

Corpi Plurali

n.1



ISSN 3103-8239



Corpi Plurali

corpiplurali.it

n. 1, 2026

ISSN 3103-8239

Direttore responsabile
Gaetano Lalomia

Direzione
Gaetano Lalomia, Giulio Iacoli, Manuela D'Amore

Comitato scientifico
Maria Colombo (Università di Milano)
Ryan Calabretta-Sajder (University of Arkansas)
Laura Fournier (Université Grenoble Alpes)
A.P. Fuksas (Università di Cassino)
Massimo Fusillo (Scuola Normale Superiore)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Davide Messina (Università di Edinburgo)
Marina Paino (Università di Catania)
Marilena Parlati (Università di Padova)
Gabriele Rigola (Università di Genova)
Giovanna Rizzarelli (Università di Ferrara)
Simona Scattina (Università di Catania)
Luca Somigli (University of Toronto)
Laura Tosi (Università Ca' Foscari)

Segreteria di redazione
Salvo Arcidiacono, Daniela Santonocito

Redazione
Alessia Fichera, Giancarlo Felice, Ester Di Silvestro, Lucia La Causa, Antonio Virga, Salvatore Zumbo

Duetredue Edizioni
via Pietro Nenni, viii traversa, n. 2
96013 - Carlentini (Sr)

SOMMARIO

SILVIA ANTOSA

Embodied Syntax and Queer Relationality in Eimear McBride's *A Girl Is a Half-formed Thing* (2013) and *The Lesser Bohemians* (2016)

5

LUCA BARATTA

Pluralità del corpo, molteplicità dei significati:
Il mostro a sette teste nell'Europa della prima età moderna

27

ALVARO BARBIERI

Corpi eroici: l'iper-fisicità guerriera nella letteratura
antico-francese

65

SIMONA CARRETTA

Al di là dei generi e dei media:
il romanzo-romanzo di Georges Simenon

107

CORRADO CONFALONIERI

Vita e «morte delle morti»:
environmental reading, Zanzotto, Venezia, Marghera

121

ELENA DI GIOVANNI

Disabilità, identità, accessibilità:
orizzonti e paradigmi che cambiano

137

SILVIA ANTOSA

Embodied Syntax and Queer Relationality in Eimear McBride's *A Girl Is a Half-formed Thing* (2013) and *The Lesser Bohemians* (2016)

This article offers a comparative analysis of Eimear McBride's *A Girl Is a Half-formed Thing* (2013) and *The Lesser Bohemians* (2016) by examining how each novel mobilises linguistic fragmentation as an embodied mode of narration. Through a queer and poststructuralist critical framework, I read McBride's syntax as a site where trauma, desire, and relationality are materially inscribed. In *A Girl Is a Half-formed Thing*, fragmentation articulates the somatic pressures of violence and the dismemberment of female subjectivity; in *The Lesser Bohemians*, it becomes a vehicle for erotic apprenticeship and vulnerable becoming. Drawing on Ahmed, Butler, Sedgwick, Kristeva, Halberstam and Wittig, I investigate how McBride reconfigures formation through corporeal intensity rather than psychological coherence. By placing the two texts in dialogue, I also argue that McBride reimagines the contemporary *Bildungsroman* as an anti-teleological process shaped by affective entanglement as well as the body's resistance to normative narrative structures.

KEYWORDS: Embodied syntax; queer formation; trauma and relationality; poststructuralist narrative; Irish contemporary writing; Eimear McBride.

1. Introduction

Eimear McBride's fiction has become one of the most striking contributions to contemporary British and Irish writing, especially for the extremity of its linguistic experimentation and its foregrounding of the body as the generative principle of the narrative. In her first novels, *A Girl Is a Half-formed Thing* (2013) and *The Lesser Bohemians* (2016), language is not a transparent medium for narrating events, but becomes a sensory material shaped by tactility. McBride's syntax expands and contracts according to the intensity of the embodied experience of her female protagonists. By linguistic fragmentation, I refer to a disruption of conventional syntactic order (sentence segmentation, elliptical structures, broken clauses, non-linear phrasing) that defies

narrative coherence and mimics the discontinuities of corporeal and affective experience. This concept draws on poststructuralist and feminist theories of language (cfr. Kristeva, 1984; Cixous, 1976; Wittig, 1992), where syntax is not a neutral container of meaning but a politically charged structure embedded with ideological assumptions about identity, gender, and subjectivity. In McBride's prose, fragmentation becomes both an aesthetic and epistemological gesture: it enacts the pressure of trauma on narrative form and foregrounds the somatic origin of utterance. Rather than representing the body, the syntax itself performs it, by turning language into a field of rupture where memory, desire, and violence are inscribed. The characters' bodies enter language as a disruptive force that destabilised subjectivity and narrative linearity alike. Meaning is thus produced through corporeal textures rather than through psychological interiority. McBride's writing proposes a form of embodied consciousness in which the linguistic line becomes inseparable from affective and corporeal memory, as well as the narrative, embodied rhythms of sensation.

