagna ad una potenza poetica, potenza che permette di *vedere diversamente* [*voir autre chose*] in tutto quello che mostrano in modo manifesto le immagini consensuali del cinegiornale: riconoscere qui i volti del traditore, dell'indigeno e là "*il sorriso della vera speranza*" o la bellezza inattesa – ancora più sconvolgente o "emergente" quanto più inattesa – di un volto d'infante, di proletario o di cosmonauta.

[...]

È quindi come se il montaggio dovesse *prendere atto della morte per decostruirla rimontando la vita stessa* [*pour la démonter en remontant la vie*], cioè instaurare qualcosa come una forma di *sopravvivenza*.³⁷

Il montaggio poetico pasoliniano, la rabbia rivolta contro i simboli del potere, la costruzione di uno stereotipo dell'escluso sono tre modalità di composizione ideologica, tre operazioni della *macchina orfica*. Questa lavora alla composizione di una figura ideologica pura, identitaria e molare; per farlo necessita di materiali parziali: i problemi dei singoli individui, i materiali mitologici del passato, le immagini del tempo presente. L'operazione successiva è quella di compattare ed omogeneizzare questi lacerti, realizzando così un prodotto altamente polare e contraddittorio.

³⁶ JESI, *Spartakus*, cit., p. 45 e p. 50.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, cit., pp. 39, 45 e 92.

4 EPIDEMIOLOGIA DELLE CREDENZE

Il secondo autore con il quale vorremmo confrontare in modo dettagliato l'apparato concettuale di Jesi, è Dan Sperber, antropologo francese allievo di Lévi-Strauss che da anni lavora a un progetto di *naturalizzazione* delle scienze umane. La disciplina di riferimento di Sperber è l'*antropologia cognitiva*, un ibrido di psicologia evoluzionistica, biologia e antropologia sociale che studia la nascita e la diffusione delle credenze all'interno di un dato campo sociale.

Letti attraverso le lenti dell'*antropologia cognitiva* di Dan Sperber, ideologie e miti rientrano nella categoria delle *credenze riflesive o meta-rappresentative*. In *Explaining culture: a naturalistic approach*, Sperber invoca uno studio dei fatti culturali che non si concentri sulle macro-spiegazioni (ad es. la relazione fra sistemi economici e produzione artistica), ma che sia fondato sull'ipotesi della *propagazione delle rappresentazioni mentali* all'interno di un dato ambiente socio-culturale.³⁸ Assumendo che le idee si riproducano nell'ambiente delle società umane così come gli organismi si distribuiscono in un ambiente naturale, Sperber intende rispondere alla domanda:

Perché alcune rappresentazioni hanno più successo di altre all'interno di una data popolazione umana? [...] Un'epidemiologia delle rappresentazioni tenta di spiegare macro-fenomeni culturali per mezzo di due tipi di micro-meccanismi: meccanismi individuali che concernono la formazione e la trasformazione delle rappresentazioni mentali, e meccanismi inter-individuali che, attraverso l'alterazione dell'ambiente, portano avanti la trasmissione delle rappresentazioni.³⁹

Per Sperber esistono essenzialmente *due* tipi di rappresentazioni mentali: quelle *intuitive* e quelle *riflessive*.⁴⁰ Le prime sono praticamente innate (lo sono ad esempio le *tassonomie vernacolari*, le classificazioni intuitive della flora e della fauna), le seconde sono costruite, e la loro esistenza e sopravvivenza è determinata dalle possibilità di trasmetterle e riprodurle all'interno di un dato sistema sociale. Miti e ideologie appartengono a questo secondo insieme. La ragione per la quale una credenza riflessiva o meta-rappresentativa è più diffusa di un'altra dipende principalmente da due fattori: 1. La *salienza* dell'idea, il suo grado di stranezza o contro-intuitività rispetto al sistema concettuale dal quale emerge; 2. I canali di diffusione di queste credenze (media, istituzioni, racconti orali ecc):

Le rappresentazioni più evocative sono quelle che da un lato sono strettamente legate alle altre rappresentazioni mentali del soggetto, e dall'altro non possono mai essere esplicitate completamente [...] Le credenze apparentemente irrazionali possiedono una particolare rilevanza: esse non appaiono irrazionali perché si allontanano leggermente dal senso comune, o perché vanno timidamente oltre ciò che l'evidenza accetta. Esse appaiono, al contrario, come una provocazione deliberata contro la razionalità del senso comune. Queste rappresentazioni includono credenze riguardo creature che possono trovarsi in due posti allo stesso momento,

³⁸ SPERBER, *Explaining Culture*, cit., pp. 25-31.

³⁹ *Ivi*, pp. 49-50.

⁴⁰ *Ivi*, p. 89.

o che possono essere qui ed allo stesso tempo non essere visibili, o ancora possono contraddire palesemente assunzioni universali riguardo i fenomeni fisici [...].⁴¹

L'ipotesi dell'epidemiologia delle credenze è stata ulteriormente elaborata dall'*antropologia della memoria* di Carlo Severi⁴² e dall'*antropologia delle credenze religiose* di Pascal Boyer.⁴³ In questi studi viene sottolineato come il carattere controintuitivo di certe rappresentazioni iconiche o narrative legate a spiriti o a divinità sia legato all'esplicita contraddizione di regole universalmente assunte. Queste regole sono principi cognitivi di classificazione del mondo, principi in un qualche modo intuitivi, come la distinzione fra le specie naturali, fra stati di moto e quiete, identità e differenza, ecc. Gli studi di Sperber, Boyer e Severi dimostrano che più una rappresentazione culturale (un mito, una credenza, un'immagine) è *contraddittoria, semplice, polare*, più facilmente potrà propagarsi all'interno di un ambiente sociale, come un organismo parassitario. Il discorso dell'antropologia cognitiva sulle credenze può facilmente essere applicato anche alle ideologie politiche, ma in questo caso, nota Sperber, più che per caratteristiche *intrinseche* dell'idea, l'ampiezza della propagazione dipende dai *canali*, ovvero dai *media* che la diffondono e la ritrasmettono:

In altre parole, diversamente dal mito, che sembra avere una sua vita propria in grado di farlo sopravvivere e proliferare, come mito o come narrazione in una grande varietà di condizioni storiche e culturali, il destino culturale di una credenza politica è legato alle istituzioni. Fattori ecologici (in particolare, l'ambiente istituzionale) giocano un ruolo più importante nella spiegazione della distribuzione di una credenza politica più che i fattori cognitivi.⁴⁴

Il “fattore ecologico-istituzionale” che determina la diffusione delle ideologie politiche sembra essere oggi l'elemento più importante: soltanto la continua e ossessiva ripetizione delle *stesse* immagini, degli *stessi* slogan, delle *stesse* parole d'ordine può sperare di *catturare l'attenzione* degli spettatori e degli utenti.

5 MITOCRAZIA

[...] la nuova rarità, nelle nostre “società dell'informazione” non è affatto l'informazione stessa, ma il tempo necessario a percorrere la massa sconvolgente di informazioni, di tutte le specie ed i valori, che sono messe a nostra disposizione [...]. Di fatto in seno alle nostre società di consumo e alle nostre democrazie rappresentative, la cattura del tempo d'attenzione degli individui costituisce lo scopo nodale di tutta la vita economica e politica.

[...]

41 *Ivi*, p. 73 Il testo continua affermando che queste credenze irrazionali possono contraddire anche assunzioni universali nel campo della biologia e della psicologia.

42 CARLO SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

43 PASCAL BOYER, *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*, Paris, Gallimard, 2004.

44 SPERBER, *Explaining Culture*, cit., p. 96.

Le istituzioni (politiche, militari, religiose, economiche, educative, linguistiche, letterarie, etc.) appaiono in effetti come delle strutture di cattura, di disposizione e di composizione, di allineamento e di canalizzazione dei flussi di desiderio e di credenze che circolano nella società.⁴⁵

L'ultimo autore contemporaneo che vorremo mettere in rapporto con Jesi è il teorico della letteratura francese Yves Citton. Entrato nella *tool box* della critica letteraria militante italiana per mezzo del gruppo di narratori anonimi Wu Ming,⁴⁶ Citton è associato a Jesi per la comunanza di interessi (narratologia e mitologia, critica delle formulazioni discorsive fasciste, aspetti politici della letteratura).

In *Mythocratie: storytelling et imaginaire de gauche*, Citton elabora una teoria che mostra l'importanza delle narrazioni nella costruzione di immaginari politici comuni. In particolare Citton mostra come gli strumenti della narratologia e della psicologia degli affetti possono essere utilizzati per decostruire le narrazioni "tossiche" delle destre e per fornire indicazioni utili all'elaborazione di un canone narrativo-mitologico "di sinistra". Il lavoro di Citton presenta molti punti in comune con quello di Jesi, soprattutto a livello tematico e come intenzione politica. Vediamo ora più in dettaglio lo schema generale di costruzione di una narrazione per Citton:

[...] una proprietà essenziale dell'esperienza narrativa [è] *quella di distillare l'iper-complessità del reale in un modello immaginario schematico e unificante* [...] la narrazione offre una *struttura integrativa* che ci aiuta a costituire la molteplicità eterogenea delle nostre percezioni in un piano consistente, sulla quale la nostra potenza di agire possa trovare il modo di orientarsi [...] le storie che ci raccontiamo funzionano come delle *macchine per orientare il nostri propri flussi di desideri e credenze*.⁴⁷

Citton incontra l'*epidemiologia delle rappresentazioni* nel momento in cui afferma che il compito delle narrazioni è quello di *semplificare e unificare* la molteplicità delle informazioni in un cristallo concettuale – l'idea contraddittoria e memorabile in grado di orientare le azioni politiche. Per Citton il processo di propagazione di miti e ideologie avviene in due tempi: in un primo momento c'è un *attrattore*, un elemento la cui funzione è quella di *aprire un frame*, di catalizzare l'attenzione dello spettatore per qualche secondo; in seguito si attiva la macchina della *scenarizzazione*:

Prestare attenzione a una narrazione, è far entrare la sua sensibilità, la sua complessione affettiva, i suoi sistemi di valorizzazione in una macchina che canalizza e tratta i flussi secondo dei dispositivi propri [...] *Le macchine narrative sono il luogo della (ri)valorizzazione dei valori in nome dei quali noi pretendiamo di condurre le nostre condotte*.⁴⁸

45 CITTON, *Mythocratie*, cit., pp. 25-27 e 50.

46 Si veda l'edizione italiana: YVES CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, trad. da Giulia Boggio Marzet Tremoloso, prefazione di Enrico Manera, postfazione di Wu Ming1, Roma, Alegre, 2013.

47 CITTON, *Mythocratie*, cit., pp. 72-74.

48 *Ivi*, pp. 116, 117.

Le narrazioni operano una canalizzazione delle singole passioni e credenze verso cristalli ideologici, elementi semplici, contrattatori e polari che scatenano passioni semplici e violente. Il contenuto condensato delle narrazioni ideologiche contemporanee è il prodotto delle macchine mitologiche tecnicizzate, o, per utilizzare un concetto introdotto precedentemente, delle *macchine orfiche*. Si tratta di dispositivi che canalizzano le informazioni entro una figura contraddittoria, e allo stesso tempo stabile e identitaria. Dal punto di vista *cognitivo* le macchine orfiche producono *idee salienti*, cristalli di memoria che si imprinono nelle menti per semplicità ed estraneità dall'ambiente culturale dal quale emergono. Dal punto di vista *narrativo* possiamo parlare di semplificazione dell'iper-complessità della realtà (e del suo eccesso di informazioni) in una storia semplice e memorabile che sia in grado di coagulare le passioni collettive.

6 POSTILLA: MITO A DESTRA, MITO A SINISTRA

Il mito di sinistra è inessenziale. Innanzitutto perché gli oggetti che preleva sono rari, si tratta di qualche nozione politica, oppure ricorre allo stesso arsenale dei miti borghesi. In nessun caso il mito di sinistra ricopre il campo immenso delle relazioni umane, la vasta superficie dell'ideologia "insignificante" [...] Infine, soprattutto, è un mito povero, essenzialmente povero. Non sa come proliferare: prodotto su comando e in vista di un tempo limitato, si inventa male. Qualsiasi cosa faccia, resta in lui qualcosa di ruvido e letterale, un tanfo di parola d'ordine: come si dice espressamente, resta secco.

[...]

Statisticamente, il mito è a destra. Là è essenziale: ben nutrito, lucente, espansivo, chiacchierone, si reinventa senza posa. Comprende tutto: le giustizie, le morali, le estetiche, le diplomazie, le arti domestiche, la Letteratura, gli spettacoli [...] Il mito [di destra] priva l'oggetto di cui parla di tutta la Storia. In lui, la storia si evapora: è una sorta di domestica ideale: apparecchia, apporta, dispone, il signore arriva, e lei scompare silenziosamente: non resta che gioire senza domandarsi da dove viene questo bell'oggetto. O meglio: non può che venire dall'eternità [...].⁴⁹

Quando nel 1957 Roland Barthes scrive le sue *Mythologies*, il problema della sostanza di un mito "di sinistra" è affrontato in senso *negativo*. Certo c'è una sostanza comune, una sorta di cristallo ideologico costituito dalla *macchina gnostica*, dalla critica dell'esistente, ma resta il problema di rendere *prolifico* questo nucleo, di poterlo trasmettere con semplicità nella *noosfera* contemporanea. Quando nel 2009 Citton elabora la sua *Mitocrazia* il problema non è cambiato: la "mitologia di sinistra" non può essere:

[...] un *sistema di idee*, coerente e totalizzante, fermamente ancorato nel rigore del concetto, rassicurante gli spiriti inquieti per la sua pretesa di avere risposte a tutto (*una ideologia*), ma piuttosto un *bricolage eteroclitico* d'immagini frammentarie, di metafore dubbie, d'intuizioni vaghe, di sentimenti oscuri, di speranze folli, di racconti non inquadrati, di miti interrotti, che prendono assieme la consistenza di un *immaginario*, non tanto per coerenza logica, ma per il gioco delle riso-

49 ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014, pp. 221-222 e 225.

nanze comuni che attraversano la loro eterogeneità per affermare la loro singolare fragilità.⁵⁰

La nostra proposta è invece di *semplificare* questo enorme dispositivo di *critica dell'ideologia* che abbiamo chiamato *macchina gnostica* per provare a riflettere sulla possibilità di una *macchina orfica* di sinistra più agile, snella ed efficace.

A dispetto di quanto afferma Jesi sulla presunta *oscurità* al centro della macchina mitologica, oggi le analisi di psicologia evoluzionistica ed antropologia cognitiva, unite al chiarimento di alcuni aspetti neurologici sul funzionamento della memoria e dell'attenzione,⁵¹ ci permettono di penetrare un po' di più all'interno della *macchina*. E quanto ci dicono questi studi risponde alla domanda sulle ragioni della diffusione di *alcune* ideologie a dispetto di altre. I caratteri li abbiamo visti: si tratta di semplicità, polarità, contro-intuitività, contraddittorietà. Ciò che forse manca alle analisi del mitologo torinese, e che le ricerche sulla diffusione delle credenze possono apportare, è la risposta alla domanda psicologica sulla motivazione della credenza. Concetti come 'cultura di destra' o 'macchina mitologica' descrivono correttamente certe strutture discorsive, ma non si pongono la questione cognitiva della loro diffusione. Se la narratologia di Propp e Greimas ci ha insegnato che la forma di ciò che narriamo tende ad essere sempre la stessa, l'antropologia e la psicologia cognitive azzardano un'ipotesi sulle ragioni per le quali continuiamo a raccontare le stesse storie e ne studiano i caratteri psicologici.

Se in una società senza scrittura si diffondono racconti che possono venire tramandati per generazioni per mezzo di artifici mnemonici, questo avviene per la necessità di stabilizzare e ricordare certe esperienze acquisite nel passato. Nelle società dove l'eccesso di informazioni è la norma, le narrazioni dominanti svolgono invece una funzione di *semplificazione* delle esperienze, che produce ideologie diffuse quanto schematiche che servono ad orientare in un qualche modo l'agire umano in un ambiente complesso e contraddittorio.⁵²

Quello che proponiamo, infine, è di riprendere la valutazione *positiva* della propaganda da parte di Jesi (ciò che teniamo del suo ragionamento) e di considerare anche gli aspetti cognitivi delle narrazioni e delle ideologie (ciò che il mitologo torinese non poteva ancora fare). Nell'attuale guerra delle immagini e delle narrazioni possono vincere solo coloro che sono in grado di accoppiare *macchina gnostica* (decostruzione del discorso ideologico altrui) e *macchina orfica* (produzione di un discorso ideologico).

Ciò che *manca* nella costruzione delle narrazioni di sinistra è appunto una maggiore attenzione al perfezionamento della *macchina orfica*, ovvero una semplificazione di discorsi, immagini, e idee. È invece ancora *troppo elaborato* il lavoro sulla *macchina gnostica*, ovvero sui dispositivi concettuali di critica delle ideologie (si veda la figura 1). Tale

⁵⁰ CITTON, *Mythocratie*, cit., p. 16.

⁵¹ Si veda, ad esempio YVES CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

⁵² Nell'attualità politica italiana sono noti il discorso razzista e xenofobo di Matteo Salvini, leader della Lega Nord, e la critica alla cosiddetta "ideologia del gender". Si vedano TOMMASO GUARIENTO, *Matteo Salvini e il nicodemismo*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/matteo-salvini-e-il-nicodemismo/> e VALENTINA RAMETTA, *IntransiGender. Del gender e di altre catastrofi*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/intransigender-del-gender-e-di-altre-catastrofi/>.

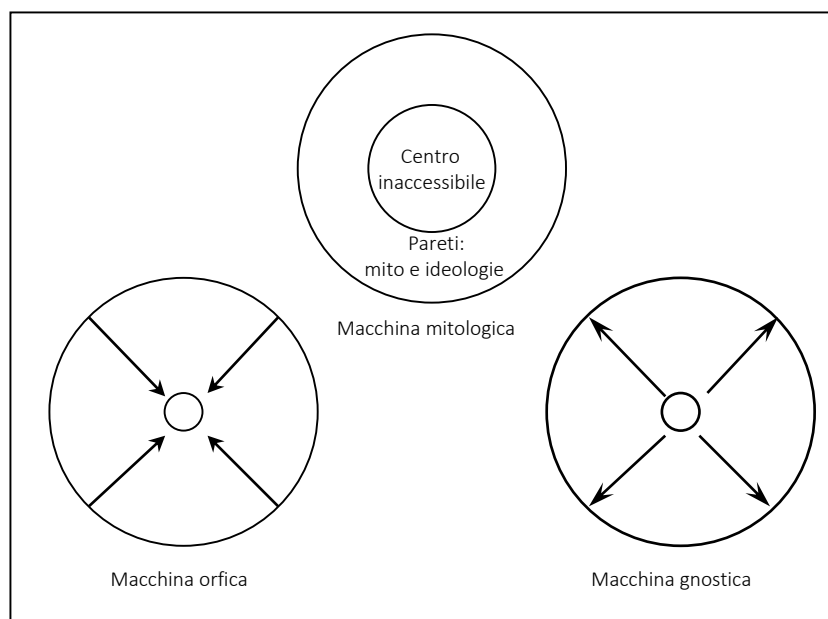


Figura 1: Macchina mitologica, macchina orfica, macchina gnostica

semplificazione deve essere intesa come un'ipotesi contrastiva in rapporto alla proliferazione di discorsi ideologici di destra (si veda la sezione 1 a pagina 9). Non basta infatti conoscere le tecniche di disvelamento e decostruzione dei discorsi ideologici contemporanei, è necessario pensare il conflitto fra idee ed immagini in senso *strategico*. Produrre un nuovo immaginario di sinistra significherà quindi tenere conto delle caratteristiche che rendono un discorso *efficace* e *memorabile*, considerare le proprietà delle idee e delle immagini che sono in grado di garantire *diffusione* e *permanenza* all'interno della sfera della comunicazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, ROLAND, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014. (Citato a p. 25.)
- BOYER, PASCAL, *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*, Paris, Gallimard, 2004. (Citato a p. 23.)
- CITTON, YVES, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, trad. da Giulia Boggio Marzet Tremoloso, prefazione di Enrico Manera, postfazione di Wu Ming1, Roma, Alegre, 2013. (Citato a p. 24.)
- *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009. (Citato alle pp. 10, 24, 26.)
- *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014. (Citato a p. 26.)
- DEBORD, GUY, *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994. (Citato a p. 13.)
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014. (Citato alle pp. 10, 12, 21.)
- EJZENSTEJN, SERGEJ, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. da Cinzia De Coro e Federica Lamperini, Venezia, Marsilio, 1985. (Citato a p. 12.)
- GUARIENTO, TOMMASO, *Matteo Salvini e il nicodemismo*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/matteo-salvini-e-il-nicodemismo/>. (Citato a p. 26.)
- JESI, FURIO, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013. (Citato alle pp. 14, 15, 18.)
- *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011. (Citato alle pp. 13, 20.)
- *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. (Citato alle pp. 11, 12, 16.)
- *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. (Citato alle pp. 10, 18, 21.)
- LACAN, JACQUES, *Le Séminaire - Livre XX Encore*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 14.)
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958. (Citato a p. 14.)
- *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1993, pp. IX-LII. (Citato a p. 14.)
- RAMETTA, VALENTINA, *IntransiGender. Del gender e di altre catastrofi*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/intransigender-del-gender-e-di-altre-catastrofi/>. (Citato a p. 26.)
- ROSSI-LANDI, FERRUCCIO, *Ideologia. Per l'interpretazione di un operare sociale e la ricostruzione di un concetto*, Roma, Meltemi, 2005. (Citato alle pp. 10, 15, 17.)
- SEVERI, CARLO, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004. (Citato a p. 23.)
- SPERBER, DAN, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell, 1996. (Citato alle pp. 10, 22, 23.)
- VOEGELIN, ERIC, *Il mito del mondo nuovo. Saggi sui movimenti rivoluzionari del nostro tempo*, trad. da Arrigo Munari, introduzione di Francesco Alberoni, Milano, Rusconi, 1990. (Citato a p. 13.)

- ZEMMOUR, ÉRIC, *Le suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014. (Citato a p. 9.)
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Matrix*, trad. da Sara Criscuolo, Milano, Mimesis, 2010. (Citato alle pp. 10, 15.)
- *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 1989. (Citato alle pp. 10, 14, 17, 19.)



PAROLE CHIAVE

Furio Jesi; Slavoj Žižek; Yves Citton; Dan Sperber; Ferruccio Rossi-Landi; ideologia; mito; macchina mitologica; macchina orfica; macchina gnostica.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Tommaso Guariento è dottore di ricerca dell'Università di Palermo in Studi Culturali Europei. Ha scritto articoli per le riviste «Janus», «Agalma», «Roots-Routes» e «Dialoghi Mediterranei». Ha collaborato a due collettanee di antropologia dello spazio (*Spaction: nuovi paradigmi di ricerca multidisciplinare*, Aracne, 2015; *Metabolismo e spazio simbolico. (Ri)negoziazioni, (ri)appropriazioni nella Sicilia attuale*, Quodlibet, in corso di stampa). Si occupa di antropologia delle immagini e dello spazio, *visual studies* e filosofia contemporanea. Ha svolto un lavoro di tesi sulle conseguenze dell'*ontological turn* in antropologia ed in filosofia e sulle pratiche di produzione dello spazio nella tarda modernità.

viandante85@hotmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TOMMASO GUARIENTO, *Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 9–29.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

MACCHINA MITOLOGICA E *MACHINE CÉLIBATAIRE*: SULLA RAPPRESENTAZIONE DEL DESIDERIO CELIBE NELLA LETTERATURA FRANCESE DEL XIX SECOLO

GIULIA SCURO – *Università di Napoli “Federico II”*

Questa riflessione sul mito sotteso alla «macchina celibe», teorizzata da Carrouges in *Les Machines Célibataires*, poi ripresa da Deleuze e Guattari in *L’AntiEdipe*, si pone nella prospettiva di tracciare un collegamento con il modello ideato da Jesi di «macchina mitologica» – produttrice di «epifanie di miti». La prima progettazione di una macchina celibe nasce con l’opera di Duchamp, ed è da questa che Carrouges avvia la sua analisi, studiandone la qualità mitica e il meccanismo che la governa, per poi identificarla in alcuni esempi letterari otto e novecenteschi come *L’Ève future* di Villiers de l’Isle-Adam o *Nella colonia penale* di Kafka, in cui sono presenti le descrizioni di macchine prodigiose senza uno scopo sociale. Per Carrouges, «l’invariant fondamental du mythe des machines célibataires est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine»; la sua lettura della macchina celibe – mito moderno – considera l’uomo alle prese con la meccanica realtà novecentesca, rispetto alla quale il celibato assume una funzione non tesa alla produzione. La macchina celibe è caratterizzata da un godimento fine a se stesso e il suo «movimento oggettivo apparente» rassomiglia al «movimento in cerchio» della macchina mitologica jesiana. Deleuze e Guattari adottano la definizione di Carrouges e oppongono la macchina celibe alle macchine desideranti: ovvero l’improduttività del celibe alla motrice incessante del desiderio che produce desiderio, da essi posta alla base del processo capitalistico. Nella rappresentazione del celibato in alcuni case studies della letteratura francese del XIX secolo, verranno ricercate alcune tracce di questo mito moderno.

The article proposes an analysis of the *machine célibataire*, theorized by M. Carrouges and then resumed by G. Deleuze and F. Guattari in *L’AntiEdipe*, in order to define its relationship with the concept of Mythological machine introduced by Furio Jesi in the Seventies. The first project of a bachelor machine is Duchamp’s *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Carrouges starts from this piece of art to analyze the peculiar mechanism and mythical qualities characterizing this type of machine. He recognizes the principles of his theory in several literary examples from 19th and 20th centuries, as Villiers de l’Isle-Adam’s *L’Ève future* or Kafka’s *In the Penal Colony*, where it is possible to find the description of mechanical devices without useful purposes. He says «l’invariant fondamental du mythe des machines célibataires est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine». According to his lecture, the mythical meaning of bachelor machines concerns human solitude in the mechanic modern society. A bachelor machine is characterized by a solipsistic pleasure whose movement reminds the circular one of a mythological machine. Deleuze and Guattari adopt Carrouges’ definition to oppose bachelor machines – characterized by unproductivity – to desire machines – producers of desiring impulses at the basis of capitalistic production. In order to suggest a reflection on this modern myth, I have chosen some case studies to observe the representation of bachelors in 19th century French literature as premonitions of *machines célibataires*.

Una delle caratteristiche più evidenti degli studi di Furio Jesi è l’interdisciplinarietà che consente l’applicazione delle sue formule socio-interpretative a molteplici campi di studio. Questo articolo è strutturato intorno al concetto di macchina mitologica da lui teorizzato negli anni Settanta, e si propone lo scopo di ricostruire le tappe della riflessione otto-novecentesca che ha interessato la rappresentazione del celibe, attraverso la triangolazione uomo-macchina-desiderio posta alla base di una macchina che ricalca il modello jesiano – la *machine célibataire* – a cui Marcel Duchamp ha dato una forma, con l’opera *Le Grand Verre*, e Michel Carrouges un nome, nell’omonimo trattato.

La macchina mitologica rappresenta uno dei punti cardine dell’analisi che Jesi compie sul mito.¹ Si tratta di un dispositivo che produce materiali mitologici e il cui funzio-

1 Cfr. FURIO JESI, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in «Comunità», CLXVIII (1972), pp. 358-373; ed. cit. in

namento si fonda su un automatismo meccanico: «un congegno che produce epifanie di miti e che nel suo interno, di là dalle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenere i miti stessi».² La sua struttura duttile la rende una macchina interpretativa dell'apparizione del segno mitico in tutte le sue forme. Per Jesi, il mito è *ciò che ancora non è* – è al di fuori della storia – e la macchina mitologica rende possibile la conoscenza di una materia che sarebbe altrimenti non circoscrivibile, permettendo di comprendere anche dinamiche sociali storiche che possono sembrare irrazionali – un esempio che lui fa è la nascita e la diffusione delle ideologie di destra nel primo Novecento, secondo Jesi fondate su un utilizzo *ad hoc* di suddetta macchina.³

Nella lettura di Bachofen, il mito si distingue dal simbolo perché è un documento della storia umana, Jesi concorda con questa prospettiva e aggiunge che il mito, inconoscibile di per sé, si manifesta attraverso la narrazione, per questo la macchina mitologica si rivela essenziale per la decifrazione degli archetipi, perché se questi ultimi sono inconsci, la macchina autopoietica di Jesi, produttrice di senso e non di contenuti, ne consente la trasmissione e la presa di coscienza.⁴ Guido Boffi, a proposito della natura meccanica della macchina mitologica, che secondo lui va ricercata nel «più generale significato storico-antropologico del termine» dal momento che Jesi non la esplicita direttamente, specifica quelle che dovrebbero essere le caratteristiche dell'elaborazione dei miti rapportandole a quelle di un qualsiasi macchinario:

Una macchina incorpora e trasmette esperienze collettive e saperi tecnici, socializzati. Una macchina mitologica trasmette e amplifica la forza mitopoietica: la incorpora per riprodurla, per rigenerare mitologie, racconti, narrazioni, figurazioni artistiche, plastiche, simboliche, fantastiche.⁵

Anche Carrouges, due decenni prima di Jesi, si interroga sulla natura del mito, lo definisce «une machine mentale qui sert à capter, transformer et communiquer les mouvements de l'esprit».⁶ Partito dalla volontà di sfatare il pregiudizio per cui il mito moderno debba ricalcare esclusivamente quello classico, simbolo di una mentalità pre-scientifica e perciò applicabile solo al dominio teorico delle scienze umanistiche, nella sua lettura il mito è una :

FURIO JESI, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 30-58. In questo saggio compare per la prima volta il modello della “macchina mitologica” riferito all'uso anaforico del Je del poeta identificatosi con il battello: «è qui in funzione una vera e propria macchina mitologica, la macchina mitologica, che produce mitologie e induce a credere, pressante, che essa stessa celi il mito nelle proprie pareti non penetrabili» (saggio consultato in formato epub).

2 FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, p. 105.

3 «La macchina mitologica diviene un congegno pericoloso sul piano ideologico e politico, anziché soltanto un modello gnoseologico provvisoriamente utile, quando ci si lascia ipnotizzare da essa. Dunque: quando ci si lascia subire la sua indubbia forza fascinatrice – quando si accetta la sua esortazione: “Non badate tanto al mio modo di funzionare, quanto alla mia essenza”. L'uso del modello “macchina mitologica” è tanto più utile in quanto proprio come modello, esso, confrontato e fatto interagire con gli altri modelli della “scienza del mito” o delle sue negazioni, permette di renderne evidenti le principali componenti ideologiche che provocano in essi l'accettazione dell'ipnosi» (*ivi*, pp. 108-109).

4 *Ivi*, pp. 96-97.

5 GUIDO BOFFI, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114, a p. 109.

6 MICHEL CARROUGES, *Les machines célibataires*, Paris, Chêne, 1954, p. 13.

opération de dioptrique mentale. Son invariant fondamental est la distance ou différence entre deux réalités séparées qu'il rapproche dans sa vision. Ainsi l'invariant fondamental du mythe des machines célibataires est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine.⁷

Seguendo un processo logico simile a quello di Jesi, Carrouges postula alla base del mito un'operazione di « dioptrique mentale », presupponendo che la macchina, pur incarnando il mito, lo debba elaborare. Questa prospettiva è molto vicina a quella di Jesi, ma non è il solo elemento in comune tra i due dispositivi. Innanzitutto, Jesi identifica il moto della macchina mitologica con precisione: esso segue un andamento equidistante dal centro ove si trova il mito – che determina la sua orbita –, «rispetto al quale non si rimane indifferenti, ma si è stimolati a stabilire il rapporto del “girare in cerchio”».⁸ Similmente, la macchina celibe, così detta perché improduttiva, oppone ai meccanismi concatenati delle macchine industriali un movimento ciclico, seriale, che si ripiega su se stesso; nonostante il concetto di macchina improduttiva possa sembrare una contraddizione in termini, data la natura ontologicamente funzionale di un apparato meccanico, l'apparecchio in questione è preso nella sua assoluta motricità, produttore di un meccanismo senza referente, teso all'alimentazione di un moto teoricamente perpetuo e senza fini utili.

L'associazione tra la macchina celibe e quella mitologica trova la sua ragione nel movimento circolare che contraddistingue entrambe – cieco e senza soluzione di continuità –, ma anche nel significato politico di una macchina antropomorfa, sottesa all'identificazione di un comportamento umano specifico. Infatti, la figura del celibe è stata spesso considerata, già nell'Ottocento, una falla nella società fondata sul modello nucleare borghese, e nella lettura di Deleuze e Guattari la macchina che rappresenta il suo desiderio è contrapposta alle macchine desideranti in quanto modello di un edonismo anti-capitalista.⁹

In questo articolo si vuole spiegare perché la macchina celibe, descritta nelle opere di Carrouges, Deleuze e Guattari, può essere iscritta nel novero delle macchine mitologiche. Tale approccio sarà poi finalizzato a una possibile lettura della rappresentazione letteraria dello scapolo in alcuni romanzi francesi dell'Ottocento, quali anticipatori delle problematiche espresse dalla macchina celibe – si esporranno, a titolo d'esempio, una serie di *case studies*.¹⁰

I LA NASCITA DELLA MACCHINA CELIBE

Carrouges individua l'apparizione delle prime macchine celibi in tre opere collocate tra il 1910 e il 1914: *Impressions d'Afrique*, un romanzo di Raymond Roussel del 1910; *Le Grand Verre*, iniziato da Marcel Duchamp nel 1912, ispirato all'opera di Roussel; *La Colonie Pénitentiaire* di Franz Kafka, uscito nel 1914. Lo studioso reputa questa coincidenza

⁷ *Ibidem*.

⁸ JESI, *Mito*, cit., p. 105.

⁹ Cfr. GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo*, trad. da Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰ Si rimanda a un'altra sede una più approfondita analisi dei testi letterari.

di eventi il segnale della comparsa di un mito della tragedia moderna, non a caso, a ridosso della Prima Guerra Mondiale: «le mythe majeur où s'inscrit la quadruple tragédie de notre temps: le noeud gordien des interférences du machinisme, de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'antireligion».¹¹ L'opera di Duchamp, in particolare, per quanto riguarda la descrizione della *machine célibataire*, riveste un ruolo fondamentale per Carrouges, trattandosi della realizzazione formale e plastica dello stesso dispositivo da lui riscontrato nei testi letterari.

Marcel Duchamp lavora dal 1912 al 1923 alla realizzazione della sua opera capitale, nota comunemente come *Le grand verre*, il cui titolo completo è *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. L'opera è composta da due grandi lastre di vetro di uguali dimensioni poste l'una sull'altra, separate da sbarre d'acciaio che ne sostengono il peso: nella parte superiore è raffigurata una «sposa» di metallo con un vestito trasparente, appesa a delle nuvole che simboleggiano i suoi pensieri; da essa si sprigiona la «benzina dell'amore» che ricade su nove celibi raffigurati nel vetro inferiore, stampi metallici collegati tra loro che presentano un taglio orizzontale all'altezza del sesso simile a una castrazione; accanto a questi spicca un macinino da caffè sul quale pendono delle forbici.

Nella lastra degli scapoli sono presenti due oggetti dalla forte portata simbolica: il macinino da caffè, il cui meccanismo triturrante e circolare rappresenta il vuoto meccanismo della masturbazione, e le forbici appese a un filo, espressione di una minaccia della recisione – o fantasma della castrazione. A riprova della riflessione di Duchamp sull'inconscio, ma soprattutto sulla psiche del celibe, si può addurre una delle ipotesi azzardate da Arturo Schwarz a proposito dell'abbandono dell'opera da parte dell'artista nel 1923; infatti, dopo essersi dedicato ad essa con costanza e impegno esclusivo, svolgendo personalmente finanche le logoranti fasi della pulitura dell'argento, ormai in vista del suo completamento, Duchamp la lascia inconclusa e smette di lavorarci.

Schwarz, autore di una celebre monografia sull'artista, ripercorrendo le tappe della creazione attraverso la corrispondenza dell'autore e le interviste che questi ha rilasciato, per quanto riguarda l'abbandono dei lavori spiega che risulta difficile comprenderne le ragioni; l'unico suo appunto riguarda una coincidenza: gli elementi mancanti dal progetto originale appartengono tutti alla lastra inferiore, precisamente alla zona adibita alla rappresentazione della psiche degli scapoli. Tale indizio lo porta a ipotizzare che la scelta di interrompere i lavori sia potuta dipendere dall'intenzione dell'artista di assecondare, anche nel processo creativo, la repressione che agisce nell'inconscio del celibe, eliminando/reprimendo questi ultimi soggetti dall'opera.¹² La maggiore attenzione rivolta da Duchamp agli scapoli è evidente, laddove pur conservando una dimensione dialettica tra i componenti delle due lastre, rappresentativi di una sequenza binaria simile a quella degli ingranaggi meccanici per cui al concavo deve corrispondere il convesso – convesso è il

¹¹ CARROUGES, *Les machines célibataires*, cit., p. 24.

¹² «Una delle caratteristiche comuni ai quattro elementi mancanti è il fatto che riguardano tutti lo Scapolo. Non è cosa che dovrebbe sorprenderci se ricordiamo che la psiche è impegnata qui a reprimere le pulsioni attive dello Scapolo piuttosto che quelle della Sposa. Del resto, il Regno della Sposa, per quanto meno affollato e complesso di quello dello Scapolo, è completo fin quasi all'ultimo particolare» (ARTURO SCHWARTZ, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, trad. da Elena Baruchello, Torino, Einaudi, 1974, p. 179).

motivo maschile espresso dagli stampi che simboleggiano i *célibataires* e concava è la *marriée* –, Duchamp si concentra maggiormente sulla sfera inferiore, quella dei celibi, che risulta molto più articolata e con un meccanismo indipendente dalla sfera superiore.

La meccanica pervade ogni elemento dell'opera, come segnalato nelle note dello stesso Duchamp, la natura della sposa è propulsiva rispetto a quella ricettiva, parassitaria, degli scapoli. La sposa è un “nuovo motore”, i cui “organi superficiali” sono “cilindri molto deboli”, e la sua indole meccanica connota l'essenza mitica di una Ur-sposa.¹³ Tuttavia, la metafora sessuale che esprime la meccanica del desiderio, e che dovrebbe condurre lo scapolo verso la sposa, nell'opera di Duchamp non si realizza, e i due sistemi restano sospesi in un'esistenza autonoma il cui meccanismo è circolare, onanistico:

Sia la Sposa che lo Scapolo sono stati concepiti come un “motore a combustione interna”! Cioè un motore autosufficiente che rappresenta, simbolicamente, la loro comune tendenza onanistica. E ancora una volta, secondo l'ambivalenza di questi simboli, si presuppone che questo motore tragga la sua potenza dall'unione della Sposa e dello Scapolo.¹⁴

È una premessa necessaria, per impostare il legame tra macchina celibe e mitologica, mostrare la natura insieme biologica e tecnologica della raffigurazione duchampiana. Jean Clair, occupandosi di questo tema in *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, ha sostenuto che uno dei principali meriti dell'artista è consistito nell'intravedere le possibilità di applicazione della macchina al corpo umano, per cui l'artista riesce a immaginare un'umanità meccanica piuttosto che una meccanica utilizzabile dall'essere umano.¹⁵ In particolare, a proposito dell'opera di cui si sta parlando, scrive:

Ciò che il *Grande Vetro* offre come novità al repertorio formale del suo tempo è l'ideazione di tutta un'apparecchiatura, che da un lato sembra iscriversi nel campo della tecnica e dall'altro in quello della biologia, senza che però si possa sempre tracciare il confine fra i due spazi.¹⁶

È questa specifica connotazione del soggetto celibe di Duchamp, che porta Michel Carrouges a teorizzare il concetto di *machines célibataires*, e a cercare le sue applicazioni

¹³ «La sposa è una specie di sposa meccanica, – osservò Duchamp. – Non è la sposa stessa, è un concetto di sposa che dovevo mettere su tela in un modo o nell'altro. Era anche più importante di così. Prima di disegnarlo realmente, lo avevo pensato in termini verbali. E il Vetro non rappresenta una sposa vestita da notte o in altro modo, eppure alcune parti sono chiamate la Sposa... la Sposa è come una mia invenzione di sposa, un nuovo essere umano, metà robot e metà quadrimensionale» (*ivi*, p. 183; tratto da George H. Hamilton e Richard Hamilton, *Marcel Duchamp speaks*, intervista non pubblicata, con brevi commenti di Charles Mitchell, trasmessa dalla BBC, Terzo programma della serie *Arti, Anti-Art*, 1959).

¹⁴ *Ivi*, p. 187.

¹⁵ «Di fronte al nuovo mondo tecnologico, i Futuristi non hanno inventato forme nuove. Cambiano i loro temi di ispirazione, ma il sistema rappresentativo, molto ingenuo, continua a essere prigioniero di un naturalismo moderno. Il merito di Duchamp sta nell'aver posto il problema in modo diverso: questa nuova realtà tecnologica non è semplicemente un'aggiunta all'uomo naturale; essa lo muta radicalmente, crea forme inaudite. La macchina non è semplicemente uno strumento che prolunga il corpo umano; essa diventa un innesto destinato a procreare organi mai ancora visti» (JEAN CLAIR, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, trad. da Maria Grazia Camici, Bologna, Cappelli, 1979, p. 68).

¹⁶ *Ivi*, p. 67.

nella letteratura. Assumere che la macchina celibe presenti caratteri biologici e tecnologici insieme implica il concetto di macchinizzazione del celibe, ossia l'assorbimento del celibe nella catena produttiva – anche se in una categoria specifica – ma anche l'assurgimento di esso a una lettura mitica la cui modernità è espressa dalla macchina.

La crescente simbiosi in atto tra l'uomo e la macchina, per Alberto Boatto trova la sua origine nella ghigliottina – archetipo della macchina celibe, a parer suo dimenticato da Carrouges.¹⁷ Boatto definisce la ghigliottina 'macchina nubile', data l'espressione *épouser la Veuve* che viene utilizzata per indicare l'esecuzione per impiccagione o ghigliottina – riscontrata anche in *Le dernier jour d'un condamné* di Victor Hugo; e specifica:

Dacché l'uomo viene soppresso, il coniuge maschio decapitato, e lei, femmina omicida, rimane trionfalmente sola, rivestita di gramaglie di ferro, ritta in piedi sopra l'impalcatura. [...] la ghigliottina mostra di disporre accanto alla struttura meccanica, anche del contrassegno funzionale che Carrouges esige da tutto il suo parco macchine. Ha infatti precisato: "una macchina celibe trasforma l'amore in meccanica di morte".¹⁸

Effettivamente, anche la sovrapposizione delle due lastre nell'opera di Duchamp, divise da sbarre di acciaio definite 'misure di raffreddamento', rammenta l'assetto geometrico dello strumento patibolare introdotto nel Codice Penale francese nel 1791. La ghigliottina è una macchina il cui scopo è la massima rapidità ed efficacia nell'adempimento di una pena di morte; la componente scenografica che la contraddistingue ha un potere sulle persone che assistono all'esecuzione e ha impressionato in maniera significativa l'immaginario francese ottocentesco, secondo le parole di Bertrand Marquer, per la sua qualità di «dispositif épistémologique» che separa il corpo dall'anima attraverso la decollazione.¹⁹

La ghigliottina è un esempio estremo del modello di Carrouges e Duchamp, ma contribuisce a dimostrare l'esistenza di una caratteristica costante nella macchina celibe: l'interruzione della meccanica innescata dal desiderio (vitale) con l'opposizione di un circuito sterile e fine a se stesso (mortale). La macchina celibe diviene la rappresentazione mitica della solitudine, ma allo stesso tempo è parte attiva nella costruzione del mito. Al pari della macchina mitologica, è soggetto e oggetto allo stesso tempo, non è un paradigma neutro che conduce il soggetto alla conoscenza dell'oggetto, è essa stessa la conoscenza che trasforma il soggetto.²⁰

La macchina celibe incarna e produce una soggettività problematica che si sottrae alla comunione sociale, restando saldamente ancorata a sé; una delle letture più interessanti che siano state condotte su di essa, sulla base del testo di Carrouges, è quella di Deleuze e Guattari, nell'ambito della loro imponente e complessa opera sulle implicazioni del capitalismo nella psiche, e viceversa della psicoanalisi nella produzione sociale.

¹⁷ Cfr. ALBERTO BOATTO, *Della ghigliottina considerata una Macchina celibe*, Milano, Scheiwiller, 2008.

¹⁸ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁹ BERTRAND MARQUER, *Homo duplex et décapitation*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, a cura di Jean-Louis Cabanès et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 145-159, a p. 147.

²⁰ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 11-20.

2 MACCHINE CELIBI E PRODUZIONE SOCIALE. UNA PARENTESI

Opera fondamentale per chi si appropria alla riflessione teorica che riguarda il rapporto tra l'uomo e il desiderio nella società borghese è *L'Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari, che tratta questo argomento utilizzando le immagini di una meccanica desiderante, i cui ingranaggi sono individuati nelle parti del corpo umano adibite alla pulsione sessuale.²¹ Per Deleuze e Guattari, l'uomo, identificato nei termini di 'macchina desiderante', è frantumato in parti meccaniche delle quali ognuna è volta all'espletamento di una determinata fruizione: macchina-bocca, macchina-occhi, macchina-ano, e così via. È il desiderio a guidare le sue azioni, e queste devono contribuire allo sviluppo di una società industriale in continua espansione demografica. I due filosofi attribuiscono la frantumazione del soggetto desiderante al processo di produzione tipico del capitalismo, in quanto tale macchinizzazione del desiderio permette il controllo della produzione a catena dei desideri che innescano altri desideri.²²

Ma cosa accade quando il corpo si sottrae alla catena produttiva? Deleuze e Guattari, a tale proposito, introducono il concetto di 'corpo senza organi': un soggetto svuotato dalle sue funzioni socio-produttive, ossia dalle proprie macchine-organo, che rappresenta «il corpo senza immagine» - quello in cui le macchine desideranti si sono guastate; questo corpo è la sintesi tra produzione e antiproduzione perché pur essendo antiproduttivo «è continuamente reinnestato nella produzione».²³

Il corpo senza organi che da un lato rifiuta il desiderio, nel senso che non lo ingloba al suo interno perché le sue pareti sono lisce e impermeabili ad esso, e dall'altro ne registra i meccanismi sulle sue stesse superfici, attirandolo costantemente a sé, dà luogo a una interruzione intermittente del desiderio, dal momento che «ai flussi legati, connessi e interrotti esso oppone il suo flusso amorfo indifferenziato»; tale processo è quello in cui nasce la 'macchina paranoica', ovvero un'«incarnazione delle macchine desideranti», risultante dal rapporto di attrazione/rifiuto che il corpo senz'organi stipula con esse.²⁴

La macchina celibe di Carrouges, per Deleuze e Guattari, è costruita sul modello della macchina paranoica,²⁵ ma con «un consumo attuale della nuova macchina, un piacere che si può qualificare d'autoerotico o piuttosto d'automatico in cui si celebrano le nozze

21 DELEUZE e GUATTARI, *L'anti-Edipo*, cit., p. 3.

22 «Le macchine desideranti sono macchine binarie, a regola binaria o regime associativo; sempre una macchina accoppiata con un'altra. La sintesi produttiva, la produzione di produzione, ha una forma connettiva: - e; - e poi... C'è sempre una macchina produttrice di un flusso, ed un'altra ad essa collegata. (...) Il desiderio non cessa di effettuare l'accoppiamento di flussi continui e di oggetti parziali essenzialmente frammentari e frammentati. Il desiderio fa scorrere, scorre e interrompe» (*ivi*, p. 7).

23 «Il corpo senza organi è l'improduttivo; e tuttavia è prodotto a suo tempo e luogo nella sintesi connettiva, come identità del produrre e del prodotto. Il corpo senza organi non è il testimone di un nulla originale, più di quanto non sia il resto di una totalità perduta. Soprattutto non è una proiezione; nulla a che vedere con il corpo proprio, o con un'immagine del corpo. È il corpo senza immagine. Lui, l'improduttivo, esiste là ove è prodotto» (*ivi*, p. 10).

24 *Ivi*, p. 1.

25 «La macchina celibe porta testimonianza d'una vecchia macchina paranoica, coi suoi supplizi, le sue ombre, la sua vecchia Legge. In se stessa, tuttavia, non è una macchina paranoica. Tutto la distingue da questa, i suoi ingranaggi, i suoi carrelli, forbici, lancette, magneti, raggi. Persino nei supplizi o nella morte che porta, essa manifesta qualcosa di nuovo, una potenza solare» (*ivi*, p. 20).

di una nuova alleanza, nuova nascita, estasi sfolgorante, come se l'erotismo macchinale liberasse altre potenze illimitate»²⁶ La macchina celibe costituisce la sintesi tra macchina desiderante e corpo senza organi, è il compromesso tra queste perché, pur restando corpo desiderante, si autoesclude dal circuito economico. Allo stesso modo, il celibe, pur restando all'interno del sistema borghese, infrange la promessa della costruzione di una discendenza familiare, in quanto il suo desiderio non ne provoca altri: il suo è un appetito edonistico che non porta frutti o ulteriori contributi alla macchina capitalista.

Nel secolo in cui la normalizzazione della sessualità è uno strumento di controllo, lo studio socio-economico di Deleuze e Guattari rappresenta la schizofrenia del desiderio come forma di reazione endemica all'ipercontrollo esercitato sulla società. In questo quadro, il desiderio particolare del celibe, fondato sul mito moderno della meccanizzazione e dell'energia rotatoria, non porta alla procreazione ma alla ripetizione e al disordine. Un'immagine che Jean Clair riconduce al *Grand Verre*:

Stupefacente immagine di un mondo in cui tutta l'energia libidica sarebbe investita nelle forze di produzione, fino al punto di trascurare completamente le funzioni naturali di riproduzione, esse stesse assunte ormai dalle macchine. È difficile non vedere qui una bella illustrazione del funzionamento di quelle "macchine desideranti" dell'economia libidica nella società capitalistica, con i loro flussi, i loro grandi trasporti molari e molecolari, che Deleuze e Guattari hanno descritto ne *L'Anti-Edipo*, citando del resto, ma ignorando la fonte di questo meccanismo celibe, il *Grande Vétro* di Duchamp.²⁷

3 IL CELIBE NELLA LETTERATURA FRANCESE DEL XIX SECOLO. ALCUNI CASE STUDIES

Carrouges definisce la macchina celibe un mito moderno, e se Jesi riconduce l'origine dei miti prodotti dalla macchina mitologica agli archetipi presenti nell'inconscio collettivo di matrice jungiana, il filosofo francese ricerca questi elementi mitici, piuttosto, nella letteratura, attraverso i seguenti autori: Franz Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Jules Verne, Villiers de l'Isle-Adam, Irène Hillel-Erlanger, Adolfo Bioy Casares, Lautréamont, Edgar Allan Poe. Per questa ragione, si esporranno alcuni esempi della rappresentazione del celibe nella letteratura francese del XIX secolo – laddove si evince la traccia di un'indagine delle funzioni sociali del celibato e del rapporto controverso tra la comunità e il celibe che, a mio parere, ha contribuito al formarsi dell'identità di questo soggetto – in quanto anticipatori di un archetipo poi incarnato dalla *machine célibataire*.

Quella del celibe è una condizione che nel romanzo francese dell'Ottocento inizia a suscitare un crescente e vivo interesse. Uno tra i primi autori a indirizzare l'attenzione del pubblico verso la figura dello scapolo e della nubile è Balzac, che nella *Préface* alla trilogia *Les Célibataires*, composta da *Le Curé de Tours*, *Pierrette* e *La Rabouilleuse*, descrive con toni polemici il rapporto tra lo Stato e il celibe:

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ CLAIR, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, cit., p. 88.

L'état du Célibataire est un état contraire à la société. La Convention eut un moment l'idée d'astreindre les célibataires à des charges doubles de celles qui pesaient sur les gens mariés. Elle avait eu la plus équitable de toutes les pensées fiscales et la plus facile à exécuter. Ceci part d'un principe. Ce principe est la haine profonde de l'auteur contre tout être improductif, contre les célibataires, les vieilles filles et les vieux garçons, ces bords de la ruche!²⁸

Balzac inserisce numerosi personaggi celibi nella *Comédie Humaine*, ma in questa Trilogia segnala fin dal titolo la volontà di trattare direttamente l'argomento ed esporre le proprie posizioni, da un lato, nei confronti di un personaggio che si sottrae al controllo sociale e alla stabilità offerta dall'istituzione matrimoniale, dall'altro, nei confronti dello Stato che osteggia tale condizione civile. Nella conclusione a *Le Curé de Tours*, Balzac compie una riflessione anche sulle conseguenze dell'indebolimento della Chiesa rispetto allo Stato, infatti, la prima si era occupata dell'inquadramento sociale dei celibi, mentre il secondo non lo contempla:

Aujourd'hui l'Eglise n'est plus une puissance politique, et n'absorbe plus les forces des gens solitaires. Le célibat offre donc alors ce vice capital que, faisant converger les qualités de l'homme sur une seule passion, l'égoïsme, il rend les célibataires ou nuisibles ou inutiles. Nous vivons à une époque où le défaut des gouvernements est d'avoir moins fait la Société pour l'Homme, que l'Homme pour la Société. Il existe un combat perpétuel entre l'individu contre le système qui veut l'exploiter et qu'il tâche d'exploiter à son profit.²⁹

Il celibe è condotto all'egoismo, a divenire inutile o nocivo perché non trova la propria collocazione, ma questa non è la sua sola caratteristica: in *La Rabouilleuse* (1842), ultimo romanzo della Trilogia, il tema fondamentale a ruotare intorno al celibe è la caccia alla dote. Balzac tratta nella prima parte del celibato parigino di due fratelli che hanno intrapreso l'uno la carriera militare e l'altro quella pittorica; nella seconda della vita di un celibe di provincia che possiede un'immensa fortuna ma diviene schiavo della sua amante. Ciò che ricorre in questo caso è la sua insistenza sull'antinomia celibato/fortuna economica: il celibe per promuovere la sua ascesa sociale deve sposarsi bene, ma soprattutto sposarsi.³⁰

Qualche anno dopo, Joseph Méry tratta il celibe e il rifiuto del matrimonio prediligendo un altro punto di vista, quello della libertà, nei due romanzi *Une veuve inconsolable* del 1847 e *Monsieur Auguste* del 1859. Nel primo romanzo, Méry racconta l'amore infelice del giovane Albin per Lavinia, una vedova che ha deciso di non risposarsi, e del

²⁸ La trilogia è inserita nella serie *Scènes de la vie de province* nella prima edizione della *Comédie humaine* (t. VI, 1843) nella parte intitolata *Études de mœurs*. Ed. cit. HONORE DE BALZAC, *Les célibataires*, Paris, Gallimard, 1976, IV, p. 21.

²⁹ HONORE DE BALZAC, *Le Curé de Tours*, Paris, Furné, 1843, p. 61.

³⁰ Cfr. JEAN-CLAUDE BOLOGNE, *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard, 2004, pp. 238-239: La lettura utilitaristica del matrimonio borghese è ripresa da Jean-Claude Bologne che definisce l'Ottocento il secolo «de l'entreprise», in cui «les fortunes se font et se défont plus vite dans un monde dominé par le commerce et l'industrie», ma soprattutto in cui il matrimonio, e la dote che ne può derivare, assumono un valore economico ancor più che sociale.

celibato forzato a cui egli è costretto per il suo rifiuto. Méry si prende gioco della ineluttabilità di cui è in genere investito il matrimonio, ironizzando nella prefazione riguardo la necessità che una vedova ancora giovane debba risposarsi per non interrompere il convenzionale circuito cui corrisponde a una determinata età il matrimonio, aggiunge che ella dovrebbe seguire il marito nella tomba, come in India, piuttosto che rovinare la vita di un giovane che può innamorarsi di lei. Le sue parole sono senza dubbio provocatorie, infatti il protagonista del romanzo, pur inizialmente disperato, reagisce prontamente quando scopre i vantaggi di una vita senza matrimonio, conferendo al celibato un'aura positiva: «un seul amour donne l'esclavage, dix caprices donnent la liberté. La liberté!» confessa Albin al suo amico che, in procinto di sposarsi, è preoccupato per lui.³¹

Nel 1859, Méry affronta nuovamente il tema in *Monsieur Auguste*, romanzo noto soprattutto per essere il primo in cui un personaggio confessa un desiderio omoerotico.³² Il protagonista Auguste è un dandy che ricalca a menadito il profilo del pederasta presente in *Les études médico-legales sur les attentats aux mœurs*, opera di Tardieu del 1857,³³ egli rifiuta il matrimonio perché reputa il celibato l'unica condizione in cui può svilupparsi la sua libertà intellettuale, preferendo la compagnia degli uomini a quella delle donne. Al pari di Balzac, Méry espone la problematica antisocialità del celibe, ma all'esigenza di descrivere questo soggetto, anche con intento divulgativo, aggiunge quella di indagare le dinamiche che ne dirigono il desiderio, prefigurandosi quest'ultimo nella società borghese un atto politico oltre che identitario. Emerge l'esistenza sempre più ineludibile di un desiderio "altro", che non si realizza nel matrimonio, né lo anticipa o lo segue, piuttosto, lo rifiuta. Questo desiderio è simile a quello della macchina celibe deleuze-guattariana, che si sottrae alla concatenazione e invece di produrre si ri-produce, *ad libitum*.

Se in questi due autori la rappresentazione del celibe rientra nella volontà di dipingere un affresco sociale, all'inizio degli anni Ottanta si verificano alcuni casi in cui tale personaggio inizia ad essere delineato con caratteri sempre più peculiari, che riguardano anche gli aspetti prettamente sessuali della sua scelta. Nel 1883 viene pubblicato un romanzo che suscita molto scalpore, in cui la sessualità del personaggio principale rispecchia profondamente quella rappresentata in *Le Grand Verre* da Duchamp. Si tratta di *Charlot s'amuse*,³⁴ romanzo naturalista di Paul Bonnetain costruito sulle teorie di Charcot, in cui il protagonista, a causa di alcuni traumi infantili, conduce una vita da scapolo e trova piacere solo nell'atto della masturbazione. In quest'opera ci si trova di fronte a una nuova rappresentazione del desiderio maschile, fine a se stesso, che prescinde dalla dicotomia di genere (maschile/femminile) della coppia: Charlot si autoesclude dai sistemi affettivi e incanala a suo modo il desiderio. Bonnetain adduce il suo comportamento a una patologia isterica, ed è interessante ricordare che anche Deleuze e Guattari descrivono il celibe come un soggetto dominato dai nervi perché deve sempre giustificare se stesso.

31 JOSEPH MÉRY, *Une veuve inconsolable*, 2 voll., Paris, Roux et Cassanet, 1847, II, p. III.

32 JOSEPH MÉRY, *Monsieur Auguste*, Paris, Bourdilliat, 1859.

33 AMBROISE-AUGUSTE TARDIEU, *Études médico-legales sur les attentats aux mœurs*, Paris, Baillière, 1857. La terza parte (pp. 456-490) è dedicata alla pederastia e alla sodomia.

34 PAUL BONNETAIN, *Charlot s'amuse*, Bruxelles, Kistemaekers, 1883.

Solo tre anni dopo viene pubblicata un'opera in cui Carrouges individua esplicitamente una *machine célibataire*: *L'Éve future* di Villiers de l'Isle-Adam.³⁵ In questo romanzo il protagonista ama non ricambiato una donna, e per ovviare alla sua infelicità si fa costruire un androide che possa sostituirla. La vita artificiale che viene qui progettata e realizzata è l'esplicita rappresentazione del processo di meccanizzazione dell'oggetto desiderato innescato idealmente dal celibe, laddove alla masturbazione viene aggiunto un sofisticato apparato – in quanto il futuristico androide non è una donna, né tantomeno un uomo – per cui la relazione instaurata assume una natura narcisistica:

L'Éve de Villiers n'est pas une femme ni un ange, et encore moins la mère d'une nouvelle génération de femmes; elle est la réponse dialectique par laquelle la femme, reléguée au rang d'objet stérile et sans âme par la machine célibataire masculine, se change elle-même en machine célibataire.³⁶

L'androide risponde all'esigenza del superamento di una netta distinzione tra i generi sessuali, resa necessaria con lo svilupparsi della macchina celibe, attraverso la creazione di un terzo genere, meccanizzato, paradossale emblema della moderna produzione industriale e di una nuova forma di procreazione del genere umano. La potenzialità mitologica della macchina celibe, allo stesso modo, si manifesta nel superamento della meccanica desiderante alla base della produzione, ovvero nella proiezione mitica di una contro-società fondata su ideali estetici piuttosto che economici, e nella regressione dell'uomo ad un'esistenza orbitale. Un quadro, quest'ultimo, che permette di accostare il suo comportamento a quello della macchina mitologica, non solo perché produce e contiene il mito al suo interno, ma soprattutto perché elabora un contenuto inconscio e lo realizza, facendolo riaffiorare alla coscienza.

³⁵ AUGUSTE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Éve Future*, Paris, Brunhoff, 1886.

³⁶ CARROUGES, *Les machines célibataires*, cit., p. 116.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 11-20. (Citato a p. 36.)
- BALZAC, HONORE DE, *Le Curé de Tours*, Paris, Furné, 1843. (Citato a p. 39.)
— *Les célibataires*, Paris, Gallimard, 1976. (Citato a p. 39.)
- BOATTO, ALBERTO, *Della ghigliottina considerata una Macchina celibe*, Milano, Scheiwiller, 2008. (Citato a p. 36.)
- BOFFI, GUIDO, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114. (Citato a p. 32.)
- BOLOGNE, JEAN-CLAUDE, *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard, 2004. (Citato a p. 39.)
- BONNETAIN, PAUL, *Charlot s'amuse*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1883. (Citato a p. 40.)
- CARROUGES, MICHEL, *Les machines célibataires*, Paris, Chêne, 1954. (Citato alle pp. 32-34, 41.)
- CLAIR, JEAN, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, trad. da Maria Grazia Camici, Bologna, Cappelli, 1979. (Citato alle pp. 35, 38.)
- DELEUZE, GILLES e FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo*, trad. da Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 33, 37, 38.)
- JESI, FURIO, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013. (Citato a p. 32.)
— *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in «Comunità», CLXVIII (1972), pp. 358-373. (Citato a p. 31.)
— *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. (Citato alle pp. 32, 33.)
- MARQUER, BERTRAND, *Homo duplex et décapitation*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, a cura di Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot e Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 145-159. (Citato a p. 36.)
- MÉRY, JOSEPH, *Monsieur Auguste*, Paris, Bourdilliat, 1859. (Citato a p. 40.)
— *Une veuve inconsolable*, 2 voll., Paris, Roux et Cassanet, 1847. (Citato a p. 40.)
- SCHWARTZ, ARTURO, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, trad. da Elena Baruchello, Torino, Einaudi, 1974. (Citato alle pp. 34, 35.)
- TARDIEU, AMBROISE-AUGUSTE, *Études médico-legales sur les attentants aux mœurs*, Paris, Baillière, 1857. (Citato a p. 40.)
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE DE, *L'Éve Future*, Paris, Brunhoff, 1886. (Citato a p. 41.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura comparata; *gender studies*; letteratura francese; *histoire du célibataire*; *machine célibataire*; Gilles Deleuze; Michel Carrouges; Marcel Duchamp; Furio Jesi.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Giulia Scuro, dottoressa di ricerca, è autrice di una tesi di dottorato dal titolo *Paradigmi scientifici e narrativi dell'omosessualità nella letteratura francese dell'Ottocento (1810-1905)*, in cui si è occupata della interazione tra i testi scientifici e letterari che hanno concorso all'identificazione di un "tipo" omosessuale in Francia nel diciannovesimo secolo. Ha pubblicato per Altre Modernità un saggio sull'intersezione tra immagine letteraria e figurativa dell'ermafrodito in un romanzo breve di Balzac: *La doppia prospettiva della S in Sarrasine*.

giuliascuro@hotmail.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIULIA SCURO, *Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 31-43.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

IL MITO DI CUPIDO RISCritto DA TOMMASO CAMPANELLA E DA PAOLO REGIO

ANNA CERBO – *Univeristà di Napoli “L’Orientale”*

L’articolo prende in esame la riscrittura del mito di Cupido in alcune poesie di Tommaso Campanella e in alcune ottave del poema spirituale, la *Sirenide*, di Paolo Regio (1603 e 1606), con tutte le sue implicazioni morali, religiose, politiche e teologiche. Lo studio analitico dei testi menzionati mira a individuare il rapporto tra la cultura mitologica e il potere della Chiesa cattolica impegnata a restaurare l’ordine contro ogni tipo di corruzione, a indicare le regole e il percorso per raggiungere la salvezza. La manipolazione e il controllo di quella che Furio Jesi chiama «macchina mitologica» assume una solida funzione pedagogica, diventa uno strumento di censura e una strategia di propaganda della cultura letteraria controriformista.

The article examines the reshaping of the myth of Cupid in several poems by Tommaso Campanella and in several octaves of the spiritual poem *Sirenide* by Paolo Regio (1603 and 1606), divulging all of its moral, religious, political and theological implications. The analytical study of these texts aims to identify the relationship between mythological culture and the power of the Catholic Church, which was committed to the re-establishment of order in the face of corruption and to the delineation of the rules and pathways to salvation. The manipulation and command of what Furio Jesi calls the “mythological machine” adopts a solid pedagogical function and becomes an instrument of censorship and a propaganda strategy of the literary culture of the Counter-Reformation.

I

C’è un sonetto di Tommaso Campanella che si intitola *Contra Cupido*. È significativo che, nella *Scelta d’alcune poesie filosofiche* (1622), il componimento segue il sonetto che ha per titolo *Introduzione ad Amore, vero Amore*, incentrato sul confronto fra l’amore per una bella creatura e l’amore per Dio («eterna Altezza»). Se il primo alimenta e consolida la forza spirituale dell’amante, il secondo può sublimare («deificare») l’uomo, rendendo attive cioè e potenziando in lui le tre primalità:

L’anima si farà un’immensa spera,
che amar, saper e far tutto potrebbe
in Dio, di meraviglie sempr’altèra.¹

Dopo aver cantato quale è il vero Amore, quale è la potenza e quali sono gli effetti del vero Amore, col sonetto *Contra Cupido* Campanella condanna l’Amore della mitologia pagana, disapprova cioè l’Amore cieco deificato dai pagani, ma soprattutto condanna l’amore egoistico e vano, la corruzione nell’età contemporanea dell’Amore, la terza delle tre primalità,² trasformatasi in ipocrisia. Alla terza primalità, l’Amore, il Poeta di Stilo

¹ Sonetto 26, *Introduzione ad Amore, vero Amore*, vv. 9-12. Cito, qui e appresso, da TOMMASO CAMPANELLA, *Le Poesie*, a cura di Francesco Giancotti, Torino, Einaudi, 1998, p. 109.

² Le tre primalità sono Possanza, Senno e Amore, unite nella Monotriade, le quali sono chiamate anche «proprincipi dell’essere» (*Metafisica*, p. II, lib. VI, capp. 3 e 11). Si rimanda a quanto Campanella stesso scrive nell’*Esposizione* della canzone 23, *Al Primo Senno*: «Mostra [il Poeta] che ’l Senno è eterno, ed è Dio, e quel che l’Evangelo chiama “Verbo di Dio”. E che ’l Potere e ’il Volere sono in Dio eterni ed un essere, e ch’ogni ente partecipa di queste tre primalità o preminenze internamente, sia semplice o sia composto, secondo

dedica la canzone n. 28 (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*), una canzone filosoficamente densa che trova riscontri concettuali nella *Metafisica*. Ma in questa sede ci si limita a considerare la riscrittura del mito di Cupido, tralasciando il significato metafisico della primalità, secondo il quale Amore, assoluto in Dio, è presente in ogni essere che ama se stesso in misura diversa, necessaria alla conservazione di ciascuno, secondo un sistema filosofico-teologico profondamente innovatore.

Nella *Esposizione* del sonetto *Contra Cupido*, il Frate di Stilo affida al lettore il compito di «notare» le «sottigliezze» dei suoi versi, sollecitandolo a fare luce sul «senso occulto e nuovo» del componimento. Il sonetto, che si segnala per la presenza di alcune immagini originali di Cupido, presenta la struttura propria dei sonetti filosofici e profetici di Campanella.

Nella prima parte della fronte:

Son tremila anni omai che 'l mondo cole
un cieco Amor, c'ha la faretra e l'ale;
ch'or di più è fatto sordo, e l'altrui male,
privo di caritate, udir non vuole,

c'è la constatazione del lungo culto di Cupido, «un cieco Amor», in netta contrapposizione con «il vero Amore, luce sincera» (v. 13 del sonetto precedente). A differenziare i due Amori, quello pagano e quello cristiano, è la “cecità” dell'uno e la “luminosità” dell'altro.

Nella tradizione letteraria e iconografica Cupido è sempre immaginato come «cieco», «cieco fanciul», «cieco e nudo». Il verso 2 del sonetto campanelliano («un cieco Amor, c'ha la faretra e l'ale») rinvia anche al tradizionale, ben noto armamentario di Cupido, costituito dalle frecce, contenute in una faretra d'oro, e alla sua velocità di spostarsi, perché dotato di ali dorate.

All'antica descrizione/rappresentazione di Cupido fanciullo cieco (capriccioso e scherzoso, imprevedibile e crudele), nei versi 3-4 del sonetto Campanella aggiunge (anzi introduce) il suo essere «sordo»: «ch'or di più è fatto sordo, e l'altrui male, / privo di caritate, udir non vuole». Nell'età coeva la sordità di Cupido è aumentata perché, «privo di caritate», è sempre più indifferente ai problemi e alle sofferenze del prossimo.

Si svolge così, nella seconda quartina e nella prima terzina del sonetto, la metamorfosi dell'antico personaggio mitologico “cieco, nudo, e armato”.³ Il nuovo profilo si configura per contrapposizione:

D'argento è ingordo e a brun vestirsi suole,
non più nudo fanciul schietto e leale,
ma vecchio astuto; e non usa aureo strale,

appare in *Metafisica*. Per il «Primo Senno» Campanella compone le canzoni 23-25, per l' «Amore» la canzone 28 e per la «Prima Possanza» la canzone 81.

³ Sono elementi fissi che ritornano nei poeti antichi come Ovidio, Propertio e Virgilio, ripresi e ridiscussi dai poeti latini medievali, dai rimatori e dai trattatisti d'amore del Duecento, tra i quali Guittone d'Arezzo e Francesco da Barberino: «Cecus et alatus, nudus, puer et pharetratus: istis quinque modis teneatur Amoris» (*Tractatus Amoris et operum eius*).

poiché fûr ritrovate le pistole,
 ma carbon, solfo, vampa, truono e piombo,
 che di piaghe infernali i corpi ammorbata,
 e sorde e losche fa l'avidie menti.

Nella tenebrosa età contemporanea, l'età dell'Anticristo, si assiste alla degenerazione dell'Amore. Cupido è avido di ricchezze e suole vestirsi di colore scuro, simbolo della decadenza e della corruzione del secolo.⁴ Da «nudo fanciul schietto e leale» è diventato «vecchio astuto»; e non usa più le frecce d'oro tramandate dal mito («l'aureo strale»), non solo perché – come scrive Francesco Giancotti – «dopo l'invenzione delle armi da fuoco» quelle «sono state sostituite da strumenti più prosaici e devastanti»,⁵ ma anche perché l'Autore vuole rinviare alla Sacra Scrittura ed evocare le pene della giustizia di Dio. Molte delle cinque parole del verso 9: «carbon, solfo, vampa, truono e piombo» sono di memoria scritturale (*Genesi, Apocalisse*). Il nuovo armamentario di Cupido è segnale di rovina e di morte; a differenza delle «frecce» che ferivano il cuore dell'innamorato, ferisce i «corpi» degli uomini di «piaghe infernali», mentre fa «sorde e losche» le loro «avidie menti». L'«accentuazione sarcastica» insita nei versi 7-8, rilevata da Giancotti, è soprattutto profetica.⁶

Il moderno Cupido è avido («ingordo»), come sono avidi gli uomini contemporanei, trasmette le sue qualità negative: avidità, sordità e cecità (della mente). Il Cupido di Campanella agisce in senso negativo sulla mente e sull'anima di chi è ingordo delle cose del mondo. Nella *Esposizione* del sonetto precedente Campanella chiama «lupino» l'amore egoistico che divora gli uomini. Si tratta di un Amore negativo, diverso dai due tipi di Amore celebrati nel sonetto *Introduzione ad Amore, vero Amore*. Qui si dice che, se l'amore per la donna (l'«amore donnesco») dà forza al vero amante, in virtù della natura divina della bellezza, l'Amore per Dio «deifica» l'uomo e fa diventare la sua anima «un'immensa spera».

Dopo la constatazione del progressivo peggioramento dell'Amore, il sonetto *Contra Cupido* si chiude con una terzina profetica, col presagio del ritorno, dopo la caduta dell'Anticristo, dell'Amore puro e saggio, degno delle «anime innocenti». L'Amore degenerato, al culmine della corruzione, viene identificato con l'immagine della «bestia impiagata, sorda ed orba», che rimanda all'*Apocalisse* di Giovanni:

Pur dalla squilla mia sento un rimbombo:
 – Cedi, bestia impiagata, sorda ed orba,
 al saggio Amor dell'anime innocenti.

Il sonetto si chiude, riproponendo i due aggettivi («sorda ed orba») dei primi versi («cieco» e «sordo»), con la metamorfosi del mitico fanciullo nella «bestia» dell'*Apocalisse*, frequentemente evocata nella poesia del Frate di Stilo. In questo, come in altri casi, la metamorfosi non è morte ma rinascita di un mito.

⁴ Assai significativo è il sonetto n. 54, *Sopra i colori delle vesti*.

⁵ CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 112.

⁶ *Ibidem*.

2

«*Pur dalla squilla mia sento un rimbombo*». Davvero alla «squilla» di Campanella fa eco un'altra voce, quella di Paolo Regio (1541-1607), umanista, poeta e teologo, vescovo di Vico Equense dal 1583 al 1607. Autore della *Historia catholica* e di molte *Vite* di santi, Regio scrisse anche un poema spirituale di imitazione dantesca, la *Sirenide*, accompagnato da un monumentale autocommento in cui il Poeta dà un'ampia interpretazione in chiave allegorica, ma soprattutto morale e cristiana dei miti pagani.⁷ Tra i vari miti utilizzati nella *factio* poetica, e poi interpretati nella *Dechiarazione*, un posto di rilievo occupa la riscrittura del mito di Cupido.⁸

Paolo Regio coglie un'altra qualità negativa del personaggio mitologico: la follia («Cupido folle»,⁹ «gl'atti suoi pazzeschi»);¹⁰ insiste, al pari di Campanella, sul peggioramento dell'Amore, attraverso il rovesciamento del ritratto del mitico fanciullo, fino alla sua trasformazione in mostro.

Nel secondo libro della *Sirenide*, ottave 176-178, così Cupido si presenta al pellegrino Sireno, nel corso del suo viaggio attraverso l'Inferno:

Tacque ciò detto, e Siren tosto vòlto
verso l'ultima spiaggia, con sua scorta,
partissi, e in quella non caminâr molto,
ch'incontrâr *chi gli strali, e l'arco porta;*
non già con quel *leggiadro, e vago volto*
ch'altri il depinge, ma *con facce smorta,*
qual di lui accorgendosi in un bosco
fuggì, ch'era di spine folto, e fosco.

«Perché Cupido da me ti nascondi?»,
gridò forte Siren, lui seguitando;
«perché tu fugi, perché non rispondi?
Così il *tuo gran valor* hai posto in bando,
co 'l qual gl'huomini sciocchi alfin confondi?
Non temer me, che vado contemplando
l'altrui miseria; deh *la tua figura*
scuoprìmi senz'haver di me pagura».

Allor voltossi, et era *si difforme,*
che non fu vista mai *più vil persona;*
egli havea gl'occhi, com'ha l'huom che dorme,

⁷ La *Sirenide* fu pubblicata a Napoli nel 1603 (PAOLO REGIO, *La Sirenide poema spirituale di monsignor Paolo Regio vescovo di Vico Equense. Doue si dimostrano le pene, [...] si conseguiscono. Con un discorso dell'istesso intorno all'Allegoria [...] e la vera Poesia*, Napoli, Antonio Pace, 1603). La seconda redazione del poema rivisto e corretto, con un'ampia e dotta *Dechiarazione*, è conservata manoscritta presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII. D. 130. Questa seconda redazione è stata recentemente pubblicata: PAOLO REGIO, *Sirenide*, edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli, Photocity University press, 2014.

⁸ Cfr. *ivi* II, 177-178, 194-195 e relativa *Dechiarazione*; III, 47; IV, 96 e 124.

⁹ *Ivi* IV, 96, v. 3.

¹⁰ *Ivi* II, 178, v. 5.

con dui gran corni in capo per corona;
e gl'atti suoi pazzeschi in varie forme
mostrava chiaro, e ch'a nessun perdona;
poscia da lui sparì, come baleno,
onde seguì il suo camin Sireno.¹¹

Cupido porta «gli strali e l'arco», ma non ha più «quel leggiadro e vago volto» con cui lo avevano descritto gli antichi Poeti. Molto è dissimile, «difforme» da quello: ha una «facce smorta», gli occhi «com'ha l'huom che dorme», «con dui gran corni in capo per corona». La «facce smorta» è così spiegata nella *Dechiarazione*: «ma che haveva la facce tramortita, et priva di colore per cagion del mortal peccato, che qui dinota; overo che lo conobbe come cosa infernale [...]».¹² E gli occhi «com'ha l'huom che dorme»: «cioè tal amore non ha in sé opre meritorie, et vigilantanti, come un huomo che dormendo si sogna di oprare; overo dinota che chi di tal amor è oppresso ha gl'occhi dell'intelletto offuscati dal sonno del peccato, che non discerne lo splendor della divina grazia».¹³

Proprio mentre i poeti contemporanei (Giovan Battista Marino *in primis* e i suoi seguaci) si compiacciono di celebrare il dio della voluttà secondo la tradizione mitologica, sebbene con variazioni artificiose e con amplificazioni,¹⁴ Paolo Regio, al pari di Tommaso Campanella, contrappone, con motivazioni serie e significazioni rinnovate, al vecchio il nuovo ritratto di Cupido, alla falsa potenza dell'antico personaggio mitologico l'impotenza vera e la perdita del potere del Cupido contemporaneo, all'eroismo di quello la viltà di questo. Per l'immagine vittoriosa e forte di Cupido basta evocare i versi petrarcheschi del *Canzoniere* o del *Triumphus Pudicitie* («Quel vincitor che primo era a l'offesa, / da man dritta lo stral, da l'altra l'arco / e la corda all'orecchia avea già stesa») o il verso di Lapo Gianni («Amore, infaretrato com'arcero»). Ma i tempi eroici di Cupido, quando

¹¹ Il corsivo nelle tre ottave riportate è mio, al fine di mettere in risalto il contrasto tra due immagini di Cupido: quella del mito classico e quella nuova e controriformista di Paolo Regio.

¹² REGIO, *Sirenide*, cit., *Dechiarazione*, pp. 334-335.

¹³ *Ivi*, *Dechiarazione*, p. 335.

¹⁴ Mi sembra opportuno fare menzione dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, che si apre con la scena inedita di Cupido in lagrime, picchiato da Venere mentre con argutezze verbali la dea inveisce contro la sua crudele natura (canto I, 13, vv. 4-8). Marino rielabora l'immagine del faretrato fanciullo, potente e astuto, soffermandosi soprattutto sullo sdegno e sul desiderio di vendetta. Con l'aiuto di Apollo, il figlio colpisce la madre con una freccia, facendola innamorare del bellissimo Adone, il quale successivamente morirà morso da un cinghiale furioso d'amore, perché colpito da un'altra freccia di Cupido. Al successo straordinario del poema si aggiunse, nella cultura francese, la fortuna del canto IV (la favola di Amore e Psiche narrata in prima persona da Amore ad Adone), un «racconto facile, commovente, meraviglioso, dove l'interpretazione morale è del tutto indifferente» (HENRI LE MAÎTRE, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 1946, pp. 74-75), ma anche un racconto «speculare» «nei riguardi della vicenda principale» (ALESSANDRO MARTINI, *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 777-797, a p. 782). Sul mito di Amore e Psiche in Marino e in altri poeti del Seicento in cui Amore assume un ruolo principale rispetto ad Apuleio (Udine, Mercadanti, Gabrielli) si vedano anche gli studi di OTTAVIO BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975; GIOVANNI POZZI, *Introduzione*, in Giovan Battista Marino, *Introduzione*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976; SALVATORE USSIA, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001 e SONIA CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 135-14.

al suo potere e ai suoi scherzi non sfuggivano né gli uomini né gli dèi, sono lontani.¹⁵ Ormai Cupido è in grado di «confondere» «solo gli uomini sciocchi».¹⁶ Regio, infatti, racconta che Cupido, accorgendosi di Sireno, *viator* penitente e contemplante (vale a dire dell'uomo fedele, guidato dalla ragione e quindi in grado di comprendere «la verità del male», dell'amore vano e lascivo, cioè del peccato), per paura e timore fugge in un bosco pieno di spine, fino a sparire.

La fuga di Cupido nel bosco, in cui mi sembra di avvertire l'influenza dell'*Apocalisse* XVII, 1-5 e soprattutto della *Comedia* dantesca (*Purgatorio* XXXII, vv. 158-160), è un particolare inedito e significativo nella storia del mito di Cupido.

Vorrei dire in primo luogo che, proprio grazie alla lettura dell'*Apocalisse* e del canto dantesco citato, Regio può scrivere le ottave della *Sirenide* che ho riportate, in cui ricrea una situazione umana e spirituale (quella di Sireno, simbolo dell'umanità cristiana libera dall'attaccamento ai beni e agli amori terreni) che è il rovesciamento della situazione dell'innamorato Petrarca, espressa con la stessa immagine del *bosco* nella canzone CCXIV, *Anzi tre di creata era alma in parte*. Nel componimento petrarchesco è l'anima del Poeta a essere «ritenuta» nel bosco amoroso, «folto di spine»¹⁷ («ombroso bosco»),¹⁸ in cui ha ricevuto le piaghe d'amore; nella *Sirenide* è Cupido, cioè Amore, a fuggire nel bosco pieno di spine, non l'anima di Sireno. L'anima di Petrarca è errante, l'anima di Sireno è libera dal peccato; la mente di Sireno, illuminata dalla ragione, è padrona di sé, in grado di non lasciarsi travolgere dal peccato, anzi è in grado di meditare sul peccato, il quale significa allontanamento dal bene e dalla virtù. È interessante il commento che Paolo Regio fa alle tre ottave citate (*Sirenide* II, 176-178), cioè l'esegesi della propria riscrittura controriformista del mito di Cupido:

[...] che non aveva quel leggiadro volto, come lo depingono, con l'ali adorne di belle penne, et con l'arco in mano, et le saette a i fianchi, com'il Petrarca lo depinge nel suo *Trionfo*;¹⁹ ma che aveva la facce tramortita, et priva di colore per cagion del mortal peccato, che qui dinota;²⁰ ovvero che lo conobbe come cosa infernale; lo qual tosto conosciuto dall'huomo guidato dalla ragione, da lui in un bosco [fuggì, ch'era di spine folto, e fosco], cioè quest'amor vano, che offende l'anima fedele, non appare tra gli huomini penitenti, et religiosi contemplativi, che da loro fugge, et va nel bosco folto di spine, et oscuro; cioè fa stanza ne gli huomini lussuriosi, spensierati, et ricchi, che non attendano ad altro che alle vanità, et alle

15 Il potere di Cupido sembra perdere quota anche nei poeti barocchi quando, piangendo, egli cerca consolazione e aiuto in un altro dio (*Adone*, I) oppure quando, mesto, dice di essersi innamorato di Psiche perché così vuole una divinità più potente di lui (CRISTOFORO MERCADANTI, *Psiche tragicomedia di Christoforo Mercadanti dottor di legge Sarzanese. Al' Illustrissimo... Gio. Battista Saluago...*, Viterbo, Pietro e Agostino Discepolo, 1619, II, 1, 137; DIAMANTE GABRIELLI, *Psiche tragicomedia rappresentata in musica, et dedicata alla serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria, &c. Nelle sue augustissime nozze col serenissimo Carlo secondo duca di Mantoua*, Mantova, Osanna, 1649, IV e V).

16 REGIO, *Sirenide*, cit., II, 177, v. 5.

17 *RVF* CCXIV, v. 23. Qui e altrove l'edizione di riferimento è FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, 1968.

18 *RVF* CCXIV, v. 33.

19 Cfr. *Triumphus Pudicitie*, vv. 34-36.

20 Si rinvia al sonetto *Contra Cupido* di Tommaso Campanella, il cui «senso occulto e nuovo» è illustrato dallo stesso Autore nell'autocommento.

lascivie; ovvero fugge in un bosco di spine, per dinotare che questo amor vano fugge da gli virtuosi, et va a i viziosi, che nelle ricchezze somigliate alle spine si confondono, et nelle sporcizie della carne si diletano [...]. [Con due gran corni in capo per corona]: per l'uno s'intende l'odio contro Dio, et per l'altro contro il prossimo; perché chi tal amor siegue non ama né Iddio, né il prossimo, come la carità vuole; anzi fa contro il precetto divino [...].²¹

Al pari di Dante *viator*, dinanzi alla «femmina balba» (*Purgatorio*, XIX, 1-33), Sireno è in grado di andare oltre le apparenze di Cupido, oltre i suoi modi falsi e bugiardi, di guardare dentro Cupido, e di conoscerlo come «cosa infernale», come mostro, cioè come peccato. Anzi Sireno sfida Cupido, volendosi esporre al suo arco (*Sirenide*, II, ottava 177). A differenza di Petrarca, Sireno/Regio non si sente impotente e disarmato; grazie all'esercizio delle virtù e all'equilibrio interiore sa difendersi dalle frecce di Cupido. Il peccato non è nel labirinto interiore di Sireno ma è all'esterno, perché Sireno lo ha domato e sconfitto, recuperando il proprio sé, il proprio centro.

Rievocando le immagini classiche del mito di Cupido, Regio ne rovescia il senso da positivo in negativo e ne corrode il significato, attraverso una riscrittura che si avvale sicuramente della tradizione esegetica del medesimo mito. Regio scrive che il «fuoco» di Cupido è «cocente» e i suoi «dardi» sono «duri», ma solo per gli stolti, i quali erroneamente lo chiamano dio e lo considerano forte e potente. L'uomo saggio teme solo Dio, non i dardi né il potere di Cupido:

c'habia il *foco cocente*, e *duri i dardi*,
dicon gli stolti, e dio lo chiaman sopra
nel mondo, e forte, e che non ha temenza
di niente, perché miran l'apparenza.²²

«Foco cocente» rinvia a Ovidio. I «duri dardi», appuntiti e crudeli, rinviano a una ricca aggettivazione metaforica utilizzata per gli strali/dardi/saette: «saette velenose et empie» (Petrarca, LXXXIII, v. 4); «ferro avvelenato» e «l'accese / saette» (sempre Petrarca);²³ «spietata saetta e sottile» (Frescobaldi).²⁴ Il processo di ironizzazione nei confronti della tradizione pagana è chiaro.

Già Boccaccio si era compiaciuto di una certa ironizzazione letteraria, se nel *Filocolo* aveva introdotto Cupido non cieco per la concupiscenza, bensì con gli occhi liberi e piacevoli, nume tutelare del matrimonio;²⁵ e se successivamente, nelle *Genealogie*, IX,

21 Cfr. REGIO, *Sirenide*, cit., *Declarazione*, pp. 334-335.

22 *Sirenide*, cit., II, 179. Il corsivo è mio.

23 *RVF*, CCIX, v. 10 e CCLXX, vv. 76-77.

24 Sonetto III (*Per tanto pianger quanto li occhi fanno*), v. 12.

25 Cfr. *Filocolo* IV, 85, 8: «... sopra una colonna, la quale ogni uomo che la vedesse la giudicherebbe di fuoco nel primo aspetto, tanto è vermiglia e lucente, dimora il figliuolo di Venere ignudo con due grandissime alie d'oro, graziosissimo molto a riguardare; e tiene nella sinistra mano uno arco e nella destra saette, e pare a chiunque in quella passa che questi il voglia saettare; ma egli non ha gli occhi fasciati come molti il figurano, anzi gli ha quivi belli e piacevoli, e per pupilla di ciascuno è un carbuncolo, che in quella camera tenebre essere non lasciano per alcun tempo, ma luminosa e chiara come il sole vi ferisse la tengono» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1969, I, p. 564).

4, 1, sempre a proposito di Cupido, scriveva: «Quem insipidi veteres modernique ingentis potentie deum volunt» («Gli stolti antichi e moderni lo vogliono dio di grande potenza»), e, venendo a spiegare il senso nascosto della favola, aggiungeva:

[...] Alatus preterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstraretur; facile enim credentes cupientesque de passione in passionem evolant. Arcum atque sagittas ideo ferre fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur; nam in ictu fere oculi capiuntur [...].²⁶

Più avanti nella *Sirenide* si legge che Cupido è il «primo mostro» partorito dalla concupiscenza (*Sirenide*, II, ottava 194). Vedere e contemplare la bruttezza di Cupido – come fa Sireno – significa comprendere la bruttezza del peccato che offusca la mente, anzi acceca totalmente il lume della ragione.

Il Vescovo di Vico Equense mette il dito sulla “mostruosità” della concupiscenza, mostro o fiera infernale, una mostruosità che rinvia al caos e alle tenebre interiori, la cui verità era stata illustrata – lo dice Paolo Regio nella *Dechiarazione* del proprio poema – da Palefate soprattutto attraverso i miti di Pasifae, di Ercole, dei Centauri: quella mostruosità sulla quale si è soffermata l’attenzione di Jung e, recentemente, di altri teorici ed esegeti dei miti pagani. Penso a questo proposito al libro di Marina Warner, *Managing Monsters: Six Myths of our Time* (1994), una studiosa convinta che la riscrittura e la reinterpretazione dei miti testimoniano «l’interazione tra mito e storia». ²⁷ La riscrittura regiana del mito di Cupido ha un preciso intento pedagogico e una forte carica ideologica di marca controriformista, mirando a ripristinare, consolidandolo, il potere della Chiesa cattolica romana e a formare l’«uomo fedele».

Il viaggio di Sireno è un viaggio di contemplazione dei vizi e delle virtù, di discernimento del bene dal male; è la storia di un uomo che si innamora di Dio:

Questo di tant’amor il cor l’accese,
che fè di piombo ogni indorato dardo,
che mai *Cupido folle* a lui distese,
talché verso del cielo alzò suo sguardo;
allor del primo Amor in lui discese
un raggio, ch’ a scaldarlo non fu tardo;
ond’ei gridò: «O alto mio Signore
io amo, e adoro te con tutto il core». ²⁸

A colpire e a scaldare l’anima di Sireno è un «raggio» del Primo Amore, il fuoco della Carità. L’amore divino accese tanto il cuore di Sireno che scacciò via ogni altro amore per le cose terrene. L’Amore per Dio non disintegra, non distrugge, non uccide e non dà angoscia; non impedisce il corretto uso della ragione, che nell’uomo è principio di vita morale; al contrario unisce ed eleva. Come scrive lo stesso Autore nella *Dechiarazione*,

²⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, VIII, p. 906.

²⁷ MARINA WARNER, *Managing Monsters. Six Myths of our Time*, London, Vintage, 1994.

²⁸ REGIO, *Sirenide*, cit., IV, 96. Il corsivo è mio.

il verso «che fé di piombo ogni indorato strale» alluderebbe «a quel che dell'amor tereno, et cupidino hanno scritto i poeti; che Cupido, volendo far innamorar alcuno, lo feriva con lo strale d'oro, et volendoli far odiar la cosa amata, lo feriva con lo strale di piombo».²⁹ Ma Regio sta parlando del vero e santo Amore, servendosi parodicamente di immagini del mito pagano. Si assiste ad una interiorizzazione e ad una drammatizzazione del mito in chiave cristiana e spirituale, a una meditazione teologica attraverso il mito.

3

Il mito di Cupido, capovolto di segno, riscritto e reinterpretato, «vissuto»³⁰ dal poeta cattolico della Controriforma, diventa uno strumento di censura, una strategia di propaganda della cultura letteraria controriformista, assume una solida funzione pedagogica nella trasmissione dei valori e delle verità. Il protagonista della *Sirenide*, Sireno, è il modello dell'«uomo fedele» della Controriforma; l'Autore del poema, Paolo Regio, è il prelado dell'età tridentina, rigoroso nel predicare contro il vizio e il peccato, additando le regole e il percorso per raggiungere la salvezza, vivendo nell'ordine e nell'armonia interiore.

Negli stessi anni, nello stesso contesto sociale e culturale napoletano, Tommaso Campanella insegnava il suo «modo di filosofare»,³¹ faceva esperienza della beatitudine che proviene dalla consuetudine con la Teologia («*Theologiza et laetare*»)³². Additava così quella «festa» interiore come «sospensione del tempo storico»,³³ come alternativa e antidoto alle «feste» caotiche e lussuose del potere tirannico che abbagliavano e frastornavano il popolo,³⁴ alla corruzione del vero amore, della vera sapienza:

La coscienza d'una bontà vera
basta a far l'uomo beato; ed infelice
a finta ed ignorante, ancor ch'altera.³⁵

Dalle carceri napoletane (il torrione di Castel Nuovo e la «fossa di Castel Sant'Elmo»), rivolto all'Europa e al mondo intero, il Frate domenicano di Stilo svolgeva instancabilmente il proprio magistero di poeta profeta, esortando a riflettere sulla «commedia universale» e a recitare bene la parte che il Regista divino assegna agli uomini e a tutte le

²⁹ *Ivi*, *Declarazione*, p. 611.

³⁰ Espressioni come «mitologia viva» e «vivere il mito» sono di Furio Jesi e di altri studiosi dei miti, quando parlano del primo Umanesimo e della cultura del Rinascimento. Calato nella realtà storica del presente e «vissuto» da Paolo Regio è anche il mito di Atteone. Atteone/Regio è il padrone/prelato addentato e morso dagli invidiosi servi/fedeli.

³¹ Cfr. il sonetto 6, *Modo di filosofare*, dove molto significativi sono i versi «Io l'universo adempio, / Dio contemplando a tutte cose interno» (CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 44).

³² Cfr. *Esposizione*, Canzone 24, madrigale 2 (*ivi*, p. 97).

³³ Sono espressioni di FURIO JESI, *La festa e la macchina mitologica*, in «Comunità», CLXIX (1973); *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013.

³⁴ Significativo è il sonetto 33: *Della plebe*.

³⁵ Sonetto 34, vv. 9-11.

sue creature.³⁶ Dalle tenebre della prigione non perdeva la speranza di rivedere la luce del sole e di tornare a contemplare il libro della Natura, di diventare quanto prima predicatore di una chiesa cristiana universale.³⁷ Nelle sue poesie, come riscrive i *Salmi* e rende attuale la parabola evangelica,³⁸ così aggiorna la favola mitologica, con lo stesso impegno didattico-pedagogico. Contro i falsi sapienti contemporanei Campanella evoca Cristo e Prometeo, contro i tiranni usa immagini che si ispirano ai Libri della Sacra Scrittura ma pure al mito di Polifemo («Ch'altri l'appella antro di Polifemo, / palazzo altri d'Atlante, e chi di Creta / il laberinto [...]»³⁹ «dov'io, nascosto in ciclopea caverna»)⁴⁰ o ancora al mito di Cupido, nel sonetto 35, *Che 'l principe tristo non è mente della repubblica sua*.⁴¹ Con Prometeo Campanella si identifica con allusioni incisive nel sonetto proemiale, v. 14, («al fuoco ch'io rubbai dal sole») della *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, nel *Sonetto nel Caucaso* e nella *Canzone a Berillo, di pentimento, desideroso di confessione ecc., fatta nel Caucaso*; a Ulisse si paragona ma per differenziarsene subito nell'*Egloga in principis Galliciarum Delphini admirandam nativitatem vaticiniis et divinis et humanis celeberrimam*, vv. 100-105:

Radices altas cum egisset Palladis arbos,
vellere sacri Agni, Polyphemi tutus ab antro
efferor, et Romam me traxit amator amantem
Orpheus aevi nostri, Melchisedech et Apollo:
nec servare potest (obstabat coeca potestas)
tempore ab insano, noctis redeuntis amico.⁴²

³⁶ Cfr. *Scelta*, nn. 14-17. Cfr. anche *Metaph.*, p. III, lib. XV, cap. 2, art. 7. Rinvio agli eccellenti saggi di GERMANA ERNST, *Il carcere il politico il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

³⁷ Basterebbe leggere il madrigale 5 della *Canzone terza della Salmodia metafisica*, con il relativo commento dell'Autore: «Mira qual voto grande d'animo divinissimo! E' pretende fare a Dio una scuola di tutto il mondo, se Dio lo aiuta» (CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 327). Sulla poesia di Campanella rinvio ai seguenti studi: FRANC DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, Paris, PUF, 1969; LINA BOLZONI, *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, UTET, 1977; GERMANA ERNST, *Religione, ragione e natura*, Milano, Franco Angeli, 1991; EADEM, «Nascosto in ciclopea caverna». *Natura e condizione umana in Campanella*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», VII (1991), pp. 41-65; STELIO CRO, *La fede, la scienza e l'unità del mondo in Tommaso Campanella*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di Michele Cataudella, Napoli, ESI, 1995, pp. 163-181; MONICA FINTONI, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di T. Campanella*, in «Bruniana & Campanelliana», II (1996), pp. 179-193; ANNA CERBO, «Theologiza et laetare». *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente dell'I.U.O., 1997.

³⁸ Si veda in particolare il sonetto 42 *Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo*. Nella *Poetica latina* il Frate di Stilo ribadiva quanto già aveva affermato: «Penso che si debbano tralasciare le favole greche e si debba parlare di ciò che accadde nel Cristianesimo» (TOMMASO CAMPANELLA, *Scritti letterari*, in *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, Mondadori, 1954, I, p. 1103).

³⁹ Sonetto 60, *Al carcere*, v. 9.

⁴⁰ Sonetto 70, *A Tobia Adami filosofo*, v. 4.

⁴¹ Nell'*Esposizione* il Frate domenicano di Stilo sottolinea le argutezze del componimento, aggiungendo: «Questo sonetto vuol attenzione. Nota con che arguzia dice che la mentola di Cupido almeno dà gusto, se ben c'inganna con falso gusto per tórçi la sostanza e far altri uomini di quella; ma il principe tristo ci mangia con disgusto, e senza speme di frutto; pensa, perch'è cieco, senza lingua e senza orecchie».

⁴² CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 635. Questi versi ricordano la similitudine/dissimilitudine di Dante *viator* con gli Argonauti (*Paradiso*, XXV, vv. 7 ss.).

Sostanzialmente Tommaso Campanella e Paolo Regio sono in linea con la poetica post-tridentina di papa Urbano VIII, chiamato l'Apollo cristiano (o l'Apollo Vaticano), autore dei *Poëmata*, soprattutto dell'Elegia *Poesis probis et piis documentis primaevae decori restituenda* che si impose come il manifesto della restaurazione della vera e santa poesia, da contrapporre alla poesia vana e corrottrice di Marino e dei suoi seguaci,⁴³ e in generale ai poeti indegni di ogni epoca. Ma senza dubbio – rispetto a Paolo Regio – il rapporto di Campanella nei confronti dei principi controriformistici è più critico e problematico, come testimonia la sua complessa produzione poetica, filosofica e teologica, in cui inserisce anche valori vitalistici e naturalistici del pensiero rinascimentale.

Nel primo Seicento classicisti e moralisti credono nel «sistema comunicativo della mitologia»,⁴⁴ convinti cioè che la cultura e la letteratura sono fruibili attraverso l'imitazione della tradizione e quelle che Jesi ha chiamato le «connessioni archetipiche».⁴⁵ Ma c'è anche Marino con la schiera dei suoi imitatori, intenti a superare gli antichi e a meravigliare i lettori variando e ammodernando le favole mitologiche; e ci sono ancora i poeti comici e burleschi che ridono dei miti e degradano gli dèi pagani, credendo di «ammansire i rigidi sdegni dell'ortodossia».⁴⁶

43 Intorno alla politica culturale di Urbano VIII si veda il volume di MARC FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e*, Paris, Flammarion, 1994 (trad. it. *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995).

44 Per Amedeo Quondam il «principio estetico dell'imitazione» e il «sistema comunicativo della mitologia» rientrano nel paradigma che caratterizza il classicismo (cfr. AMEDEO QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 2013).

45 Cfr. FURIO JESI, *Le connessioni archetipiche*, in «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», 1 (1958), pp. 35-44.

46 Cfr. FABIO COSSUTTA, *L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e razionalismo secentesco*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, II (*Dal Barocco all'Illuminismo*), p. 10.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BESOMI, OTTAVIO, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975. (Citato a p. 49.)
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Filocolo*, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1969, I. (Citato a p. 51.)
- *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, VIII. (Citato a p. 52.)
- BOLZONI, LINA, *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, UTET, 1977. (Citato a p. 54.)
- CAMPANELLA, TOMMASO, *Le Poesie*, a cura di Francesco Giancotti, Torino, Einaudi, 1998. (Citato alle pp. 45, 47, 53, 54.)
- *Scritti letterari*, in *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, Mondadori, 1954, I. (Citato a p. 54.)
- CAVICCHIOLI, SONIA, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 49.)
- CERBO, ANNA, "Theologiza et laetare". *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente dell'I.U.O., 1997. (Citato a p. 54.)
- COSSUTTA, FABIO, *L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e razionalismo secentesco*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, II (*Dal Barocco all'Illuminismo*). (Citato a p. 55.)
- CRO, STELIO, *La fede, la scienza e l'unità del mondo in Tommaso Campanella*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di Michele Cataudella, Napoli, ESI, 1995, pp. 163-181. (Citato a p. 54.)
- DUCROS, FRANC, *Tommaso Campanella poète*, Paris, PUF, 1969. (Citato a p. 54.)
- ERNST, GERMANA, *Il carcere il politico il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002. (Citato a p. 54.)
- "Nascosto in ciclopea caverna". *Natura e condizione umana in Campanella*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», VII (1991), pp. 41-65. (Citato a p. 54.)
- *Religione, ragione e natura*, Milano, Franco Angeli, 1991. (Citato a p. 54.)
- FINTONI, MONICA, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di T. Campanella*, in «Bruniana & Campanelliana», II (1996), pp. 179-193. (Citato a p. 54.)
- FUMAROLI, MARC, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995. (Citato a p. 55.)
- *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e*, Paris, Flammarion, 1994. (Citato a p. 55.)
- GABRIELLI, DIAMANTE, *Psiche tragicomedia rappresentata in musica, et dedicata alla serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria, &c. Nelle sue augustissime nozze col serenissimo Carlo secondo duca di Mantoua*, Mantova, Osanna, 1649. (Citato a p. 50.)
- JESI, FURIO, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013. (Citato a p. 53.)
- *La festa e la macchina mitologica*, in «Comunità», CLXIX (1973). (Citato a p. 53.)

- *Le connessioni archetipiche*, in «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», I (1958), pp. 35-44. (Citato a p. 55.)
- LE MAÎTRE, HENRI, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 1946. (Citato a p. 49.)
- MARTINI, ALESSANDRO, *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 777-797. (Citato a p. 49.)
- MERCADANTI, CRISTOFORO, *Psiche tragicomedia di Christoforo Mercadanti dottor di legge Sarzanese. Al'Illustrissimo... Gio. Battista Saluago...*, Viterbo, Pietro e Agostino Discepolo, 1619. (Citato a p. 50.)
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, 1968. (Citato a p. 50.)
- POZZI, GIOVANNI, *Introduzione*, in Giovan Battista Marino, *Introduzione*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976. (Citato a p. 49.)
- QUONDAM, AMEDEO, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 2013. (Citato a p. 55.)
- REGIO, PAOLO, *La Sirenide poema spirituale di monsignor Paolo Regio vescovo di Vico Equense. Doue si dimostrano le pene, [...] si conseguiscono. Con un discorso dell'istesso intorno all'Allegoria [...] e la vera Poesia*, Napoli, Antonio Pace, 1603. (Citato a p. 48.)
- *Sirenide*, edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli, Photocity University press, 2014. (Citato alle pp. 48-53.)
- USSIA, SALVATORE, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001. (Citato a p. 49.)
- WARNER, MARINA, *Managing Monsters. Six Myths of our Time*, London, Vintage, 1994. (Citato a p. 52.)

PAROLE CHIAVE

Mito; Cupido; poesia; Tommaso Campanella; Paolo Regio; strategia; propaganda; Controriforma.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anna Cerbo è professore associato presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Nel corso della sua carriera si è dedicata in particolare allo studio delle opere di Dante, Petrarca, Boccaccio, Bruno e Campanella. È autrice del volume *La metamorfosi del mito da Boccaccio a Marino* (seconda ediz. 2012).

annacerbo@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA CERBO, *Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 45–58.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LE FASCISME, C'EST DU THÉÂTRE. MACCHINA SCENICA E MECCANICA NARRATIVA

EMANUELE CANZANIELLO – *Università di Napoli "Federico II"*

«Le fascisme, c'est du théâtre», sostiene Jean Genet, e come tale i suoi legami con la natura e la prassi della messa in scena sono essenziali alla specificità del fenomeno. La resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse è stata senz'altro tra i temi fondamentali della ricerca sui totalitarismi. Il mio proposito è qui quello di intarsiare alcuni nuclei consolidati della ricerca storica con le rese squisitamente letterarie di quello che fu poco più che un decennio di immensi *tableaux vivants*, visioni di un nuovo ordine di massa. Un'opera d'arte collettiva, basata su una premessa fondamentale: dare "figurabilità" ai detriti e alle rovine (rimosse?) di alcuni miti delle origini propri della cultura romantica, e consapevolmente avviare e mettere in luce un enorme processo più generale di disgregazione del logos e di tutta la civiltà europea nella sua prospettiva diremo cartesiana, geometrica e razionalista.

Il mio discorso si fonda, anche se in breve, su un testo solo: la *Gerbe des forces* (1937) di A. de Châteaubriant, uno dei più singolari resoconti di pellegrinaggio politico verso il miraggio totalitario che si sia dato tra le due guerre mondiali. Soccorsi non secondari sono il saggio di Susan Sontag *Under the sign of Saturn* (1980) e quello di Peter D. Tame *La Mystique du Fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach* (1986).

According to Jean Genet: «Le fascisme, c'est du théâtre», and as such its relationship with the nature and praxis of staging are essential to the specificity of the phenomenon. The magnificent representation of mass nationalisation is beyond doubt one of the fundamental issues when investigating totalitarianisms. My aim here is to link some well-established nuclei of historical research to the literary outputs of what was little more than a decade of immense *tableaux vivants*, visions of a new mass order. A collective work of art, based on a fundamental premise: to give 'figurality' to the rubble and (repressed?) ruins of some of the origin myths of Romantic culture; and to consciously highlight a bigger, more general process of disintegration of the entire European logos and civilisation, in its Cartesian, geometrical and rationalist perspective. This analysis is based on a single text: *Gerbe des forces* (1937), by Alphonse de Châteaubriant, one of the most remarkable accounts of 'political pilgrimage' towards the totalitarian mirage in the interwar period. Other primary texts are the essays written by Susan Sontag, *Under the sign of Saturn* (1980), and by Peter D. Tame, *La Mystique du Fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach* (1986).

«Le fascisme, c'est du théâtre», sostiene Jean Genet,¹ e come tale i suoi legami con la natura e la prassi della messa in scena sono essenziali alla specificità del fenomeno.² A partire da questa soglia suggestiva, da questo sipario aperto per noi da Genet, l'articolo si presenta come una ricognizione, parziale certo, dell'aspetto scenografico e cerimoniale del nazismo così come ci viene restituito da alcuni casi letterari. La resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse è stata senz'altro tra i temi fondamentali della ricerca sui totalitarismi. Basti pensare al celebre saggio di Susan Sontag *Fascinating Fascism* (1974),³ forse ancora il contributo meno accademico ma il più illuminante sul fascismo come insieme eterogeneo di fenomeni di persuasione estetica diffusa, quotidiana, visiva e non solo visiva, di un insieme di pratiche che pertengono al politico quanto all'erotico, alla prassi dell'azione politica quanto alla prassi dell'azione sessuale o della sua rappresentazione. Proveremo quindi a intarsiare alcuni nuclei consolidati della ricerca storica con le

1 SUSAN SONTAG, *Sous le signe de Saturne*, in Paris, Seuil, 1985, p. 110, nota 5.

2 Una definizione del fascismo del *Grand Larousse Encyclopédique*, IV, 917: «une idéologie sommaire sous une forme théâtrale» (citato in PETER D. TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986, p. 224, nota 77).

3 SUSAN SONTAG, *Fascinating Fascism* [1974], in «The New York Review of Books» (6 febbraio 1975).

rese squisitamente letterarie di quello che fu poco più che un decennio di immense rappresentazioni, immensi *tableaux vivants*, visioni di un nuovo ordine di massa. Un'opera d'arte collettiva, basata su una premessa fondamentale: «La politique est l'art suprême, c'est le chef-d'œuvre créé, non avec des couleurs quelconques que l'artiste transfigure, mais avec toute la puissance grondante des êtres, aux aussi transfigurés». ⁴ I raduni e i congressi, o più solennemente le feste e i riti del Reich tedesco o del regime italiano, hanno avuto i loro resoconti scritti, sono stati cioè raccontati in reportage giornalistici o evocati dalle pagine dei romanzi. In qualche misura la letteratura ha cercato di restituire l'impatto emotivo di rappresentazioni sceniche che coinvolgevano tutte le arti visive e in misura minore la parola. Come veri pellegrinaggi politici, hanno portato molti scrittori a cercare di avvicinarsi il più possibile ai luoghi fisici delle ierofanie del miraggio totalitario, a raccontarlo, decifrarlo e tradurlo per i lettori abituati all'atmosfera ben diversa della democrazia. Il tono infatti tradisce spesso l'esigenza e l'urgenza di gridare al prodigio per quanto visto, o quanto meno allo sgomento, dinanzi a una novità ⁵ da trasmettere ai propri connazionali, nel caso francese soprattutto. Peter Tame riconosce nel gioco visibile e teatrale della nuova politica l'aspetto che meglio sa muovere la curiosità di Brasillach:

[Brasillach] se mit rapidement à l'étude de ce pays parce qu'une telle recherche lui offrait tout simplement l'expérience du nouveau. Aucun autre pays ne savait exhiber des jeux théâtraux si grandioses pour le compte de la politique. ⁶

Il nuovo e il numinoso sono elementi seduttivi attorno ai quali cresceva da più di un secolo l'attesa romantica, una delle proteiformi manifestazioni della sua nostalgia. Attesa di una rivelazione – dell'anima, della nazione – e nostalgia per le sue forme passate, le basi del «nouveau culte» o «nouvelle religion». ⁷

Partendo quindi dall'analisi dei testi, romanzeschi e non, che descrivono la natura del cerimoniale, della festa, della visione totalitaria, è forse possibile scorporre ed esaminare le singole componenti di quel contagio. In primis, l'elemento romantico:

Aucune autre pays ne savait exhiber des jeux théâtraux si grandioses pour le compte de la politique. Ceci relève sans doute de la politisation du romantisme qui s'accroît plus en Allemagne qu'en tout autre pays au XIX^e siècle. Herder et Fichte avaient tout mis en œuvre pour transposer les formes esthétiques sur le terrain de la politique. Le romantisme et «sa glorification du mystérieux, de l'obscur, son élévation de l'intuition, de l'émotion, du nationalisme» furent mis au service des nationalistes [...]. Alfred Rosenberg, théoricien politique de Hitler, dérive son «Mythus» du «Geist» des poètes romantiques allemands. Défini comme «infusion mystérieuse et super-rationnelle d'un esprit qui attaché un certain peuple aux forces éternelles de la nature», ce «Mythus» de Rosenberg ressemble fort à la mystique du fascisme, ou à «l'esprit fasciste», de Brasillach. Brasillach le romantique

4 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 218.

5 «E questa volontà di progresso collettivo attraverso le profonde vie dell'essere, diventata la base di tutto un popolo, mi sembra una piacevole novità, non solo in Germania ma anche in Europa» (ALPHONSE DE CHATEAUBRIANT, *Il fascio di forze. La nuova Germania*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1991, p. 51).

6 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 229.

7 *Ivi*, p. 228.

faisait un pèlerinage au lieu de naissance du romantisme où il trouva que ce même romantisme existait toujours, transmué en force politique.⁸

Brasillach non venne meno alla virtù dell'ironia davanti a simili bagliori nella nebbia: vide con i suoi occhi la Germania e l'Italia. Le sue pagine sono tra le più seducenti, ma il suo giudizio conobbe un fondo di scetticismo, contrariamente ad Alphonse de Châteaubriant e molti altri. I resoconti più celebri di Brasillach li ritroviamo nei *Sept couleurs* (1939)⁹ romanzeschi, o nella memorialistica di *Notre avant-guerre* (1941).¹⁰ La presenza di scritti memorialistici e di viaggio (come nel caso della *Gerbe des forces* di Châteaubriant)¹¹ lega questi testi non solo alla presa d'atto del nuovo (*zeitgeist* tedesco, ma anche agli antecedenti letterari dedicati all'inseguimento francese del *mirage Allemand* di tradizione romantica del XIX secolo. La Germania della de Staël, dei *lieder*, della musica eterna dell'anima tedesca, fino al crescendo wagneriano recepito da Baudelaire, disegna un vasto travaso d'influenze e ispirazioni, anticipatrici e regressive, che condizionarono la percezione delle feste pagane del Reich da parte francese. «...ces fêtes du printemps, ces nuits de Walpurgis, cette exaltation des puissances du sang...».¹² Accanto al dato romantico, la vaga ambizione a una pagana solarità – nordica o mediterranea, a seconda dei climi – è nondimeno eredità di quel gusto del primigenio, dell'*arcana imperii*, che fu nel Settecento un prodromo del romantico. Châteaubriant stesso ne fu avvertito da un membro del partito: «A Bayreuth, uno di essi mi diceva: “Si rimprovera al nazionalsocialismo di essere primitivo; ma è proprio in ciò che risiede la sua forza...”».¹³

Dunque, guardiamo a volo d'uccello la parata d'uomini in coreografie di vittoria. Si è detto dell'elemento musicale; Châteaubriant lo accosta quasi inconsapevolmente al gusto dell'uniforme, del razziale: «Non vi è dubbio che un elemento tedesco esiste. La musica, innanzitutto; e poi, un certo tipo biondo. E anche la carne e il pelo delle legioni di Germania e la danza un po' curva, guerriera, a volte rigida e quasi luterana, oppure sorridente, del passo dell'oca».¹⁴ Châteaubriant è certo il più esaltato, l'occhio più mistico¹⁵ tra i viaggiatori francesi di destra nella Germania nazista, in questa sua febbrile, medievale capacità di visioni (stigmatizzata dallo stesso Brasillach, che lo definì un «bab-

8 *Ivi*, pp. 229-230.

9 ROBERT BRASILLACH, *Les Sept couleurs*, in Paris, Plon, 1939.

10 ROBERT BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, in Paris, Plon, 1941.

11 La prima edizione è del 1937: ALPHONSE DE CHÂTEAUBRIANT, *La Gerbe des forces. Nouvelle Allemagne*, Firenze, Grasset, 1937.

12 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 230.

13 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 52.

14 *Ivi*, p. 38. In contesto assolutamente diverso e privo di qualsiasi legame ideologico con il nazismo, suona ancora l'eco dell'altra Germania, Thomas Mann in *Tonio Kröger* (1903): «Ma il mio amore più profondo e più segreto è per i biondi, per quelli dagli occhi azzurri, per i felici puri, per i fortunati, per gli amabili e i mediocri» (THOMAS MANN, *Tonio Kröger. La morte a Venezia*, trad. da Salvatore Tito Villari, Milano, Vallardi, 1994, p. 71).

15 Per Brasillach egli cedette a «la tentation des mystiques hétérodoxes»; invece «Pierre Drieu la Rochelle, qui en 1934 avait fait une visite en Allemagne dont il était revenu enthousiaste, n'avait pas la même liaison avec Maurras et loua *La Gerbe des forces* de tout son cœur» (TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 227).

beo nel Walhalla»¹⁶). La sua *Gerbe des forces* (1937) ci fornisce le più fisiche, materiche e circostanziate descrizioni della parata da *Parteitag*:

Una folla bionda, uniforme, dalla quale sono scomparsi sia il berretto a visiera che il manto d'ermellino. L'uomo che rimane è una soluzione intermedia, ottenuta col concorso di eventi sociali, economici e politici la cui risultante non è affatto una regressione nel passato.¹⁷

Non a caso si ritorna all'elemento biondo, all'ossessiva ricerca dell'uniforme, spia psicologica del carattere estetico di un razzismo epidermico e non razionalmente sostenuto da Châteaubriant.

Senza allontanarci troppo dal mero dato scenografico che qui c'interessa, è opportuno cercare di chiarire alcune delle premesse e delle motivazioni dell'attrazione esercitata dal Reich. Scrive Châteaubriant: «Perché sono tornato laggiù? Se mi analizzo, non posso nascondere a me stesso di aver obbedito a un'ardente necessità, quella di trovare in un popolo del presente qualche ragione di non disperare dell'uomo».¹⁸ La premessa è ben nota, la decadenza dell'Occidente è un dato consolidato e pervasivo in tutti gli autori francesi esaminati; da questa prospettiva la «nuova politica» della Germania sembrava destinata a «servire la causa della salvezza delle comunità d'Occidente».¹⁹ Spiegare la natura di una simile fiducia nell'esperimento tedesco è arduo; basti dire ora che un parziale stimolo per tale attesa escatologica poggiava su quella trasfigurazione estetica non solo del politico, ma anche delle «vie dell'essere» di un'intera comunità. Il nazismo appariva come una riattivazione di una ciclicità dell'essere, un rivolgimento metafisico di cui la ruota invertita delle croci uncinata era rappresentazione:

Hitler ha saputo raggiungere tutto ciò con la pratica del sacrificio interiore. L'appello alla croce uncinata, senza che in ciò si possa riscontrare la minima traccia di occultismo, simboleggia questa scoperta ed adozione delle grandi forze supreme, assunte come uniche regolatrici della vita delle società.²⁰

E Châteaubriant aggiunge: «Ma tutto ciò non ha più alcun rapporto con la nostra politica intellettualistica, che prova un certo fastidio nel calarsi in quelle che essa chiama le "torbide profondità"».²¹ In questa luce radente, le feste del partito e i raduni sono eventi incisi nella memoria degli spettatori sotto apparenze culturali, celebrazione, ipnosi e inveroamento di auspici di massa. Nel 1937, Brasillach e altri membri della rivista «Je suis partout», di cui era all'epoca caporedattore, si recarono a Norimberga e a Bamberg. Il resoconto del viaggio apparve prima nella «Revue universelle» sotto il titolo di *Cent heures chez Hitler*, e in seguito, con qualche modifica, in *Notre avant-guerre*, al capitolo VI, dal titolo scettico e molto indicativo di *Ce mal du siècle, le fascisme...* Ciononostante,

16 FRANCO CARDINI, *Introduzione*, in Alphonse de Châteaubriant, *Il fascio di forze*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1986, p. 23.

17 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 37.

18 CARDINI, *Introduzione*, cit., p. 21.

19 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 30.

20 *Ivi*, p. 56.

21 *Ivi*, p. 176.

«les charmes néfastes de l'Allemagne nouvelle» traspiono chiaramente come sottolinea Peter D. Tame:

Le Congrès ne fut pas seulement un théâtre magnifique ; il donna au journaliste l'impression qu'il s'agissait aussi d'un rassemblement religieux. Tout au long de sa description, il oscille entre l'enthousiasme devant les décors théâtraux et la réflexion rationnelle, en se demandant si une telle création d'une religion nouvelle est permise. Sa raison et son instinct se heurtèrent. Brasillach se trouva pris par l'hystérie des masses, tout en gardant ses facultés critiques. Il constate que ce fut un « spectacle...prodigieux », mais sembla avoir peur de s'y livrer complètement. Les défilés de la S.A. dégagèrent l'impression un peu sinistre d'une force irrésistible, la cathédrale de lumière, le « Lichtdom », donna « cette stupéfiante féerie », et il y régna un silence inhumain, « un silence surnaturel et minéral, comme celui d'un spectacle pour astronomes, dans une autre planète ».²²

Quest'analisi rileva le ambiguità di fondo sottese alla coreografia – trucchi e strumenti teatrali, senso di un linguaggio di tipo religioso manipolato e rapimento ingannevole, non immune dal sospetto che il prodigio potesse essere (e *farsi*) vero. Lasciando per un istante le fonti letterarie indirette, ricostruiamo la nascita delle scenografie di un raduno, seguendo la testimonianza storica del primo architetto del Reich, Albert Speer, l'ideatore del *Lichtdom* e del progettato complesso monumentale di Norimberga:

Spiegai il mio piano ai dirigenti. La cerimonia si sarebbe svolta la sera. Migliaia di bandiere, appartenenti alle sezioni locali di tutta la Germania, si sarebbero concentrate, in attesa, dietro l'argine delimitante lo Zeppelfeld. A un comando dato, queste bandiere si sarebbero ordinate su dieci colonne, e avrebbero invaso il campo procedendo su altrettante corsie, attraverso la massa dei gerarchi inquadrati. Dieci potenti riflettori avrebbero investito con i loro fasci di luce le bandiere e le scintillanti aquile dei puntali, creando un effetto fantasmagorico. Ma tutto ciò non mi sembrava bastare. Mi attraversavano la mente i fasci di luce che avevo visto proiettati a grandissima distanza dai nuovi riflettori della nostra difesa antiaerea, e non fui soddisfatto finché non ebbi chiesto a Hitler di mettermene a disposizione centotrenta. Göring, sulle prime, fece resistenza, perché centotrenta riflettori rappresentavano buona parte della sua riserva strategica, ma Hitler riuscì a convincerlo dicendogli: «Se ne impieghiamo tanti in un'unica manifestazione, all'estero si penserà che nuotiamo nei riflettori».

L'effetto superò di gran lunga la mia aspettativa. I centotrenta fasci di luce, disposti tutt'attorno al campo a non più di una dozzina di metri l'uno dall'altro, saettavano netti e nitidi fino a sei-otto chilometri di altezza, formando in alto una specie di volta luminosa. Si aveva l'impressione di essere in un immenso ambiente, sorretto da pilastri di luce altissimi e poderosi. Di tanto in tanto una nuvola attraversava questo cerchio di luce, conferendo alla scena, di per se stessa grandiosa, un tocco di surrealismo. Credo di aver creato, con questa superba «cupola luminosa», la prima struttura architettonica di luce. Essa rimane per me non soltanto la più bella ma anche la più durevole delle mie idee. «Bella e solenne a un tem-

22 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 231.

po, pareva d'essere in una cattedrale di ghiaccio" scrisse l'ambasciatore britannico Henderson». ²³

L'espressione *Lichtdom*, tradotta con 'cupola luminosa', inizialmente attribuita a Brasillach, sembra invece esser stata ideata dai dirigenti del partito. L'architetto, con qualche ironia, sa descriverci anche il suo amore smodato per le bandiere:

Poco prima di ogni cerimonia dovevo, nella mia veste di "decoratore-capo", assicurarmi che ogni cosa fosse a posto. Poi via, al galoppo, a preparare la cerimonia successiva. A quell'epoca amavo molto le bandiere, e ne facevo largo uso dovunque potessi. Riuscivo così a far giocare i colori fra le strutture di pietra. Ero favorito dal fatto che la bandiera con la croce uncinata, voluta da Hitler, si adattava alle esigenze architettoniche molto meglio di una bandiera a tre bande di colore. Certo, quando la utilizzavo a scopi decorativi – per sottolineare il ritmo architettonico di una facciata, o per nascondere dal tetto al marciapiede qualche brutta casa d'altri tempi – e facevo fiammeggiare ancor più il rosso intrecciandovi nastri d'oro, la sua sovrana dignità ne soffriva alquanto. Io, però, la vedevo con l'occhio dell'architetto. Nelle anguste strade di Goslar e di Norimberga organizzavo orge di bandiere appese da casa a casa, al punto di non lasciare un varco di cielo. ²⁴

Gli aspetti fin qui considerati riguardano la componente regressiva, rivolta a ricreare stilemi e forme comunitarie del passato; ma accanto a quest'elemento romantico e *antimoderno* – nel suo essere costitutivamente un *mélange* – scorgiamo forse alcune germinazioni del *kitsch*, della bellezza ipertrofica e minerale (inorganica) dell'attuale società postindustriale. Nei filmati della propaganda del Reich c'è un elemento che rievoca, in fondali cartonati e in nude architetture, le dimensioni abnormi dell'arte egizia, delle piramidi assire, mescolando stili e linguaggi dell'arte, e conducendo all'impressione *kitsch* l'osservatore attuale. ²⁵ I linguaggi coreografici totalitari hanno forse sperimentato la scomparsa dello specifico artistico che oggi si realizza nel mercato d'arte mondiale, e paradossalmente hanno ottenuto ciò riattivando il tentativo di riaffermare l'elemento del sacro che nelle società industriali è perduto. La consapevolezza dei mezzi d'arte impiegati per fini riconnotati o impropri è chiarita da Peter D. Tame:

Le lien étroit qui existe entre la religion et le théâtre transparait aussi dans le récit des cérémonies des chefs politiques (*politischen Leiter*) et de la consécration des drapeaux. Hitler s'assura que le national-socialisme se servait de tous les effets dramatiques connus : torches flambant dans la nuit, vastes défilés d'hommes en marche, parfaite synchronisation, musiques impressionantes, gestes dramatiques des principaux orateurs, tout contribua à faire de ces congrès des "chefs-d'œuvre d'art théâtral". ²⁶ [...] Les congrès répondaient admirablement à ces prescriptions

²³ ALBERT SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, trad. da Enrichetta Maffi e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1997, p. 70.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ «Il faudrait remarquer ici que Mussolini avoua un jour qu'il n'avait vraiment compris le langage des Romains qu'en lisant Shakespeare» (TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 225).

²⁶ La definizione citata da Peter Tame è di Alain Bullock: «masterpieces of theatrical art» (ALAN BULLOCK, *Hitler. A study in tyranny*, London, Odhams, 1959, p. 347).

et, en plus, exaltaient le moral national. Leni Riefenstahl, metteur en scène du cinéma officiel du régime, n'avait pour ainsi dire qu'à enregistrer les superbes mises en scènes déjà organisées par Hitler, Goebbels et Hess.²⁷

La testimonianza dall'interno di Speer ci chiarisce come la mistificazione o reale convinzione d'impiegare mezzi concreti per fini altri riguardasse anche gli artefici del rito, i vertici dello Stato:

Io ero seccatissimo, mentre la signora Riefenstahl era pienamente soddisfatta, trovando che le scene ricostruite fossero superiori a quelle originali. Avevo imparato, è vero, ad ammirare l'attenta tecnica con la quale Hitler, nel corso di una grande manifestazione, tastava il terreno attorno a sé, fino a trovare il punto che gli avrebbe permesso di scatenare i primi, vibranti applausi. Conoscevo benissimo il complesso degli elementi demagogici, al quale, del resto, portavo anch'io il mio contributo con la messinscena delle manifestazioni più importanti, ma fino a quel momento non avevo dubitato della genuinità dei sentimenti che permettevano agli oratori di scatenare l'entusiasmo delle masse. Era quindi naturale che quel giorno, negli studi di Johannistal, rimanessi profondamente sorpreso costatando che tanta magia poteva essere risuscitata come "vera" anche in assenza di pubblico.²⁸

Cinema, dunque, il linguaggio per eccellenza della fusione delle arti e dell'epoca meccanica dell'arte. Il cinema riproduce le scenografie e la *Parade* che è già messa in scena, e la moltiplica con una capacità nuova di giocare con i sentimenti del pubblico, produce miti per immagini con un'immediatezza di ricezione inaudita.

Le cinema, afferma Brasillach, ne doit pas être « un pauvre théâtre en conserve » mais un art véritable à part entière, composé d'images grises et silencieuses, d'une « belle musique visuelle ». En tant qu'artiste essentiellement visuel, Brasillach n'en désirait que « le spectacle » ; ce fut justement ce qui l'enchantait au stade de Nuremberg en 1937 – un immense spectacle, une fresque mouvante d'êtres humains – plutôt que le rugissement de la foule et les cris des soldats.²⁹

Il suo successo può spiegarsi anche, antropologicamente, con un'ipotesi *meccanica* e insieme regressiva quale il concetto di « società sciamanica », di cui Hitler fu l'anello intermediale. Il contatto con le energie naturali si riattingeva attraverso il corpo del capo, a sua volta tramite e incarnazione del popolo. Stando a numerose testimonianze dei più diversi osservatori, com'è ben noto, a Hitler veniva attribuito un potere ipnotico, uno sguardo definito « d'autre monde ». Per Brasillach, il Führer fu poeta, nell'accezione di essere in contatto con le forze della natura e dell'istinto. Un istinto trasmesso per coreografia a un intero popolo o alla sua rappresentazione, due aspetti che nella prassi nazista coincidevano. Châteaubriant, nelle pagine iniziali della *Gerbe*, assale il lettore testimoniando una ingenua capacità d'incantamento:

27 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., pp. 232-233.

28 SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 75.

29 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 118.

Centotrentamila anime sono ammassate al sole, 120.000 uomini sotto il segno dell'immensa croce uncinata che copre le colonne del tempio, e sotto il dispiegarsi di mille vessilli, rossi e bianchi, neri e bianchi, che fanno rivivere in modo memorabile, nella corrispondenza dello scenario e dell'atteggiamento umano, i tempi di Federico II. [...] Le camicie brune, il pugnale alla cintola, gli occhi puntati dritti, militarmente, il corpo teso nell'attenti, ecco gli uomini del Partito, i guardiani del pensiero, i custodi dell'Idea, gli oscuri servitori del nuovo principio tedesco portato da Hitler; i pilastri viventi dell'intera organizzazione sorta da quest'idea. Tutti identici, questi uomini, sotto la pelle bruna, identici come i lupi, le volpi, e tutte le altre specie della natura che portano attorno alla scintilla dell'istinto una piuma o un pelame.³⁰

Franco Cardini, nell'introdurre *La Gerbe*, libera il campo da fraintendimenti preliminari, ricordando che «il credere che un'impressione anche esteriore di tale forza e concordia possa essere stata guadagnata solo con gli strumenti del terrore poliziesco e della repressione violenta sarebbe assurdo e antistorico; e almeno di ciò il lettore de *La Gerbe des forces* deve tener conto».³¹

Nel passo di Châteaubriant ogni aspetto viene notato distintamente: le colonne di una scenografia di templi atemporali, la cornice storica di maniera – in questo caso Federico II – che fanno rivivere (non rievocare, ma ri-vivere è lo scopo del *pastiche*), in «corrispondenza dello scenario e dell'atteggiamento umano», una dimensione dello spirito preferita e sovrainposta alla decadenza non esorcizzabile delle democrazie. L'ultima notazione riguarda la civetteria dell'abbigliamento: si comincia ad apprezzare l'eleganza delle divise. Un aspetto che avrà marginale ma non trascurabile seguito nel mio discorso, a metà tra la riflessione su *Pompes funèbres* (1947)³² di Genet e quella della Sontag in *Fascinating fascism* (1974)³³ sull'erotismo teatrale e masochista sotteso all'elemento coreografico.

Il fondale storico non è l'unica risorsa della regia di massa, altri tratti possono definirsi della *semplificazione* e del *colossale*. Una linea pulita incontra il modernismo non estraneo all'avanguardia dell'architettura fascista, soprattutto in Italia. Speer, al quale era stata affidata la progettazione di vari edifici per il complesso monumentale di Norimberga, su di un'area di 16,5 chilometri quadrati, descrive così i numeri di questa struttura:

Alto solo 18 metri, questo colonnato doveva servire da pietra di paragone rispetto al grande stadio, elevantesi alle sue spalle, per il quale Hitler aveva fissato la capienza di 400.000 spettatori. La più grande opera del genere che l'antichità possa vantare è il Circo Massimo di Roma capace di 150-200.000 persone, mentre gli stadi moderni non superavano, in quegli anni, i 100.000 posti. La piramide di Cheope, costruita verso il 2.500 a.C., con i suoi 230 metri di lato e 146 di altezza, ha un volume di 2.570.000 metri cubi. Lo stadio di Norimberga avrebbe avuto una lunghezza di 550 metri e una larghezza di 460, e il volume delle sue strutture sarebbe stato di 8.500.000 metri cubi, vale a dire tre volte circa la cubatura della piramide di Cheope. Lo stadio sarebbe stato la costruzione di gran lunga più grande di tutto il complesso e una delle più poderose opere murarie di tutti i tempi.

³⁰ CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 37.

³¹ CARDINI, *Introduzione*, cit., p. 24.

³² JEAN GENET, *Pompes funèbres*, s.l., s.e., 1947.

³³ SONTAG, *Fascinating Fascism* [1974], cit.

Per contenere il numero previsto di spettatori, gli spalti esterni avrebbero dovuto elevarsi fin quasi a 100 metri d'altezza. Una soluzione a pianta ovale era da scartarsi nel modo più assoluto, perché la conca che ne sarebbe risultata avrebbe elevato eccessivamente la temperatura all'interno, producendo senza dubbio un senso di soffocamento. È per questa ragione che avevo scelto la forma a ferro di cavallo dello stadio di Atene.³⁴

Si parla quindi di proporzioni abnormi, un'ambizione enciclopedica nel rivaleggiare con ogni civiltà ed epoca umana in opere durevoli. Una sensibilità neoclassica nel riassorbimento di tutti gli stili (il neoclassico come colore nero dell'architettura li comprende tutti) in una ipertrofia moderna. L'importanza attribuita alla durata di questi edifici, alla loro capacità di tramandarsi nel tempo, di legare il presente ai suoi passati e ai suoi futuri, è confermata dalla preoccupazione espressa da Speer riguardo all'effetto che avrebbero fatto quelle costruzioni una volta in rovina, un effetto che andava calcolato e previsto:

Questa visione desolante stimolò in me un'idea che esposi più tardi a Hitler sotto il nome alquanto pretenzioso di *Theorie vom Ruinenwert*, cioè del valore che un edificio può avere visto come rovina. La mia premessa era che le costruzioni moderne sono indubbiamente poco adatte a creare quel "ponte di tradizione" che, secondo Hitler, avrebbe dovuto congiungere la nostra generazione alle generazioni future: era impensabile che da cumuli di rovine polverose potessero sprigionarsi quelle ispirazioni eroiche che riempivano Hitler di ammirazione davanti ai monumenti del passato. La mia teoria si proponeva proprio di superare questo punto morto. Impiegando determinati materiali e rispettando certe esigenze statiche, si doveva poter costruire edifici capaci di eguagliare in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani.³⁵

La tendenza alla semplificazione dei volumi è invece ben interpretata e riportata da Châteaubriant, che scrive:

La *Lehrer-Erziehung* è un grande edificio, costruito in stile moderno in cui i piani e le linee semplificati all'estremo offrono il quadro e l'ambiente più appropriati al respiro dell'anima degli uomini d'oggi. Questa *semplificazione* corrisponde ad un irresistibile bisogno di tabula rasa radicato negli spiriti. Quel che si sente in questa spoliazione – che non è certamente un guadagno per la gioia dell'animo – è un vago ricordo, e una speranza che osa affermarsi solo attraverso l'elementarità. L'*elementare* è la nozione estetica che resta più sicura in una società che sta ricominciando il suo cammino.³⁶

«Semplificazione come spoliazione e desiderio di tabula rasa»: si direbbe il sintomo classico dello spirito rivoluzionario, contrapposto e giustapposto al ricordo, subito associato al bisogno dell'elementare, della purezza, dell'origine, al calendarizzare da zero un nuovo evo. L'origine così attinta attraverso la sua figurazione rituale, il suo (ri)accadere

34 SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., pp. 82-83.

35 *Ivi*, p. 67.

36 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 60.

nello spazio, «le lieu sacré du mystère national»,³⁷ esprimono una rivalsa e una sostituzione inquietante, notata ancora da Châteaubriant: «La nazione concreta non ha potuto niente, la nazione mitica e mistica ne ha preso il posto».³⁸ Per cui l'ambizione ultima, dichiarata da Rosenberg, era quella di «créer un nouveau type humain à partir d'un nouveau Mythus de la vie».³⁹ Questo Mito è forse l'insieme delle figurazioni estetiche di cui si è nutrita «plus qu'une politique, un mode de vie».⁴⁰ È certo che non vi fu, da parte francese, solo comprensione totale per gli aspetti più bizzarri o estremi di quella scenografia del potere. Brasillach, per alcuni tratti, nel suo ideale mediterraneo trovò più comprensibile e assimilabile la variante italiana, come vedremo. Châteaubriant, per parte sua invasato di comprensione germanica, snidava così le debolezze dello spirito francese nell'adeguarsi alla nuova opera:

I francesi sono logici, la loro chiarezza è quella della logica. Ecco cosa impedisce loro di comprendere i tedeschi, per i quali il passo cadenzato corrisponde a uno stile di vita, a un sentimento metafisico, a un ritmo dell'anima. I francesi ragionano, i tedeschi sono ritmici, ed è grazie alla cooperazione di tutti nell'obbedienza unanime determinata dal culto di questo ritmo che ciascuno, nella propria coscienza ripiena di universale disciplina, raggiunge il fondo eterno.⁴¹

Il reportage di Brasillach, invece, sembra confermare una dose d'ironia in molti episodi relativi alla descrizione della disciplina tedesca, pur riconoscendo alle camicie nere anche un certo humour. Chiosando con le parole di un suo amico di viaggio: «Je croyais voir quelque chose de parfait et de terrible. En définitive, ce n'est ni parfait, ni si terrible».⁴² Un appunto di viaggio satirico o un incerto tentativo di sostituire al timore l'ironia, o peggio di misconoscere il pericolo palesato dinanzi agli occhi e per gli occhi. Châteaubriant d'altra parte non dimentica la sua Francia nemmeno nella contemplazione estatica delle grandi arene, anzi per essa auspica un avvenire fatto di analoghi entusiasmi visivi:

Non mi stancavo di seguire, con l'interesse che meritavano, le evoluzioni così esattamente sincronizzate di quelle masse enormi acclamate da 70.000 spettatori. Ma mentre il mio occhio rifletteva quello spettacolo e percorreva l'immensa arena in cui si innalzavano le colossali tribune con le loro gigantesche croci uncinata, il mio cuore gemeva dentro il petto al pensiero dell'immensa confusione che si è insinuata nell'animo della Francia.⁴³

Una visione organica delle società, di cui la sincronia delle evoluzioni diventa simbolo e sintomo, l'unanime acclamazione come respiro di una entità concorde; sono segni che l'anziano bretone recepisce come antitesi e antidoti alla disgregazione dialettica della democrazia che snerverebbe la *sua* Francia. La decadenza che prostra il suo paese e le

37 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 231.

38 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 106.

39 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 238.

40 *Ivi*, p. 219.

41 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., pp. 39-40.

42 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 236.

43 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 170.

nazioni non “risvegliate” ha radici lontane, dovunque ravvisate e cercate, diventando nei romanzi un dato che decide dei movimenti della trama, e fa sì che Patrice, nei *Sept couleurs* di Brasillach, reduce dall’Africa e dalla legione straniera insieme a un giovane amico tedesco, Siegfried Kast, lo segua poi per vivere con lui in Germania, ma rientrandovi insieme solo dopo il ’33:

Kast plaint le sort de l’Allemagne démocratique ; il raconte son dégoût de l’Allemagne de 1927 décadente et socialiste, pleine de Juifs, de narcotiques et d’une culture généralement malsaine. Le jeune Allemand l’avait quitté pour rejoindre la Légion étrangère en Afrique du Nord. Patrice s’inscrit lui aussi à la Legion pour les mêmes raisons ; son pays la France, avait également très peu à offrir à sa jeunesse en dehors d’une démocratie affaible. Kast pourra retourner en Allemagne dès l’accession au pouvoir de Hitler en 1933 ; Patrice l’accompagne pour vivre dans un pays qu’il croit plus dynamique que la France.⁴⁴

La mobilitazione delle masse, declinata nei campi della gioventù, nei viaggi per i lavoratori, non meno che nella festa del primo maggio dalle pagane dimensioni da culto della primavera, era un dato impressionante per le democrazie. La sensazione di dinamismo che ne derivava fu una delle seduzioni più durature esercitata dai fascismi su Brasillach e su altri. La descrizione di una cultura sentita come narcotizzata, morfina e malsana negli anni ’20 spettò a Drieu la Rochelle, i cui momenti migliori ne sono brillante ritratto: una visionaria istantanea della civiltà dei bar. Lontanissimo da quella realtà urbana, dal gusto della metropoli, Châteaubriant leggeva il dinamismo della Germania rispetto alla realtà francese come il perenne scacco delle forze immaginative nei confronti della stasi razionale e dialettica:

La sua [della Francia] mancanza d’immaginazione è d’altronde in diretta correlazione con la sua facoltà logica. Per dirla in breve: ragiona e non vede. Concatena delle proposizioni, senza arrivare a rappresentarsi quel “reale” di cui parla. Vede quel che vede, senza avere il dubbio di non vedere quel che c’è da vedere. Vede la propria logica, che è una logica fatta di parole.⁴⁵

L’arte del *vedere* era esaltata dall’impianto coreutico e cinematografico del discorso politico totalitario. La bidimensionalità dei film di propaganda acquisiva statuto di realtà, una visione più pervasiva e persuasiva di qualsiasi proposizione parlamentare. Per Châteaubriant l’Europa e i francesi non vedevano quel che c’era da vedere nello spettacolo olimpico nazista, non avendo abituato lo sguardo a una visione non fatta di parole, né di logica. Su questo non agiva diversamente in Brasillach l’impressione visiva del cerimoniale subitaneamente contrapposto all’apparenza scialba delle democrazie:

Le spectacle fascinait. La cathédrale de lumière à Nuremberg, les chants, l’immense ovation, l’unanimité de tout un peuple formaient une sorte de gloire dans le ciel : ces rayons enivraient. Comprenez que nous n’avions à opposer à cela que des politiciens de comice agricole et nos piteux quatorze juillet. [...] Il n’y eut même

44 TAME, *La mystique du fascisme dans l’œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 237.

45 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 75.

pas chez lui, à vrai dire, une mystique du fascisme, mot qui implique une ferveur : plutôt un envoûtement.⁴⁶

La sopravvalutazione decisiva dell'elemento incantatorio trova un analogo nella prassi artistica di Brasillach, poiché «[s]on art se fonde principalement sur l'aspect visuel des choses et dépend étroitement de couleurs vives et gaies qui séduisent directement l'œil». ⁴⁷ Sembrerebbe dunque un'attrazione inevitabile quella verso le ricchezze dell'immagine trasfusa nel linguaggio della politica: «Les images et les spectacles sont au fond de l'art de Brasillach. Plus l'image est éphémère et transitoire, plus l'artiste tient à la fixer». ⁴⁸ Quest'ultimo aspetto dell'effimero è di estremo interesse: di fatto la coreografia è per sua natura caduca, la macchina delle meraviglie barocca e controriformista, un esercizio del potere ben consolidato. La propaganda e i nuovi strumenti tecnici permettono di fissare su documenti audiovisivi il potere millenario ed effimero della nazione: «Rien n'est important, sinon d'amasser peu à peu quelques images merveilleuses de la vie...». ⁴⁹ Ben diversa tuttavia l'impressione ultima di Brasillach, per cui le fondamentali estraneità e lontananza tedesche non sembreranno mai del tutto eludibili nei rapporti tra i due paesi:

En fin de compte, pourtant, c'est la confusion qui semble avoir été la réaction dominante parmi les visiteurs français en Allemagne hitlérienne. « Politique nouvelle » ou « poésie », le nouveau régime avait élargi le gouffre entre la France et son voisin de sorte que l'Allemagne donnait maintenant l'impression aux yeux des nombreux observateurs, y compris Brasillach, d'être « ...un grand pays étrange, plus loin de nous que l'Inde et que la Chine ». ⁵⁰

La memorialistica di questo *grand tour* attraverso l'Europa nazificata era dunque destinata a concludersi scontrandosi con un residuo inappetibile di esotica alterità, rievocando *Le Voyage* di Baudelaire e allontanandosene due volte, con un invito al viaggio tardo romantico e con la natura stessa dei nuovi culti che tendeva già all'evasione permanente.

Per l'Italia e per Brasillach sarebbe stato diverso, almeno per tutti gli anni '20, fino alle recrudescenze della stretta finale del regime nell'immediato anteguerra. Per il fascismo italiano i termini e le immagini hanno colori sfumati, tempere pastello di proporzioni fiorentine e rinascimentali nei *Sept couleurs* e nella memoria di giornalisti e mitografi. Lo spettacolo mitico si serve di altri fondali. Non si parla più di mistica ma di «esprit fasciste», ⁵¹ disegnando una perfetta gradazione latina dei termini. Infatti Brasillach mostra al primo approccio con l'Italia di gradirne specialmente le esposizioni di mostre pittoriche del 1935 visibili a Parigi:

46 MAURICE BARDÈCHE, *Prefazione*, in TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., pp. 10-11.

47 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 101.

48 *Ibidem*.

49 *Ivi*, p. 133.

50 *Ivi*, p. 238.

51 *Ivi*, p. 226.

De telles toiles expriment « la joie même de peindre, l'exubérance de la vie » selon Brasillach qui use volontiers de termes analogues en décrivant le fascisme italien. Comme ailleurs, les mondes de l'art et de la politique fusionnent pour ne devenir que de simples objets de sa curiosité. L'art italien évoque la grandeur de la nation ; voilà précisément l'objectif de Mussolini dans le domaine de la politique.⁵²

Il secondo capitolo de *Les Sept couleurs*, scritto in stile epistolare, raccoglie le impressioni del giovane Patrice inviate dall'Italia del 1928, l'anno dell'apogeo del regime, un lustro prima della presa del potere da parte di Hitler:

Au cours des années vingt, le régime italien resta fondamentalement le même ; il attira à tour de rôle l'envie et l'admiration des autres nations. Ce fut cette Italie-ci qui attire le plus Brasillach. Lors de son pèlerinage au lieu de naissance du fascisme en 1937, ce n'était déjà plus le même pays. [...] Enchanté par l'exposition d'art italien à Paris en 1935, il recherché l'esprit de l'Italie à travers son art. Il se concentre sur son passé, en étudiant les mémorialistes : Gozzoli et Angelico l'envoûtent en particulier, surtout quand ils peignent « la jeunesse dorée et bouclée ». De là, il s'achemine vers « l'Italie moderne...l'Italie fasciste ». Ce n'est pas par hasard que la jeunesse fasciste, d'après Mussolini comme Brasillach, apparaît volontiers comme une régénération des idéaux joyeux et sains des vieux maîtres italiens.⁵³

Sembra qui profilarsi una gentilezza di tratto diversa e inattesa rispetto alla parata tedesca, un'atmosfera di elegante primato del profilo individuale, del ritratto romano. E su tutto l'omaggio al più indistruttibile dei miti personali di Brasillach, la giovinezza, «dorée et bouclée» nelle tele del Quattrocento severo, in una mescolanza di colori tra l'artificio e la realtà viva che egli tende a osservare in una prospettiva estetica. Il gesto esteriore e visibile è lo stesso: un popolo intero rivitalizza la propria rappresentazione mitica. Eppure, l'aspetto peculiare e originale del fascismo, di quell'«esprit fasciste» che per Brasillach rimarrà per tutta la vita incarnato dal movimento italiano ai suoi inizi, è lo spiccato individualismo. La variante italiana, con argomentazioni teoriche, concedeva un ruolo ben maggiore all'esuberanza individuale, rispetto al movimento sincrono della disciplina universale: «Il avait réconcilié l'individualisme avec le sentiment de servir la nation, permettant «...le culte de l'individu à condition que celui-ci constitue une force nationale organique quelconque»».⁵⁴ Mussolini stesso affermava che il vero fascista non poteva che essere l'individuo totale e completo, e che dunque l'individualismo era parte integrante del fascismo. Per questa componente iniziale ed eversiva dell'ideologia, l'insopprimibile tratto anarchico della personalità di Brasillach non poteva che concedere un'istintiva simpatia. Fascinazione e inclinazione verso «...un certain appétit joyeux devant la vie, une ardeur de bel animal, une certaine cruauté,...l'amour des coups d'épée et des aventures»;⁵⁵ giacché: «L'essentiel, en tout cas, était de ne pas supprimer en l'homme cette part d'instinct».⁵⁶

52 *Ivi*, p. 219.

53 *Ivi*, p. 220.

54 *Ivi*, p. 225.

55 *Ivi*, p. 103.

56 *Ivi*, p. 148.

Quest'elemento istintuale e in certo modo eversivo è un aspetto del fascismo molto rilevante che non tralascieremo, e che qui suona come l'ultimo termine di negazione dello spirito corale delle parate. Un'irriducibile disomogeneità latina distinguerebbe la scenografia romana da quella luterana e nordica. Un certo gusto del coltello e dell'assalto personale è ben radicato nello squadristico degli albori, fino a formarne l'agile divisa. Risulta in parte significativo anche il fatto che nei nostri commentatori, sia nelle opere di finzione che nei resoconti di viaggio, poco o nullo è lo spazio riservato al potere della macchina scenica italiana. Ma sicuramente il fascismo fu in grado di avviare delle riforme urbanistiche e uno stile architettonico capaci di rivaleggiare con la Germania di Speer, senza tuttavia esprimere fino in fondo la febbrile costruzione di un'immagine e l'asserimento di questa alla delirante volontà del regime. Speer esprime bene quest'alleanza e quest'abbraccio mortale del suo Führer con le potenze evocatrici del simbolo e della costruzione:

Io credo che, in fondo, la sua coscienza di una missione politica e la sua passione d'architetto fossero inscindibili. Lo si può capire da quei due piccoli schizzi disegnati verso il 1925 dall'uomo politico trentaseienne vicino al fallimento, nella (allora) assurda certezza di poter coronare un giorno i suoi successi di uomo di stato con l'Arco di trionfo e la grande cupola dell'Auditorio.⁵⁷

A molti di quanti furono conniventi o non seppero sottrarsi all'abbraccio febbrile delle folle, fu chiaro che, come scriveva lucidamente Brasillach, «Il n'est pas de politique qui ne comporte sa part d'images, il n'y a pas de politique qui ne soit visible».⁵⁸

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARDÈCHE, MAURICE, *Prefazione*, in Peter D. Tame, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986. (Citato a p. 70.)
- BRASILLACH, ROBERT, *Les Sept couleurs*, in Paris, Plon, 1939. (Citato a p. 61.)
- *Notre avant-guerre*, in Paris, Plon, 1941. (Citato a p. 61.)
- BULLOCK, ALAN, *Hitler. A study in tyranny*, London, Odhams, 1959. (Citato a p. 64.)
- CARDINI, FRANCO, *Introduzione*, in Alphonse de Châteaubriant, *Il fascio di forze*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1986. (Citato alle pp. 62, 66.)
- CHÂTEAUBRIANT, ALPHONSE DE, *Il fascio di forze. La nuova Germania*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1991. (Citato alle pp. 60-62, 66-69.)
- *La Gerbe des forces. Nouvelle Allemagne*, Firenze, Grasset, 1937. (Citato a p. 61.)
- GENET, JEAN, *Pompes funèbres*, s.l., s.e., 1947. (Citato a p. 66.)
- MANN, THOMAS, *Tonio Kröger. La morte a Venezia*, trad. da Salvatore Tito Villari, Milano, Vallardi, 1994. (Citato a p. 61.)
- SONTAG, SUSAN, *Fascinating Fascism* [1974], in «The New York Review of Books» (6 febbraio 1975). (Citato alle pp. 59, 66.)
- *Sous le signe de Saturne*, in Paris, Seuil, 1985. (Citato a p. 59.)

⁵⁷ SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 97.

⁵⁸ TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 241.

- SPEER, ALBERT, *Memorie del Terzo Reich*, trad. da Enrichetta Maffi e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1997. (Citato alle pp. 64, 65, 67, 72.)
- TAME, PETER D., *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986. (Citato alle pp. 59-61, 63-65, 68-72.)



PAROLE CHIAVE

Fascismo, spettacolo; coreografia; massa; potere; *Lichtdom*; pellegrinaggio; politico; Robert Brasillach; Albert Speer.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emanuele Canzaniello è dottore di ricerca e traduttore. Sue recensioni cinematografiche sono apparse in «Le parole e le cose», interventi di critica in «Between» e «StatusQuæstionis».

emanuelecanzaniello@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMANUELE CANZANIELLO, Le fascisme, c'est du théâtre. *Macchina scenica e meccanica narrativa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 59-73.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

FURIO JESI, IRÈNE NÉMIROVSKY E LA MACCHINA MITOLOGICA DEL SANGUE EBRAICO

ANDREA RONDINI – *Università di Macerata*

A partire dagli studi di Furio Jesi sull'accusa del sangue rivolta nei secoli contro gli ebrei, l'articolo analizza alcuni romanzi della scrittrice francese Irène Némirovsky in riferimento al tema del sangue. In particolare viene preso in considerazione *Il Signore delle anime* nel quale sembrano emergere tutte le caratteristiche mitologiche e gli stereotipi antisemiti collegati all'accusa del sangue, dal vampirismo alla natura selvaggia dell'ebreo alla sua capacità/necessità di mimetizzarsi all'interno della società.

Starting from Furio Jesi's studies on blood accusation directed against Jews over the centuries, the article analyses some novels of French writer Irène Némirovsky in reference to the theme of blood. In particular the article takes into consideration *Master of souls* in which seem to emerge all the mythological features and the anti-Semitic stereotypes related to blood accusation, from vampirism to the wild nature of the Jew to his ability/need to camouflage himself within society.

Tutta l'opera di Furio Jesi è intimamente e su più livelli intrecciata all'ebraismo, per esempio nei suoi interventi su Walter Benjamin,¹ in libri come *Germania segreta*² o *Mitologie intorno all'illuminismo*,³ senza contare i carteggi con Max Brod⁴ e Gerschom Scholem.⁵ Jesi stesso ha origini ebraiche, uno degli elementi che hanno contribuito a orientare i suoi interessi – già di per sé fortemente strutturati e dotati di autonomo e interno sviluppo – sulle logiche mitiche alla base delle pratiche genocidarie del Novecento.

All'interno della sua vasta e geniale attività di studioso, Jesi ha dedicato importanti studi alla cosiddetta 'accusa del sangue'.⁶ Secondo una malevola credenza, a partire dal Medioevo, e ancora nel XX secolo, gli ebrei sono stati infatti ritenuti responsabili di sacrifici rituali, effettuati durante il periodo pasquale, in cui veniva consumato il sangue di bambini cristiani.⁷ Si tratta di una vera e propria macchina mitologica⁸ di lunga durata della quale Jesi ricostruisce una linea letteraria che va da Heine, *Der Rabbi von Bache-*

1 Su Jesi e Benjamin si veda LEANDRO PIANTINI, *La mente critica di Furio Jesi*, in Marco Belpoliti e Enrico Manera (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 298-306; tra gli interventi più recenti si veda anche FABIO MOLITERNI, *Un'arma da gioco. Furio Jesi mitologo*, in «Hermes. Journal of Communication», I (2013), pp. 59-70.

2 FURIO JESI, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva, 1967.

3 FURIO JESI, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972.

4 ANDREA CAVALLETTI, «*Quasi un bouyhnhnm*». *Furio Jesi e l'ebraismo*, in «Scienza & Politica», XLVIII (2013), pp. 96-101.

5 ENRICO LUCCA, *Il Dio delle tenebre. Un breve carteggio tra Furio Jesi e Gerschom Scholem*, in «Storiografia», XVII (2013), pp. 161-166.

6 FURIO JESI, *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, a cura di David Bidussa, Milano, Bollati Boringhieri, 2007.

7 RUGGERO TARADEL, *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Roma, Editori Riuniti, 2002. Ha suscitato numerose polemiche ARIEL TOAFF, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, Il Mulino, 2007.

8 La bibliografia sul concetto di macchina mitologica è molto ampia; si veda ENRICO MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012; ENRICO MANERA e MARCO TABACCHINI, *La macchina mitologica. Conversazione su Furio Jesi*, a cura di Collettivo Flâneur, Castelmiano di Resana (TV), 7 febbraio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=CEy5AOMesAU> (ultimo accesso in data 14/10/2015).

rach (1840),⁹ a Zweig, *Omicidio rituale in Ungheria* (1913),¹⁰ a Malamud, *L'uomo di Kiev* (1966).¹¹

Il romanzo di Heine permette di focalizzare gli elementi costitutivi di questo paradigma:

È la vicenda di un rabbino che fugge dalla cittadina di Bacherach sul Reno poiché ha scoperto che fra poco la comunità ebraica sarà accusata di vampirismo rituale e perciò massacrata. L'accusa di vampirismo rituale (uso rituale di sangue cristiano, con cui gli ebrei impasterebbero il pane azimo ecc.) è una delle più antiche calunnie antisemite. [...]. L'ebreo è il succhiatore di sangue, il vampiro per eccellenza, secondo una tradizione antisemita che fa coincidere vampirismo rituale con "vampirismo economico": l'usuraio ebreo succhia sangue ai cristiani, così come i rabbini uccidono per Pesach un bambino cristiano al fine di suggerne il sangue ritualmente.¹²

Il dispositivo accusatorio prevede anche la contraffazione-imitazione ebraica del culto cristiano:

Gli ebrei sono così ostinati da non volere abbandonare la religione dei padri; essi però si trovano di fronte a prove irrefutabili della divinità del Cristo, vero messia, e quindi sono persuasi che un orrendo equivalente dell'eucarestia, il cibarsi di sangue cristiano, possa permettere loro di accedere alla salvezza (cristiana) nell'aldilà.¹³

La stessa Seconda Guerra Mondiale, che i nazisti hanno imputato agli ebrei, rientra nel paradigma dell'accusa del sangue. In particolare, la Soluzione Finale viene concepita dal nazismo, e da Hitler in persona, come reazione al più imponente rito sanguinario che gli ebrei abbiano mai realizzato, appunto il secondo conflitto mondiale, che altro non sarebbe se non «l'ultimo e quantitativamente sommo sacrificio umano [...] organizzato dagli ebrei in segreto»;¹⁴ in tale prospettiva il genocidio si configura come atto difensivo intrapreso da «uomini non-maghi che hanno cercato di imparare il modo di sterminare i vampiri».¹⁵ La macchina mitologica nazista si fonda allora su un «timore nei confronti dell'ebreo» basato sulla supposizione che egli sia «depositario di qualità e di conoscenze che possono risultare micidiali»;¹⁶ Jesi reputa che l'odio nazista fosse dettato dalla paura

9 HEINRICH HEINE, *Il Rabbi di Bacherach*, a cura di Claudia Sonino, trad. da Laura Accomazzo, Milano, SE, 2005. Si veda in proposito GIULIO SCHIAVONI, *Heinrich Heine fra Reno e Giordano. L'"accusa del sangue" e la difficile simbiosi fra ebrei e tedeschi*, in *Echi dalla Mitteleuropa. Autori e percorsi, tra filosofia e letteratura*, Vercelli, Mercurio, 2012, pp. 107-119.

10 ARNOLD ZWEIG, *Omicidio rituale in Ungheria. Tragedia ebraica in cinque atti*, trad. da Paola Paumgardhen, Napoli, Guida, 2008.

11 BERNARD MALAMUD, *L'uomo di Kiev*, trad. da Ida Omboni, Torino, Einaudi, 1968.

12 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 56. Sulla figura del vampiro in Jesi si veda MARGHERITA COTTONE, *Vampirismo e didattica. Le lezioni su "Il vampiro e l'automa nella cultura tedesca dal XVIII al XX secolo"*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 43-66.

13 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 29.

14 FURIO JESI, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, p. 90.

15 *Ibidem*.

16 *Ivi*, p. 81.

«verso una “razza” di frequentatori di forze occulte, di maghi, di inquietanti personaggi-tramite fra l’immediata, sensibile realtà del mondo e le sue presunte radici segrete».¹⁷

Si tratta di un dispositivo concettuale che è possibile rinvenire in testi emblematici come le atroci *Bagatelle per un massacro* (1937) di Céline, nelle quali la Storia si configura appunto come una sequenza ininterrotta di vittorie ebraiche e sconfitte subite dagli ariani.¹⁸

Sarà inoltre da ricordare che anche sul piano dell’immaginario del sangue il nazismo aveva costruito una sua mitologia¹⁹ e in tal senso la propaganda nazista fa naturalmente propri gli stereotipi antiebraici legati al sangue.²⁰ È proprio «l’ossessione di un sangue “puro”»²¹ a caratterizzare i culti nazionalsocialisti, in un intreccio di mitologie tecnicizzate ed eugenetica. All’interno di tale *Blutmythos*

il corpo eucaristico del popolo è al contempo carne, vulnerabile e mortale, del guerriero-martire, e sangue, fluido divino, per origine, che materializza la consustanzialità tra Dio e il popolo tedesco, il nuovo popolo eletto. Solo se il sangue resta incontaminato, il *Volk* può varcare la soglia dell’eternità ed essere “*Volk im Werden*”, popolo in divenire.²²

Non stupisce che Martin Heidegger scriva nel 1941: «A noi [...] non resta che sacrificare il miglior sangue dei migliori [*das beste Blut der Besten*] del nostro popolo».²³

Sul nodo che legava nazismo e tali mitologie e tali filosofie riflettevano, proprio a partire dagli anni Trenta, due autori della massima importanza per Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi, ai quali naturalmente non sfuggiva la distorsione tecnicizzata della sostanza mitica.²⁴

Inoltre, era operativa una simbologia di conservazione dell’identità: la «comunità nazionale, permeata dell’idea di spirito del popolo, di sangue e suolo storico comune, garantiva almeno un po’ di protezione in un mondo che cambiava».²⁵

Le pagine di Jesi mostrano come l’immagine dell’ebreo sia presente in più contesti culturali. Ne emerge un paradigma complessivo a nostro avviso molto utile e proficuamente spendibile in sede di critica letteraria e di analisi testuale, come si cercherà di mostrare in questo intervento.

17 *Ibidem* (si vedano anche le pp. 88-89). Del resto «l’accusa di vampirismo e di antropofagia rituali [...] accomunava gli ebrei alle streghe» (JESI, *L’accusa del sangue*, cit., p. 30).

18 LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Bagatelle per un massacro*, Milano, Guanda, 1981; vedi FRANCESCO GERMINARIO, *Céline. Letteratura politica e antisemitismo*, Torino, Utet, 2011, p. 80.

19 ÉDOUARD CONTE e CORNELIA ESSNER (a cura di), *Culti di sangue. Antropologia del nazismo*, Roma, Carocci, 2000.

20 DONATELLA DI CESARE, *Heidegger e gli ebrei. I «Quaderni neri»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 144, con riferimento a Jesi.

21 *Ivi*, p. 145.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, p. 146.

24 Su questi temi CARLOTTA SANTIN, *La seduzione del mito. Furio Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi*, in *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, a cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 107-123.

25 GÖTZ ALY, *Perché i tedeschi? Perché gli ebrei? Uguaglianza, invidia e odio razziale 1800-1933*, Torino, Einaudi, 2013 (letto in epub).

L'ebreo – nel paradigma di quello che Jesi definisce «razzismo cattolico antisemita» – è un selvaggio che nasconde la sua vera natura: gli ebrei sono l'esempio di una «popolazione che, pur mascherandosi ipocritamente sotto parvenze di civiltà» è invece, «per sua incancellabile natura, “diversa”, come i “selvaggi” erano diversi dagli uomini “civili”». Tale diversità (il “particolarismo” ebraico...) consisteva innanzitutto nella ferocia». ²⁶ Negli ebrei si ravvisava «una singolare commistione di civiltà e di natura “selvaggia”, di cultura (sia pure nel senso più negativo, di affinata ipocrisia, astuzia, mimesi furba) e di impulsi cannibalici». ²⁷ Ogni patina di civiltà è quindi una mera facciata, una copertura di quel «wild man» ²⁸ che ogni ebreo nasconde dentro di sé.

In quanto selvaggio, l'ebreo è sporco per natura. Jesi si appoggia in questo caso alle idee razziste di De Amicis, ²⁹ il quale era convinto che gli ebrei fossero sporchi «*per propria natura*», ³⁰ per «vizio innato» ³¹ e quindi «profondamente *diversi*, più simili agli animali che agli uomini “civili”». ³²

Dentro la società si nasconde allora una componente selvaggia che può toccare e contaminare, secondo quel paradigma che Jesi ritrovava in un grande libro da lui tradotto, *Massa e potere* (1960) di Elias Canetti. ³³ Jesi cita un passo di un volume che ricostruisce il processo di Damasco, ³⁴ una sorta di scena primaria – un bambino ghermito da una mano ebraica ³⁵ – associandolo alla paura dell'essere toccato con cui si apre il capolavoro di Canetti ³⁶ e commentandolo in questi termini:

Il bambino passa “rasente la porta” dell'ebreo, del *diverso* per eccellenza, e dalla sua porta “esce un braccio” che “trascina dentro”. Avvicinarsi alla casa dell'ebreo significa sfiorare pericolosamente il *diverso*, da cui può protendersi “la mano che

²⁶ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., pp. 32-33.

²⁷ *Ivi*, p. 33.

²⁸ Jesi fa riferimento a EDWARD J. DUDLEY e MAXIMILLIAN E. NOVAK (a cura di), *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972.

²⁹ FURIO JESI, *Il cattivo selvaggio*, in JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 268-285.

³⁰ *Ivi*, p. 278 (corsivo di Jesi).

³¹ *Ivi*, p. 279.

³² *Ibidem* (corsivo di Jesi).

³³ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 35.

³⁴ *Aceldama ossia processo celebre istruito contro gli ebrei di Damasco nell'anno 1840 in seguito al doppio assassinio rituale da loro consumato nella persona del Padre Tommaso dalla Sardegna missionario cappuccino ed in quella del suo garzoncello cristiano Ebrahim Amarah all'unico scopo di avere il loro sangue*, Dessì, Cagliari-Sassari, 1896.

³⁵ «1891 – A Xanten (Prussia renana), intanto che un bambino cinquenne passava rasente la porta della casa Buschoff [casa di un macellaio ebreo], un braccio uscì dalla porta e trascinò dentro il figliuolo cui furono estratte sette libbre di sangue, e il cadavere fu mandato in un vicino paesello presso uno scarafaldone. Appena commesso il delitto, il popolo convinto da prove schiaccianti, pensò giudicar il macellaio Buschoff e sua famiglia, che potè sfuggire al popular furore. La sua casa venne demolita e quelle d'altri Ebrei, specialmente negozianti» (JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 35).

³⁶ «Nulla l'uomo teme di più che essere toccato dall'ignoto. Vogliamo vedere ciò che si protende dietro di noi: vogliamo conoscerlo o almeno classificarlo. Dovunque, l'uomo evita di essere toccato da ciò che gli è estraneo. Di notte o in qualsiasi tenebra il timore suscitato dall'essere toccati inaspettatamente può crescere fino al panico. [...] La mano configurata ad artiglio è usata continuamente come simbolo di quel timore» (ELIAS CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, p. 17).

afferra”. La mano dell’ebreo, del *diverso*, è una mano “unghiuta”, come un artiglio. È la mano dell’usuraio che si protende ad afferrare l’oro, ed è al tempo stesso la mano del *diverso* (cosa, neutro - non uomo, ma entità reificata e perciò ignota nella sua cosità disumana: “un braccio uscì dalla porta”).³⁷

Il motivo del particolarismo ebraico viene declinato anche in chiave economica. Scrive Jesi a proposito della volontà liberale di assimilare gli ebrei, abolendo la loro diversità e renderli una volta per tutte omogenei al corpo sociale:

I nuovi valori così imposti erano quelli appropriati all’affermazione e allo sviluppo della società borghese capitalistica: dunque potevano essere accolti dagli ebrei che nell’attuazione di tale società riconoscevano a torto o a ragione un fatto così positivo per i loro interessi da prevalere sulla necessità di custodire il loro patrimonio culturale e religioso tradizionale; oppure dagli ebrei che, al di là degli interessi materiali, erano sufficientemente staccati dalla tradizione, tanto da credere nell’autonomo valore etico, kantiano, dei principi opposti al “particolarismo”.³⁸

All’accusa del sangue possono quindi essere associate le idee che l’ebreo sia: un selvaggio; sia sporco; sia un vampiro/cannibale; sia una ‘cosa’/un diverso; sia un mago; sia un ipocrita; imiti i cristiani; sia un essere da assimilare; sia un’entità che tende a infiltrarsi nei gangli sociali. Si configura così una vera e propria *macchina critica* capace di far emergere le componenti della grammatica mitologica dei testi letterari, secondo il principio – che Jesi chiama ideologico, e che a noi piace considerare anche ermeneutico/interpretativo – fondato sulla «volontà di indagare [...] come la macchina mitologica funziona»³⁹ (si tratta di un paradigma al quale si possono agganciare ulteriori stereotipi come la ‘giudaica perfidia’).⁴⁰

Particolarmente rilevante in questa sede risulta l’associazione dell’ebreo al mago e allo stregone, una costante di lunga durata che accompagna l’accusa del sangue.⁴¹ Essa rappresenta un elemento tutt’altro che trascurabile se si pensa a un romanzo di Irène Némirovsky come *Il Signore delle anime* (1939) il cui protagonista è una sorta di medico-psicoanalista,⁴² professione al suo fondo connotata in senso mitologico perché si ibrida con il divieto secolare per i cristiani di accettare dagli ebrei sostanze farmacologiche e medicinali *ad vitae usum*.⁴³

Scrittrice di successo nella Francia degli anni Trenta, a partire da *David Golder* (1929), Némirovsky è stata al centro di una riscoperta dopo la pubblicazione in Francia di *Suite*

37 JESI, *L’accusa del sangue*, cit., p. 35 (corsivi di Jesi).

38 *Ivi*, p. 25.

39 FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, p. 109 (corsivo di Jesi).

40 DANIELE MENOZZI, «Giudaica perfidia». *Uno stereotipo antisemita tra liturgia e storia*, Bologna, Il Mulino, 2014.

41 MARINA CAFFIERO, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 78-117 (a p. 106 riferimento a Jesi).

42 «Il dottor Asfar si occupava esclusivamente di quelle strane malattie del sistema nervoso che danno luogo a mille interpretazioni, mille malattie» (IRÈNE NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011, p. 170).

43 CAFFIERO, *Legami pericolosi*, cit., p. 314 (con riferimento a Jesi).

francese (2004; postumo), cui è seguita l'edizione di pressoché tutte le opere della narratrice. La Némirovsky è stata un'autrice prolifica nella sua breve vita,⁴⁴ iniziata nel 1903 a Kiev e conclusasi ad Auschwitz nel 1942. Irène è figlia di un facoltoso banchiere ebreo ucraino; costretto a scappare per lo scoppio della rivoluzione bolscevica, arriva nel 1919 con tutta la famiglia a Parigi, che diventerà la città della scrittrice. A nulla valse, per evitare la deportazione, la sua conversione al cattolicesimo del 1939.

Un punto che ha caratterizzato la ricezione della scrittrice è stata la sua stessa presunta adesione a stereotipi antisemiti. Un aspetto della sua produzione che comprensibilmente è apparso stridere con le radici ebraiche della Némirovsky, ma non con il contesto culturale nel quale operava. Come noto, la Francia ha una tradizione antisemita piuttosto forte e consolidata,⁴⁵ che conta tra Otto e Novecento tra le sue file, per non fare che qualche nome, Édouard Drumont, Pierre Drieu La Rochelle, Charles Maurras nonché lo stesso Céline. Una tradizione già attiva in ambito cattolico a fine Ottocento, come si può vedere dalle opere di autori come Henri Desportes, il cui *Mystère du sang* viene esplicitamente citato da Jesi.⁴⁶

Il dibattito circa il presunto antisemitismo della scrittrice è piuttosto acceso e segnato da posizioni quasi inconciliabili. È stato lo stesso marito ad accreditare per primo questa idea in una lettera del 27 luglio 1942;⁴⁷ occorre naturalmente tenere conto della particolare natura di questo documento perché si tratta della missiva con cui Michel Epstein perora la causa della moglie con l'autorità tedesca. Irène era stata infatti arrestata e il marito giocava le residue, pressoché nulle, possibilità di evitare la deportazione scrivendo all'Ambasciatore di Germania e mettendo in luce la scarsa simpatia che usciva dalle opere della moglie per i personaggi ebraici.

La critica contemporanea è tornata più volte sull'argomento. Da un lato vi è chi ritiene impossibile assimilare la scrittrice all'area antisemitica (a partire dalla figlia Denise Epstein).⁴⁸ Occorre, in tale prospettiva, «smascherare la stolidezza di coloro che dall'Europa all'America hanno imputato a Irène Némirovsky un serpeggiante antisemitismo, che si paleserebbe nel disegno narrativo di personaggi e ambienti ebraici». ⁴⁹ Gli stessi Philipponnat e Lienhardt sono piuttosto prudenti nel dichiarare la Némirovsky antisemita, preferendo riportare il tema ebraico a una più generale libertà della scrittrice che, essendo ebrea, non doveva essere per forza aprioristicamente simpatetica verso la sua stirpe;

44 OLIVIER PHILIPPONNAT e PATRICK LIENHARDT, *La vita di Irène Némirovsky*, Milano, Adelphi, 2009.

45 VALERIA GALIMI, *L'antisemitismo in azione. Pratiche antiebraiche nella Francia degli anni Trenta*, Milano, Unicopli, 2006; CRISTIANA FACCHINI, *Le metamorfosi di un'ostilità antica. Antisemitismo e cultura cattolica nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Annali di Storia dell'Esegesi», XXVII (2010), pp. 189-232; si veda anche CRISTIANA FACCHINI, *Infamanti dicerie. La prima autodifesa ebraica dall'accusa del sangue*, Bologna, EDB, 2014.

46 HENRI DESPORTES, *Le Mystère du sang chez les Juifs de tous les temps*, Savine, Paris, 1889; JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 28.

47 La lettera si può leggere in IRÈNE NÉMIROVSKY, *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. da Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2005, pp. 379-381.

48 Denise Epstein, riferendosi alla madre, ha affermato che «i suoi romanzi erano, più che una manifestazione di antisemitismo, una critica sociale dell'ambiente che aveva conosciuto e odiato» (DENISE EPSTEIN, *Sopravvivere e vivere. Conversazioni con Clémence Boulouque*, Milano, Adelphi, 2010, p. 143).

49 ROLANDO DAMIANI, *Irène Némirovsky e l'ebraismo*, in *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*, a cura di Isabella Adinolfi, Roma, Carocci, 2011, p. 289.

semmai, è stata letta da altri in chiave apertamente antisemita. Il massimo che i critici concedono è che la scrittrice abbia subito l'influenza della cultura francese e vi si sia, almeno parzialmente, adeguata per essere accettata nell'*establishment* letterario.⁵⁰

Dall'altro vi è chi come Ruth Franklin ritiene che «Perhaps Némirovsky was incapable of creating sympathetic Jewish characters».⁵¹ Molto chiara in proposito anche Myriam Anissimov.⁵² Sembra questa, con diverse sfumature, la posizione sostanzialmente dominante: «Nei confronti del popolo ebraico, che osserva da agnostica, senza alcuna adesione alla sua tradizione religiosa e spirituale, l'autrice è spietata. Raramente si sono lette pagine più frementi di orrore per alcune presunte "caratteristiche ebraiche": il gusto per gli affari, la capacità di risorgere continuamente dalle proprie ceneri grazie a una spregiudicata attitudine ai traffici, agli scambi, ai negozi, la paura della morte»⁵³ (si consideri per esempio Soifer, ricchissimo ebreo che vive come un indigente, con la sua bocca «sdentata» e «bavosa» in *David Golder*).⁵⁴ Non stupisce allora ritrovare alcune indicazioni critiche basate su sottili distinguo: *David Golder* «is an ambivalent work of fiction which uses negative stereotypes of Jewishness but which does not propose anti-Semitic arguments and is (unlike the work of Drieu or Céline) politically disengaged».⁵⁵

Nel libro di Germinario *Argomenti per lo sterminio*,⁵⁶ la scrittrice francese compare non poche volte in relazione a mitologie antiebraiche. Dalla donna ebrea promana una sensualità incontenibile, prorompente e immorale, visibile nel *Bambino prodigio* (1927) nel personaggio di Rachele Schmul;⁵⁷ Joyce Golder a sua volta incarna magnificamente lo stereotipo della bella ebrea,⁵⁸ mentre suo padre quello dell'ebreo che darwinisticamente è riuscito a superare tutte le persecuzioni e le difficoltà⁵⁹ e per questa sua forza si è imposto nella società e negli affari. Alfred Kempf de *Il ballo* (1930) è a sua volta il finanziere ebreo nevrotico.⁶⁰ Infine non mancano le associazioni dell'ebreo alla vita animale e alla

50 OLIVIER PHILIPPONNAT e PATRICK LIENHARDT, *La dannazione del dottor Asfar*, in NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., pp. 221-233.

51 RUTH FRANKLIN, *Scandale Française*, in «The New Republic» (30 January 2008), <http://www.newrepublic.com/article/books/scandale-fran%C3%A7aise> (ultimo accesso in data: 14/10/2015).

52 «Nel descrivere l'ascesa sociale degli ebrei la Némirovsky aderisce a ogni sorta di pregiudizi antisemiti e utilizza tutti gli stereotipi negativi dell'epoca. Nei suoi libri gli ebrei sono raffigurati nei modi più crudeli e peggiorativi [...]. Ecco alcuni tratti specifici attribuiti agli ebrei nella sua opera [...]: capelli crespi, naso adunco, mano molle, dita e unghie a uncino, colorito scuro, giallo o olivastro, occhi neri, ravvicinati e melliflui, corporatura gracile; e ancora: riccioletti neri e folti, guance livide, denti irregolari, narici mobili; per non dimenticare la sete di guadagno, la combattività, l'isteria» (MYRIAM ANISSIMOV, *Postfazione*, in NÉMIROVSKY, *Suite francese*, cit., p. 404).

53 MARIA NADOTTI, *Gli uomini quali sono*, in Irène Némirovsky, *Il ballo*, trad. da Alessandra Di Lernia, Roma, Newton Compton, 2013, p. 24.

54 IRÈNE NÉMIROVSKY, *David Golder*, Milano, Adelphi, 2013, p. 136.

55 ANGELA KERSHAW, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-War France*, New-York, Routledge, 2010 (letto in epub).

56 FRANCESCO GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Torino, Einaudi, 2011, p. 31.

57 IRÈNE NÉMIROVSKY, *Un bambino prodigio*, Firenze, Giuntina, 1995.

58 GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio*, cit., p. 60. Joyce, la cui madre è stata in gioventù una prostituta, è una che gli uomini «sa farli ballare» (NÉMIROVSKY, *David Golder*, cit., p. 51).

59 GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio*, cit., pp. 181-182.

60 *Ivi*, p. 252.

dimensione ferina presenti nel *Bambino prodigio* e in *David Golder*.⁶¹ L'animalizzazione, con particolare riferimento ad animali parassiti, ricorre in parecchi autori (Drumont, Reinach, Lémann, Kimon, Soury, Bouhours, Debauge, De Biez).⁶²

Interessa in questa sede vedere se e in che modo i testi della Némirovsky possano essere allocati entro il perimetro della macchina mitologica, nonché di un paradigma letterario storicamente documentabile, vale a dire operativo in testi di scrittori che testimoniano – a livello di uso narrativo, indipendentemente dalle loro convinzioni personali – le isotopie antisemitiche. Risulta in ogni caso difficile, in sede di critica letteraria, limitarsi alle dichiarazioni della scrittrice – senz'altro vere – secondo le quale avrebbe descritto solo «mamma e papà»⁶³ o tutt'al più la cerchia di conoscenti. Ma nella macchina mitologica non esistono elementi neutri, naturali, non polarizzati, perché essa concentra e riunisce il passato e il futuro,⁶⁴ assorbe, ingloba ed iscrive nella propria pratica tutti i dati e gli elementi, anche quelli provenienti da ambiti 'personali'.

La nostra sensazione è che l'accusa del sangue sia il contenitore mitologico-archetipale di tutte le occorrenze del tema 'ematico': sia esso metafora del senso degli affari, emblema della natura selvaggia, sinonimo di vampirismo è comunque sempre segno e traccia dell'accusa primordiale e inestinguibile. Qualsiasi accenno al sangue non fa che ribadire, in una sorta di celebrazione rovesciata, l'instirpabile accusa, ne costituisce il suo interprete. La realtà e il mondo degli ebrei della Némirovsky sono sempre declinati secondo la grammatica del sangue, una ossessione che dal naturale passa al simbolico e che 'dice' e ripete l'Accusa (gli 'gira attorno', per parafrasare un'espressione cara a Jesi).⁶⁵ Si verifica così, anche, una tecnicizzazione politico-letteraria del mito,⁶⁶ un riuso ormai inglobato nell'istituzione letteraria, un 'argomento', in senso retorico, che la scrittrice usa e modula in modo reiterato nei suoi libri, portandosi, a livello di *intentio operis*, all'interno della macchina mitologica antisemita. Gli anni in cui la Némirovsky opera sono quelli che, secondo Walter Benjamin, decretano la fine dell'originaria forma del narrazione:⁶⁷ si potrebbe affermare che al suo posto si trovano allora forme tecnicizzate di comunicazione letteraria, un Archivio⁶⁸ di temi e motivi che sorreggono macchine di scrittura in grado

61 *Ivi*, p. 333 e p. 337.

62 *Ivi*, pp. 329-330.

63 Dichiarazioni riportate in CINZIA BIGLIOSI, *La madre dentro. Distanza, visione e svelamento*, in Élisabeth Gille, *Mirador. Irène Némirovsky mia madre*, Roma, Fazi, 2011, p. 343. Si veda anche CINZIA BIGLIOSI, *Irène Némirovsky*, Milano, Doppiozero, 2013.

64 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 17 e anche p. 20. Su questo punto, all'interno di una ricostruzione della formazione intellettuale di Jesi, si veda RICCARDO FERRARI, *Il maestro e l'allievo. Pedagogia e autobiografia in Furio Jesi*, in BELPOLITI et al., *Furio Jesi*, cit., pp. 166-181, a p. 176.

65 Quella del 'girare in cerchio': JESI, *Mito*, cit., p. 106.

66 Come noto, Jesi riprende questo concetto da Kerényi, il quale aveva operato una «distinzione fra mito genuino e mito tecnicizzato: fra mitologia genuina, dunque spontanea e disinteressata elaborazione di "contenuti" affioranti spontaneamente dalla psiche, e mitologia tecnicizzata, evocazione ed elaborazione interessate di materiali che possono servire a un determinato scopo» (*ivi*, p. 80; corsivi di Jesi).

67 WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, a cura di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

68 FURIO JESI, *Mito e linguaggio della collettività*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, p. 40: a proposito del romanzo di A. Kubin, *L'altra parte*, Jesi parla dell'Archivio come «repertorio di immagini».

di elaborare contenuti – in questo caso il sangue – ormai fortemente incardinati entro coordinate ideologiche. Il passo non solo da mito genuino a mito tecnicizzato ma anche da mito genuino a discorso di consumo⁶⁹ è già pienamente visibile.

Per cui se a livello di *intentio auctoris* la questione dell'antisemitismo della scrittrice può considerarsi pressoché impossibile da disambiguare (e nulla vieta di attenersi alle dichiarazioni della figlia sopra menzionate) a livello testuale ci sembra molto difficile ritenere le sue opere affrancate dalla macchina mitologica ed accettare che esse fossero «politically disengaged».

Del resto, non a caso a livello di testi nati all'interno di specifiche aree religiose – per esempio salesiana – si trovano opere che fanno esplicito riferimento all'omicidio rituale e agli stessi fatti di Damasco.⁷⁰ Ha a nostro avviso ragione chi, riflettendo sul pensiero di Jesi, dà questa interpretazione del concetto di macchina:

Un dispositivo, un apparecchio complesso che trasmette o amplifica una forza (umana, animale, naturale) e, razionalizzandone l'uso, risulta capace di realizzare procedimenti, di compiere azioni predeterminate. Una macchina incorpora e trasmette esperienze collettive e saperi tecnici, socializzati. Una macchina mitologica trasmette e amplifica la forza mitopoietica: la incorpora per riprodurla, per rigenerare mitologie, racconti, narrazioni, figurazioni artistiche, plastiche, simboliche, fantastiche.⁷¹

Una riprova della tecnicizzazione letteraria del mito si ottiene pensando che, oltre ai testi indicati da Jesi, l'accusa del sangue si ripresenta nella contemporaneità in romanzi come *Il cimitero di Praga* di Eco⁷² oppure *Angel* di Anne Rice⁷³ (senza contare le narrazioni di area espressamente ebraica⁷⁴ nonché la tradizione pittorica dell'accusa del sangue).⁷⁵

La macchina critica approntata da Jesi⁷⁶ risulta perfetta per approcciare le opere nemirovskiane in cui ricorre la tematica ebraica, a partire dal racconto *Il ballo*. Alfred Kampff, «un piccolo ebreo scarno dagli occhi di fuoco»,⁷⁷ aveva fatto fortuna e si era arricchito

69 DANIELE VENTRE, *Miti e incertezze del mito*, in «Nazione indiana» (15 gennaio 2012), <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/15/miti-e-incertezze-del-mito/> (ultimo accesso in data: 14/10/2015).

70 TOMMASO CALIÒ, *La leggenda dell'ebreo assassino*, Roma, Viella, 2007. Si veda anche TOMMASO CALIÒ, *Guglielmo Massaja nella cultura popolare del Novecento*, in *Guglielmo Massaja 1809-2009. Percorsi, influenze, strategie missionarie*, a cura di Lucia Ceci, Roma, Società Geografia Italiana, 2011, pp. 125-165, per il riferimento al racconto di UGO MIONI, *L'omicidio rituale*, Parma, Fiacadori, 1895.

71 GUIDO BOFFI, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114, a p. 109.

72 UMBERTO ECO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010; si veda MARIA GRAZIA COSSU, *Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo Il cimitero di Praga di Umberto Eco*, in «Incontri», II (2012), pp. 32-41.

73 ANNE RICE, *Angel* [2009], Milano, Longanesi, 2011.

74 ISRAEL JOSHUA SINGER, *Un tedesco accusa la comunità di omicidio rituale e viene frustato davanti a tutti*, in *La pecora nera* [1946], Milano, Adelphi, 2015, pp. 47-53.

75 Si veda lo studio recente di GIUSEPPE CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi, 2014.

76 Per il riuso in sede di interpretazione letteraria dei concetti elaborati da Jesi, a partire da quello di macchina mitologica, si veda ALESSANDRA ELISA VISINONI, *Una lettura del personaggio di Nikolaj Stavrogin in relazione al concetto di performatività*, in «Mantichora», I (2011), pp. 831-841.

77 IRÈNE NÉMIROVSKY, *Il ballo*, Milano, Adelphi, 2005, p. 14.

to – lasciando la condizione pressoché miserabile in cui viveva – «in seguito al geniale colpo in Borsa» che consisteva nell’«aver scommesso sul ribasso del franco» e aver poi «speculato su quello della sterlina». ⁷⁸ Nel *Ballo* si assiste inoltre a una ‘profanazione’ del precetto cattolico del porgere l’altra guancia: la *parvenue* signora Kampf teme che gli invitati al ballo possano snobbarla. Il marito la rassicura: «“Se qualcuno non viene, lo inviterai di nuovo la prossima volta, e poi ancora la volta dopo... Sai che ti dico? In fondo per farsi strada bisogna solo seguire alla lettera la morale del Vangelo...”». ⁷⁹ Oltre a indicare la natura carnale e antispirituale della razza ebraica, ⁸⁰ l’omicidio rituale, lo si è già notato in precedenza, costituisce una profanazione mimetica della celebrazione eucaristica. Fa parte della mascheratura la stessa conversione di Kempf al cattolicesimo («si era convertito all’epoca del matrimonio»). ⁸¹ Si tratta di temi non solo importanti in questo particolare discorso ma assolutamente centrali nella poetica della Némirovsky sul concetto di identità ebraica, già presenti nella fase germinativa, ma molto significativa, della sua produzione. ⁸²

Si consideri poi il personaggio di Antoinette Kempf: è vero che è cresciuta nella religione cattolica, è vero che ha quattordici anni, tuttavia è figlia di un ebreo e il suo pensiero è molto spesso rivolto alla mitologia e alla fisiologia dell’amore; pensa infatti costantemente all’insegnante d’inglese e al suo fidanzato mentre si baciano. ⁸³ La pulsione quasi erotica, comunque ossessiva, si intreccia alla distruzione delle buste contenenti gli inviti al ballo: quando Antoinette le getta nella Senna lo fa per un «bisogno selvaggio [...] di fare del male». ⁸⁴ Inoltre torna, nella fatidica sera del ballo che Antoinette ha deliberatamente sabotato, un ulteriore elemento selvaggio collegato al sangue, un vero e proprio atto di autovampirismo: «“Me ne infischio, me ne infischio”, balbettò, e in un moto d’ira si morse le mani che, sotto i giovani denti aguzzi, sanguinarono». ⁸⁵ È opportuno, e molto significativo nel presente lavoro, ricordare la nozione di vampiro che emerge dalle pagine di Jesi per cui vampiro è, anche, «chi è tanto vicino alla forza della vita da poterla in certa misura manipolare, da suggerla negli altri viventi e perfino in quel vivente che è il suo stesso io». ⁸⁶

Ebraismo e sangue sono un binomio indissolubile. Ne *Il malinteso* (1930) viene descritto l’ufficio dove il protagonista, Yves, lavora e in particolare un suo collega, Mosès, «il tipico giovane israelita ricco, elegante, con un naso lungo e prominente sul volto pallido e minuto» ⁸⁷ e il suo capoufficio, «pure lui ebreo, ma di antica stirpe, con un naso

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 23.

⁸⁰ DI CESARE, *Heidegger e gli ebrei*, cit., p. 145.

⁸¹ NÉMIROVSKY, *Il ballo*, cit., p. 28.

⁸² NÉMIROVSKY, *Un bambino prodigio*, cit. Su questo testo e le tematiche identitarie si veda ELENA QUAGLIA, *L’Enfant génial di Irène Némirovsky: il problema delle origini tra appartenenza, allontanamento e impossibile ritorno*, in «Publif@rum», XXII (2014).

⁸³ «Sono felici, sono insieme, si baciano»; «Antoinette non si era mossa. Per via dell’oscurità scorgeva soltanto due ombre confuse [...]. Anche quando si baciavano, intuì più che vedere i due visi avvicinarsi e quasi ricadere mollemente l’uno contro l’altro; si torse con violenza le mani, come una donna gelosa» (NÉMIROVSKY, *Un bambino prodigio*, cit., p. 42).

⁸⁴ *Ivi*, p. 50.

⁸⁵ *Ivi*, p. 65.

⁸⁶ JESI, *L’accusa del sangue*, cit., p. 54.

⁸⁷ IRÈNE NÉMIROVSKY, *Il malinteso*, Milano, Adelphi, 2010, p. 106. Il romanzo venne inizialmente

quasi indecoroso e la barba grigiastra»⁸⁸ il quale così si rivolge a Yves: «“Caro Harteloup, quel che le manca è una goccia, anche solo una gocciolina, del nostro sangue...”».⁸⁹

In *David Golder* sensualità e vampirismo si uniscono in Joyce, la figlia, o presunta tale, di David, ragazza prototipo, come già notato, della sensualità ebraica; accusata dal fidanzato di turno di accondiscendere, per soldi, al desiderio di uomini anziani, reagisce in questo modo: «Gli afferrò la bocca con i denti, quasi fosse un frutto, e gli morse con forza le labbra. [...] “Mi hai fatto uscire il sangue, brutta bestiola, guarda...”».⁹⁰

A sua volta, Golder rimane un selvaggio: «Perché quel vecchio ebreo gli [a Valleys] ricordava tanto spesso un cane malato, allo stremo, ma che ancora si rigira digrignando i denti, ringhiando selvaggiamente, per dare l'ultimo, violento morso?».⁹¹ Del resto David aveva già morsicato la moglie durante un acceso alterco: «la vecchia bocca l'aveva morsa rabbiosamente lì, in mezzo alle perle, e adesso Golder urlava con gli occhi iniettati di sangue come un cane rabbioso».⁹² Non per nulla la moglie gli ha appena rinfacciato di essere rimasto ancorato a una primordiale *ferinitas*, accusa con preciso risvolto sociale, quello di una non del tutto avvenuta integrazione: «“Sei un brutto!” [...] “Un brutto”... Una bestia! Non sei cambiato!... Sì, sei rimasto l'ebreuccio che vendeva stracci e ferraglia a New York con il fagotto in spalla. Te lo ricordi?”».⁹³

Anche ne *I cani e i lupi* (1940) si ritrovano le stimate dell'elemento selvaggio:

Harry alzò gli occhi e riconobbe la bambina intravista due anni prima [...] che era saltata fuori da un mondo spaventoso, ripugnante, un mondo di sudore, di sporcizia e di sangue, così lontano da lui eppure, in un certo modo misterioso e temibile, a lui affine. Gli si rizzarono i capelli in testa, come a un cagnolino, ben nutrito e curato, che sente nella foresta l'ululato famelico dei lupi, i suoi fratelli selvaggi.⁹⁴

Come vuole la poetica della scrittrice, che ha nella centralità del sangue - il dato biologico-razziale che governa l'uomo, sprovvisto di libero arbitrio - uno dei suoi elementi fondativi,⁹⁵ il sangue è la sostanza di Golder, la sua entità costitutiva, simbolo della sua natura selvaggia: «Calpestò qualche scheggia di vetro, lanciò un'imprecazione a mezza voce, guardò con indifferenza il sangue colare dai suoi piedi nudi, si rimise a letto».⁹⁶ Prima di salpare per Costantinopoli, David vede nella camera dell'albergo russo alcuni quadri raffiguranti «degli amorini dalle carni un tempo vermiglie, color del sangue fre-

pubblicato in rivista nel 1926.

88 *Ibidem*.

89 *Ivi*, pp. 106-107.

90 NÉMIROVSKY, *David Golder*, cit., p. 124.

91 *Ivi*, p. 162.

92 *Ivi*, p. III.

93 *Ivi*, p. II0.

94 IRÈNE NÉMIROVSKY, *I cani e i lupi*, Milano, Adelphi, 2008, p. 81.

95 NADOTTI, *Gli uomini quali sono*, cit., p. 15. Del resto l'opera della Némirovsky «è percorsa da un sangue capriccioso. Scorrendo ora sotterraneo, ora in superficie, questo vino di febbre trasforma i cani in lupi, gli orfani in assassini e le fanciulle in donne» (OLIVIER PHILIPPONNAT e PATRICK LIENHARDT, *I paradisi perduti di Irène Némirovsky*, in Irène Némirovsky, *Il calore del sangue*, Milano, Adelphi, 2012, p. 149).

96 NÉMIROVSKY, *David Golder*, cit., p. II6.

sco». ⁹⁷ Si può affermare che la scrittrice francese sia una manipolatrice del sangue: la manipolazione del sangue è uno dei cardini del discorso di Jesi che, pur distinguendo tra Wagner e scrittori come Erwin Guido Kolbenheyer, già inscrivibili in orbita nazista, sottolinea come la tematica proceda verso una sua progressiva tecnicizzazione. ⁹⁸

Possono essere riportate alle macchina mitologica ed acquisire una rilevanza simbolica pregnante, più densa della semplice presenza stereotipica, le stesse descrizioni fisico-corporali, le mani *in primis*, mani adatte a ghermire: «le dita lunghe e sottili, con le unghie ingiallite, adunche, dure come l'avorio» ⁹⁹ (mani molto simili, per non dire identiche, a quelle dei vampiri). ¹⁰⁰

La macchina mitologica di Jesi è un dispositivo critico che consente di innescare precise letture anche di quei testi che non direttamente - ma, si aggiunga, non meno esplicitamente - hanno come referente la componente ebraica. Il protagonista de *Il Signore delle anime* è un levantino, un greco, un orientale nel cui nome, Dario Asfar, rimane la traccia onomastica di Assuero, il nome dell'Ebreo errante. ¹⁰¹ Dario è nato in Crimea e dichiara: «Appartengo a una razza levantina, oscura, c'è in me un miscuglio di sangue greco e italiano: sono uno di quelli che voi francesi chiamate metechi, immigrati». ¹⁰² Levantino è sinonimo di immigrato che è sinonimo di ebreo (il titolo originale de *Il Signore delle anime* è *Gli scali del Levante, Les Échelles du Levant*). Come vuole la pubblicitaria del tempo, sono i «métèques», vale a dire «gli israeliti che affluiscono in numero sempre crescente dall'Europa orientale» a invadere gli scali marittimi e di conseguenza Parigi. ¹⁰³ Inoltre, Dario ha come segretaria un'ebrea immigrata, «magra, brutta, dagli occhi di brace», ¹⁰⁴ senza contare che pratica una forma edulcorata di psicoanalisi, sapere tipicamente ebraico. Ed anche un sapere, particolare da non sottovalutare, non strettamente finalizzato alla produzione di beni materiali; la polemica verso l'ebraismo come cultura astratta è infatti un elemento del paradigma antisemita. ¹⁰⁵

Secondo Angela Kershaw, «the vocabulary Némirovsky uses repeatedly to describe Asfar – *levantin, métèque* – was also used in contemporary discourse to signify Jewishness. [...] This is a novel about immigration and xenophobia but not explicitly about Jews and anti-Semitism. This probably did not prevent contemporary readers from constructing anti-Semitic readings around Dario, given the prevalence of the contemporary (pejorative) vocabulary of Jewishness in the text, and Némirovsky must have been aware of this». ¹⁰⁶ Peraltro andrà considerata la «notion of a supposed eastern origin

⁹⁷ *Ivi*, p. 167.

⁹⁸ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 60. Di Erwin Guido Kolbenheyer Jesi ricorda in particolare *Die Bauhütte* (1925).

⁹⁹ NÉMIROVSKY, *I cani e i lupi*, cit., p. 65.

¹⁰⁰ TOMMASO BRACCINI, *Amori estremi. Filinnio e le 'morte innamorate'*, in «Griseldaonline», XII (2012), <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/amori-estremi-filinnio-morte-innamorate.html> (ultimo accesso in data: 14/10/2015).

¹⁰¹ PHILIPPONNAT e LIENHARDT, *La dannazione del dottor Asfar*, cit., p. 222.

¹⁰² NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 75.

¹⁰³ MICHAËL PRAZAN, *L'Écriture genocidaire*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

¹⁰⁴ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 122.

¹⁰⁵ GERMINARIO, *Céline*, cit., pp. 92-93.

¹⁰⁶ KERSHAW, *Before Auschwitz*, cit. (corsivo della Kershaw).

of all Jews»:¹⁰⁷ gli ebrei sono in tal modo reputati «oriental oppressors»¹⁰⁸ e identificati con gli «immigrants from Eastern Europe or from the “Levant”, and with people coming from any known or unknown country with “doubtful origins”».¹⁰⁹

Rafforza l'ebraicità di Dario l'essere così un 'diverso', una figura fortemente intrecciata – Jesi *docet* – proprio a quello di ebreo. Diversi (diversi e sporchi) per costituzione intrinseca, lo si notava anche sopra, sono gli ebrei per De Amicis, «considerati privi per natura, per “razza”, per “sangue”, del senso della pulizia, e dunque *diversi* dagli uomini “civili” che posseggono tale senso per natura, “razza”, “sangue”».¹¹⁰

Non può non essere sottolineato che il primo atto che Asfar compie è un aborto,¹¹¹ variante dell'omicidio rituale, e che sia poi un figlio, suo figlio Daniel, a costituire il principale accusatore di Dario. Infatti ci si può chiedere, proprio sulla scorta di Jesi, se la forma, il genere narrativo del processo (la prima parte dell'*Accusa del sangue* è dedicata al processo di Damasco) non siano sotteraneamente (ma neanche troppo) presenti ne *Il Signore delle anime*. Daniel infatti a più riprese accusa il padre.¹¹² Così il ragazzo si rivolge alla madre:

E quando questa storia verrà a galla, quando si saprà che Wardes [il grande industriale meccanico, dipendente dalla passione per gioco, in cura da Dario] non era pazzo, che mio padre l'ha internato su richiesta della moglie, quando verrà fuori la cifra che ha intascato per questa bella impresa, allora dirai ancora, alla polizia, ai giornalisti, e a me, che ci immischiamo in cose che non ci riguardano?¹¹³

Ma occorre sottolineare anche un altro aspetto in riferimento al format-processo perché una fonte di ispirazione per il personaggio di Dario è il dottor Pierre Bougrat, il 'mago delle endovenose', condannato nel 1927.¹¹⁴

Per resistere alle accuse occorre essere forti. La fibra del protagonista nemirovskiano è infatti quella resistente e 'invincibile' della razza ebraica. Ecco allora Dario rivolgersi mentalmente ai suoi 'fratelli' levantini, ai consanguinei che nascondono – alla società, ma non a lui – la comune origine di meteci: accomuna la folla riunita in casa Wardes l'aver superato dure prove e combattere nella lotta per la vita, vale a dire la capacità di «resistere a ogni costo. Resistere più a lungo dell'avversario. Nascondere le proprie debolezze, le proprie ferite».¹¹⁵ In tale prospettiva si può inscrivere l'ammirazione di Elinor per Dario, la forte considerazione per un uomo «che non si dava mai per vinto [...] che si era arrampicato, con fatica, spezzandosi le unghie, cadendo e rialzandosi come per mira-

107 JONATHAN M. WEISS, *Irène Némirovsky. Her life and works*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 56.

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

110 JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 280 (corsivo di Jesi).

111 «Dottore, noi non possiamo permetterci un'altra bocca da sfamare» (NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 17).

112 *Ivi*, pp. 161-164; 203-205.

113 *Ivi*, p. 162.

114 PHILIPPONNAT e LIENHARDT, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 288.

115 NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 106.

colo, sull'ardua scala del successo: niente poteva entusiasmarla di più!». ¹¹⁶ E Dario stesso dice di sé: «Mi servono i beni terreni, non chiedo altro». ¹¹⁷

Ne *Il Signore delle anime* è poi rilevante il tema della persistenza dell'anima selvaggia di Dario, dell'eredità del suo sangue (e della sua capacità di mimetizzarla). Della «bramosia segreta», di soldi e successo «non poteva disfarsi, così come non avrebbe potuto disfarsi del proprio respiro, del proprio sangue, dei propri occhi»; ¹¹⁸ pure la mite (e forse ipocrita) moglie Clara dice al marito: «non puoi cambiarti la pelle, il sangue, non puoi cancellare il tuo desiderio di diventare ricco». ¹¹⁹ Quando si contrappone alla società, Asfar concepisce l'opposizione in termini di consistenza sanguigna: «Che cosa potevano capire tutti quei francesi dal sangue tiepido?». ¹²⁰

In una delle prime descrizioni, Dario presenta delle precise stigmati fisiognomiche al limite della licanropia, ¹²¹ in particolare «le orecchie a punta, i denti lunghi». ¹²² Del resto l'uomo stesso si percepisce come «una bestiola uscita dalla tana, che fiuta insidie dappertutto e che affila i denti e le unghie, sapendo di contare soltanto su quelle»; ¹²³ i suoi occhi, quando vedono una donna, sono quelli di un «lupo affamato» e ardono «come tizzoni». ¹²⁴ Asfar prova infatti un'attrazione vampiresca per le donne, un'ossessione erotica, che si consuma nelle ore notturne, ¹²⁵ da dongiovanni, ¹²⁶ secondo un nesso tra vampirismo e seduzione coatta.

Dario è un «animale selvatico che si è allontanato dalla sua foresta» ¹²⁷ e che, divenuto ricco, sa mascherare il suo sangue con la perfetta condotta di un medico facoltoso che possiede collezioni di quadri in una casa iperlussuosa. ¹²⁸ Del resto, con l'età, «la sua espressiva fisionomia levantina aveva acquisito a poco a poco la calma, l'impassibilità di una maschera». ¹²⁹ Quando però Dario si avvicina al figlio, che nutre per lui una forte avversione, lo fa camminando senza far rumore, «come un animale selvatico». ¹³⁰ Non possiamo non citare Jesi: gli ebrei sono, nella logica antisemita, «selvaggi, ma al tempo stesso – per diabolica astuzia» – sempre molto abili «nel camuffarsi da popolo “civile” e nel mescolarsi subdolamente, per ansia di potere, fra i veri popoli “civili”». ¹³¹

Insomma, non occorre illudersi: la sfrenatezza selvaggia dell'omicidio rituale si è tra-

¹¹⁶ *Ivi*, p. 186.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 173.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 87.

¹²⁰ *Ivi*, p. 131.

¹²¹ PHILIPPONNAT e LIENHARDT, *La dannazione del dottor Asfar*, cit., p. 231.

¹²² NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 41.

¹²³ *Ivi*, p. 98.

¹²⁴ *Ivi*, p. 102.

¹²⁵ «Lavorava tutta la giornata in modo estenuante per riservarsi quelle poche ore preziose, nel cuore della notte, che fuggivano in fretta. Stava andando da una giovane amante, una russa, Nadine Souklotine. Se ne sarebbe stancato presto. L'avrebbe rimpiazzata con un'altra» (*ivi*, p. 131).

¹²⁶ *Ivi*, p. 135.

¹²⁷ *Ivi*, p. 96.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 120-121.

¹²⁹ *Ivi*, p. 142.

¹³⁰ *Ivi*, p. 220.

¹³¹ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., pp. 36-37.

sformata in vampirismo socio-economico;¹³² i levantini, del resto, «hanno i traffici nel sangue».¹³³

L'assimilazione del particolarismo si esplica anche nel desiderio simmetrico che opera nel romanzo, desiderio che a sua volta replica l'imitazione-contraffazione cristiana. Mimesi e simmetria si intersecano. Come vuole la famosissima teoria di René Girard, il desiderio del soggetto è filtrato da un mediatore: l'oggetto è desiderato non in quanto tale ma perché posseduto da altri.¹³⁴ Elinor, che diventerà moglie di Dario, è la donna di Wardes. La sintassi del desiderio simmetrico si ibrida con il discorso delle origini e del particolarismo ebraico; infatti il «desiderio secondo l'*altro* è sempre desiderio di essere un *altro*».¹³⁵ Il desiderio mimetico innesca inoltre la violenza: Wardes sarà internato da Dario.

Il particolarismo sottolineato da Jesi è un vero nodo della poetica della Némirovsky. Riuscire a infiltrarsi e trasformarsi è possibile ma l'origine è comunque difficile da nascondere; infatti riemerge. Quando, ne *I cani e i lupi*, il banchiere francese Delarcher apprende della passione della figlia per il figlio dei banchieri ebraici Sinner, riflette in questi termini, in cui confini geografici e confini economici si ibridano nel segno della non tracciabilità e dove emerge anche un cardine della macchina mitologica antisemita, degna dei *Protocolli dei Savi di Sion*, vale a dire quella del potere occulto rappresentato dalla comunità ebraica internazionale:

tutto ciò che veniva dall'Oriente gli ispirava un'insuperabile diffidenza. Slavo levantino ebreo... Difficile affermare quale di questi termini gli ripugnasse di più. Non c'era mai nulla di chiaro, nulla di sicuro, intorno a gente così... Prendi il patrimonio dei Sinner, per esempio. Un grande patrimonio, certo. Troppo grande, appunto, dai confini indefiniti, fluttuanti... C'erano, da una parte, gli zuccherifici in Ucraina e in Polonia [...] Tutto vago, incerto, oscuro... Un patrimonio strano, storie strane... [...] La stessa banca [...] nota in tutto il mondo, lo irritava per i suoi rapporti internazionali, per la sua reputazione, per le dicerie di potere occulto.¹³⁶

A sua volta, Asfar è un ipocrita che sa come trattare con il prossimo, soprattutto attraverso una capacità commerciale, non difficile da riportare a una tipicità ebraica:

Quasi senza accorgersene, e benché avesse deplorato in anticipo le maniere ipocrite di Elinor, Dario cominciava a trovare in quella conversazione il piacere quasi agonistico di condurre il gioco secondo certe regole, di svelare la verità poco a poco, con precauzione, di farla balenare per poi dissimularla di nuovo. Era la tattica orientale – contrattazioni, baratti, scambi – di cui si era sempre servito.¹³⁷

¹³² «Con la modernizzazione, l'ebreo riesce a mascherare e controllare le proprie pulsioni di razza»; l'ebreo integrato «ha imparato a dominare gli impulsi sanguinari [...]: l'ebreo civilizzato preferisce succhiare il denaro e le ricchezze della nazione, piuttosto che il sangue degli innocenti bambini cristiani» (GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio*, cit., p. 158).

¹³³ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 157.

¹³⁴ RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981.

¹³⁵ *Ivi*, p. 73 (corsivi di Girard).

¹³⁶ NÉMIROVSKY, *I cani e i lupi*, cit., p. 116.

¹³⁷ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 140.

Dice Elinor, l'amante di Wardes, a Dario: «L'astuzia e la forza ce le abbiamo nel sangue!».¹³⁸

Come recitano anche le *Bagatelle* di Céline, la grammatica comportamentale ebraica è quella del travestimento proteiforme, della dissimulazione: gli ebrei sono «tutti camuffati, travestiti, camaleonti»¹³⁹ che vogliono «raffinarsi "arianamente"».¹⁴⁰ Del resto in *Morte a credito* (1936) un personaggio si lamenta spesso dell'arrivismo degli ebrei, all'interno di una concezione ultracospirativa della Storia.¹⁴¹

Dario si assimila, si mimetizza come Ester, «la regina di cui la storia del mondo non sa nulla [...]. Ester, un'ebrea assimilata, svela la sua identità e salva il suo popolo. [...] rappresenta l'estraneità, oscura e infida, ostile e minacciosa, da cui è lecito difendersi preventivamente annientandola»;¹⁴² Dario quindi mente e come pseudo-dottore mente una seconda volta.

Infine, seguendo ancora il paradigma critico approntato da Jesi, Asfar è un mago, anzi, come viene più volte detto nel testo, un ciarlatano. Egli è riuscito a trovare una cura pseudo-psicoanalitica che, pur dal dubbio fondamento, ha comunque avuto successo e gli ha garantito fama e ricchezza. Quando Wardes si reca da Dario per iniziare la cura che calmi il suo stato nevrotico pensa tra sé: «Bisognava soltanto trovare l'uomo che ne possedeva l'arte, la formula, fosse pure un ciarlatano, un guaritore, un mago, un visionario!».¹⁴³ Wardes dipende progressivamente sempre più da Asfar: anche se «niente gli impediva di prendere un treno del mattino o di noleggiare una macchina e tornare a Parigi, o di andare altrove», tuttavia «l'abitudine di obbedire a Dario in tutto e per tutto, la lenta spersonalizzazione [...] avevano finito col dare i loro frutti. Wardes si sentiva recluso, per volontà di Dario, in un cerchio magico dal quale non poteva uscire».¹⁴⁴

Se Dario Asfar è un 'mago' che sa attirare e in qualche modo ipnotizzare i suoi pazienti, allora si potrebbe quasi vedere nella vicenda del personaggio una metafora dell'ipnosi che, come Jesi insegna, la macchina mitologica esercita: «La macchina mitologica diviene un congegno pericoloso sul piano ideologico e politico» – ed anche letterario – «quando ci si lascia ipnotizzare da essa».¹⁴⁵ La macchina mitologica ghermisce ed afferra come la mano proditoria tipica del vampiro ebraico: nel momento in cui Dario riceve i suoi pazienti, compare una variante della scena dell'ebreo-che-afferra:

Alla fine la porta si apriva, e sulla soglia appariva un uomo mingherlino, di bassa statura, con la carnagione olivastrea, la fronte spaziosa, le orecchie troppo grandi e trasparenti, i capelli argentei. [...] Con la mano, ornata di un prezioso anello di

¹³⁸ *Ivi*, p. 110.

¹³⁹ CÉLINE, *Bagatelle per un massacro*, cit., p. 124.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 176.

¹⁴¹ Il padre di Ferdinand si sente «perseguitato da un carnevale di mostri... [...] Ne aveva per ogni gusto... Contro gli Ebrei... gl'intriganti... gli arrivisti» (LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Morte a credito*, Milano, Mondadori, 1987, p. 133).

¹⁴² DI CESARE, *Heidegger e gli ebrei*, cit., p. 143.

¹⁴³ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. III.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 190-191.

¹⁴⁵ JESI, *Mito*, cit., p. 108. Si veda ancora il riferimento di Jesi a *L'altra parte* di Kubin, «che narra la vicenda di un gruppo di uomini resi sudditi da un leader, Patera, il quale mantiene su di essi un "incantesimo"» (JESI, *Mito e linguaggio della collettività*, cit., p. 39).

platino che spiccava sulla pelle scura, [Dario] scostava appena le pieghe della cortina di velluto rosso, accarezzando distrattamente il tessuto, e lasciava passare il paziente; poi la tenda si richiudeva.¹⁴⁶

Il romanzo della Némirovsky, come si è cercato di dimostrare, restituisce così un percorso di senso qualora sia sollecitato con la macchina critica approntata da Furio Jesi. Una macchina che in sede di lettura letteraria può dare ancora molti frutti, anche fuori dal perimetro degli scrittori e dei poeti analizzati dal geniale studioso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aceldama ossia processo celebre istruito contro gli ebrei di Damasco nell'anno 1840 in seguito al doppio assassinio rituale da loro consumato nella persona del Padre Tommaso dalla Sardegna missionario cappuccino ed in quella del suo garzoncello cristiano Ebrahim Amarab all'unico scopo di avere il loro sangue*, Dessì, Cagliari-Sassari, 1896. (Citato a p. 78.)
- ALY, GÖTZ, *Perché i tedeschi? Perché gli ebrei? Uguaglianza, invidia e odio razziale 1800-1933*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 77.)
- ANISSIMOV, MYRIAM, *Postfazione*, in Irène Némirovsky, *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. da Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2005. (Citato a p. 81.)
- BELPOLITI, MARCO e ENRICO MANERA (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010. (Citato alle pp. 75, 82, 92, 94.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, a cura di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 82.)
- BIGLIOSI, CINZIA, *Irène Némirovsky*, Milano, Doppiozero, 2013. (Citato a p. 82.)
- *La madre dentro. Distanza, visione e svelamento*, in Élisabeth Gille, *Mirador. Irène Némirovsky mia madre*, Roma, Fazi, 2011. (Citato a p. 82.)
- BOFFI, GUIDO, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114. (Citato a p. 83.)
- BRACCINI, TOMMASO, *Amori estremi. Filinnio e le 'morte innamorate'*, in «Griseldaonline», XII (2012), <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/amori-estremi-filinnio-morte-innamorate.html>. (Citato a p. 86.)
- CAFFIERO, MARINA, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 79.)
- CALIÒ, TOMMASO, *Guglielmo Massaja nella cultura popolare del Novecento*, in *Guglielmo Massaja 1809-2009. Percorsi, influenze, strategie missionarie*, a cura di Lucia Ceci, Roma, Società Geografia Italiana, 2011, pp. 125-165. (Citato a p. 83.)
- *La leggenda dell'ebreo assassino*, Roma, Viella, 2007. (Citato a p. 83.)
- CANETTI, ELIAS, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981. (Citato a p. 78.)
- CAPRIOTTI, GIUSEPPE, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi, 2014. (Citato a p. 83.)

146 NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 119.

- CAVALLETTI, ANDREA, «*Quasi un bouyhbhnm*». *Furio Jesi e l'ebraismo*, in «Scienza & Politica», XLVIII (2013), pp. 96-101. (Citato a p. 75.)
- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Bagatelle per un massacro*, Milano, Guanda, 1981. (Citato alle pp. 77, 90.)
- *Morte a credito*, Milano, Mondadori, 1987. (Citato a p. 90.)
- CONTE, ÉDOUARD e CORNELIA ESSNER (a cura di), *Culti di sangue. Antropologia del nazismo*, Roma, Carocci, 2000. (Citato a p. 77.)
- COSSU, MARIA GRAZIA, *Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo Il cimitero di Praga di Umberto Eco*, in «Incontri», II (2012), pp. 32-41. (Citato a p. 83.)
- COTTONE, MARGHERITA, *Vampirismo e didattica. Le lezioni su "Il vampiro e l'automa nella cultura tedesca dal XVIII al XX secolo"*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 43-66. (Citato a p. 76.)
- DAMIANI, ROLANDO, *Irène Némirovsky e l'ebraismo*, in *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*, a cura di Isabella Adinolfi, Roma, Carocci, 2011. (Citato a p. 80.)
- DESPORTES, HENRI, *Le Mystère du sang chez les Juifs de tous les temps*, Savine, Paris, 1889. (Citato a p. 80.)
- DI CESARE, DONATELLA, *Heidegger e gli ebrei. I «Quaderni neri»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014. (Citato alle pp. 77, 84, 90.)
- DUDLEY, EDWARD J. e MAXIMILLIAN E. NOVAK (a cura di), *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 1972. (Citato a p. 78.)
- ECO, UMBERTO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010. (Citato a p. 83.)
- EPSTEIN, DENISE, *Sopravvivere e vivere. Conversazioni con Clémence Boulouque*, Milano, Adelphi, 2010. (Citato a p. 80.)
- FACCHINI, CRISTIANA, *Infamanti dicerie. La prima autodifesa ebraica dall'accusa del sangue*, Bologna, EDB, 2014. (Citato a p. 80.)
- *Le metamorfosi di un'ostilità antica. Antisemitismo e cultura cattolica nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Annali di Storia dell'Esegesi», XXVII (2010), pp. 189-232. (Citato a p. 80.)
- FERRARI, RICCARDO, *Il maestro e l'allievo. Pedagogia e autobiografia in Furio Jesi*, in Marco Belpoliti e Enrico Manera (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 166-181. (Citato a p. 82.)
- FRANKLIN, RUTH, *Scandale Française*, in «The New Republic» (30 January 2008), <http://www.newrepublic.com/article/books/scandale-fran%C3%A7aise>. (Citato a p. 81.)
- GALIMI, VALERIA, *L'antisemitismo in azione. Pratiche antiebraiche nella Francia degli anni Trenta*, Milano, Unicopli, 2006. (Citato a p. 80.)
- GERMINARIO, FRANCESCO, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato alle pp. 81, 82, 89.)
- *Céline. Letteratura politica e antisemitismo*, Torino, Utet, 2011. (Citato alle pp. 77, 86.)

- GIRARD, RENÉ, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981. (Citato a p. 89.)
- HEINE, HEINRICH, *Il Rabbi di Bacherach*, a cura di Claudia Sonino, trad. da Laura Accomazzo, Milano, SE, 2005. (Citato a p. 76.)
- JESI, FURIO, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011. (Citato alle pp. 76-78, 87, 93.)
- *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva, 1967. (Citato a p. 75.)
- *Il cattivo selvaggio*, in Furio Jesi, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 268-285. (Citato a p. 78.)
- *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, a cura di David Bidussa, Milano, Bollati Boringhieri, 2007. (Citato alle pp. 75-80, 82, 84, 86, 88.)
- *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. (Citato alle pp. 79, 82, 90.)
- *Mito e linguaggio della collettività*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 82, 90.)
- *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972. (Citato a p. 75.)
- KERSHAW, ANGELA, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-War France*, New-York, Routledge, 2010. (Citato alle pp. 81, 86.)
- LUCCA, ENRICO, *Il Dio delle tenebre. Un breve carteggio tra Furio Jesi e Gerschom Scholem*, in «Storiografia», xvii (2013), pp. 161-166. (Citato a p. 75.)
- MALAMUD, BERNARD, *L'uomo di Kiev*, trad. da Ida Omboni, Torino, Einaudi, 1968. (Citato a p. 76.)
- MANERA, ENRICO, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 75.)
- MANERA, ENRICO e MARCO TABACCHINI, *La macchina mitologica. Conversazione su Furio Jesi*, a cura di Collettivo Flâneur, Castelminio di Resana (TV), 7 febbraio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=CEy5AOMesAU>. (Citato a p. 75.)
- MENOZZI, DANIELE, «Giudaica perfidia». *Uno stereotipo antisemita tra liturgia e storia*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 79.)
- MIONI, UGO, *L'omicidio rituale*, Parma, Fiacadori, 1895. (Citato a p. 83.)
- MOLITERNI, FABIO, *Un'arma da gioco. Furio Jesi mitologo*, in «Hermes. Journal of Communication», I (2013), pp. 59-70. (Citato a p. 75.)
- NADOTTI, MARIA, *Gli uomini quali sono*, in Irène Némirovsky, *Il ballo*, trad. da Alessandra Di Lernia, Roma, Newton Compton, 2013. (Citato alle pp. 81, 85.)
- NÉMIROVSKY, IRÈNE, *David Golder*, Milano, Adelphi, 2013. (Citato alle pp. 81, 85, 86.)
- *I cani e i lupi*, Milano, Adelphi, 2008. (Citato alle pp. 85, 86, 89.)
- *Il ballo*, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 83, 84.)
- *Il malinteso*, Milano, Adelphi, 2010. (Citato alle pp. 84, 85.)
- *Il Signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011. (Citato alle pp. 79, 81, 86-91, 94.)
- *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. da Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 80, 81, 91.)
- *Un bambino prodigio*, Firenze, Giuntina, 1995. (Citato alle pp. 81, 84.)

- PHILIPPONNAT, OLIVIER e PATRICK LIENHARDT, *I paradisi perduti di Irène Némirovsky*, in Irène Némirovsky, *Il calore del sangue*, Milano, Adelphi, 2012. (Citato a p. 85.)
- *La dannazione del dottor Asfar*, in Irène Némirovsky, *Il Signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 221-233. (Citato alle pp. 81, 86, 88.)
- PHILIPPONNAT, OLIVIER e PATRICK LIENHARDT, *La vita di Irène Némirovsky*, Milano, Adelphi, 2009. (Citato alle pp. 80, 87.)
- PIANTINI, LEANDRO, *La mente critica di Furio Jesi*, in BELPOLITI et al., *Furio Jesi*, cit., pp. 298-306. (Citato a p. 75.)
- PRAZAN, MICHAËL, *L'Écriture genocidaire*, Paris, Calmann-Lévy, 2005. (Citato a p. 86.)
- QUAGLIA, ELENA, *L'Enfant géniel di Irène Némirovsky: il problema delle origini tra appartenenza, allontanamento e impossibile ritorno*, in «Publif@rum», XXII (2014). (Citato a p. 84.)
- RICE, ANNE, *Angel* [2009], Milano, Longanesi, 2011. (Citato a p. 83.)
- SANTIN, CARLOTTA, *La seduzione del mito. Furio Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi, in Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, a cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 107-123. (Citato a p. 77.)
- SCHIAVONI, GIULIO, *Heinrich Heine fra Reno e Giordano. L'«accusa del sangue» e la difficile simbiosi fra ebrei e tedeschi*, in *Echi dalla Mitteleuropa. Autori e percorsi, tra filosofia e letteratura*, Vercelli, Mercurio, 2012, pp. 107-119. (Citato a p. 76.)
- SINGER, ISRAEL JOSHUA, *Un tedesco accusa la comunità di omicidio rituale e viene frustato davanti a tutti*, in *La pecora nera* [1946], Milano, Adelphi, 2015, pp. 47-53. (Citato a p. 83.)
- TARADEL, RUGGERO, *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Roma, Editori Riuniti, 2002. (Citato a p. 75.)
- TOAFF, ARIEL, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, Il Mulino, 2007. (Citato a p. 75.)
- VENTRE, DANIELE, *Miti e incertezze del mito*, in «Nazione indiana» (15 gennaio 2012), <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/15/miti-e-incertezze-del-mito/>. (Citato a p. 83.)
- VISINONI, ALESSANDRA ELISA, *Una lettura del personaggio di Nikolaj Stavrogin in relazione al concetto di performatività*, in «Mantichora», I (2011), pp. 831-841. (Citato a p. 83.)
- WEISS, JONATHAN M., *Irène Némirovsky. Her life and works*, Stanford, Stanford University Press, 2007. (Citato a p. 87.)
- ZWEIG, ARNOLD, *Omicidio rituale in Ungheria. Tragedia ebraica in cinque atti*, trad. da Paola Paumgardhen, Napoli, Guida, 2008. (Citato a p. 76.)

PAROLE CHIAVE

Furio Jesi; Irène Némirovsky; sangue; mito; letteratura; ebraismo; antisemitismo; Francia; romanzo; Shoah.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Rondini è professore associato e docente di Forme della Comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università degli studi di Macerata. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'opera di Primo Levi, la letteratura della Shoah, Fenoglio, la narrativa contemporanea (Celati, Trevi), la teoria della letteratura, la non fiction. Tra le sue pubblicazioni più recenti troviamo: *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, «Enthymema», XI, 2014; *Autobiocritiche nella letteratura italiana contemporanea*, in «Bollettino'900», I-II (2013), *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Macerata, Eum, 2013; *Fenoglio senza Resistenza. Dieci anni di ricezione critica 2003-2012*, in «Testo», LXV (2013), pp. 125-143; *Primo Levi e Hannah Arendt: responsabilità, giudizio, irrealtà*, in *Hannah Arendt e Primo Levi. Narrazione e pensiero*, a cura di Natascia Mattucci e Andrea Rondini, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2013, pp. 33-60; *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*, Macerata, Quodlibet, 2012; *Frammenti di sapere. Prospettive della narrativa contemporanea della Shoah*, in corso di stampa.

andrea.rondini@unimc.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA RONDINI, *Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 75-95.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

SAGGI