Born in Liverpool in 1976 and raised in Ireland, McBride trained at the Drama Centre in London, and this performative background deeply informs her prose. The vocabulary of gesture and corporeal discipline circulates within her writing, which often feels closer to a vocal performance than to conventional narrative. This theatrical grounding facilitates a prose that is attentive to the body's movements by incorporating patterns of muscular tension into the very structure of the sentence. The artistic sensibility that emerges from this formation is also shaped by the decades-long struggle to publish *A Girl Is a Half-formed Thing*, a novel completed in 2003 but released only in 2013 to immediate critical acclaim. Its reception confirmed the extent to which McBride's experiments with fragmentation, narrative rhythm, and embodied voice resonate within contemporary debates on modernist legacies, feminist corporeality, and experimental form. *The Lesser Bohemians* came out a few years later (2016), followed by the more recent *Strange Hotel* (2020), the collection of stories *Mouthpieces* (2021), the non-fictional work *Something Out of Place: Women & Disgust* (2021) and her latest novel, *The City Changed its Face* (2025).

Existing scholarship on McBride's early production has been rich and varied, yet it gravitates toward a set of recurrent themes, such as trauma, the influence of Catholicism, sexual violence, and the fractured subjectivity and narrative style of her protagonists. *A Girl Is a Half-formed Thing* in particular has been read predominantly through the lens of trauma and violence theories, with special attention to the novel's portrayal of sexual abuse and gender violence within the Irish women's literary tradition (cfr. Rose, 2016a; Cahill, 2017; Lyons, 2021). In my own article, I have argued that the novel enacts a gradual process of textual dematerialisation in which trauma manifests

itself through linguistic dissolution and bodily disarticulation, drawing an innovative connection between McBride's prose and modernist poetic experimentation (cfr. Antosa, 2015). *The Lesser Bohemians* has received less critical attention, which has mostly focused on its exploration of sexuality alongside the complexities of intimacy as a performative form of expression (cfr. Gilligan, 2017; Antosa, 2018; Smyth, 2019; Ostalska, 2021).

Despite this growing body of criticism, there is little comparative analysis of *A Girl Is a Half-formed Thing* and *The Lesser Bohemians*; in particular, scholarship has not fully explored McBride's foregrounding of embodied syntax and queer relationality within a more general reconfiguration of the genre of the *Bildungsroman*. This article addresses that omission by arguing that McBride's fiction develops a poetics of becoming, in terms of corporeal and affective vulnerability. Trauma is central in both novels, although it manifests itself at different levels of intensity. As I have discussed elsewhere (cfr. Antosa, 2015), McBride engages with the almost impossible task of giving voice and representation to young girls' sexually traumatic experience (cfr. LaCapra, 2004; Ward, 2012). From this perspective, both novels grapple with the narrative paradox of articulating through a highly experimental style what Cathy Caruth has aptly defined «the unspeakable core of trauma» (Caruth, 1995, pp. 153-154).

In contrast to the traditional ascent into social integration as theorised by Franco Moretti in his seminal study of the *Bildungsroman*, *The Way of the World* (1987), McBride's female protagonists undergo a form of *Bildung* that is marked by crisis and trauma. Her writing challenges the conventional logic of the *Bildungsroman* by dismantling its investments in self-coherence and progress into a heteronormative world. In addition, it challenges the male-centred perspective that has traditionally constituted the core of this genre by articulating a mode of becoming that is radically embodied and shaped by relational precariousness. Most of all, McBride carefully weaves stories told from the perspective of young, vulnerable female protagonists, who have to come to terms with the outside world through a process of sexual initiation. Drawing on Moretti's work, I claim that McBride's first two novels articulate a queer, feminist *Bildung* that dismantles the genre's ideological core. In order to conceptualise this formal revisitation of this genre, the article adopts a methodological framework grounded in queer theory, affect studies, feminist poststructuralism, and performance theory, each of which offers a distinct yet complementary lens for approaching the corporeal and linguistic textures of McBride's writing.

Central to my discussion is Sara Ahmed's phenomenology of orientation and affect, which provides the tools to think about how bodies are directed, shaped, and constrained by the objects and relations that gather around them.

In Ahmed's words: «Bodies take the shape of what they come into contact with; they are formed by repeated orientations toward some objects and not others» (Ahmed, 2006, p. 2; 2014). Ahmed's work allows us to map McBride's characters in relation to the affective atmospheres that contour their movements and the ways in which they experience space as both enabling and restrictive. In this dis/orienting space, the protagonists' bodies are moved by desire, shame and past and present traumas. Judith Butler's theorisation of performativity and corporeal vulnerability deepens this point by foregrounding the relational conditions of existence through which subjects come into being (cfr. Butler, 1993 and 2004). Butler's insistence that recognition structures the very possibility of embodiment illuminates McBride's characters, whose identities are continually destabilised by the fluctuating frameworks of acknowledgement in which they are embedded. As I discuss in this article, in *A Girl Is a Half-formed Thing*, the protagonist's repeated disarticulations bear witness to the violent pressures that hinder her (self)-recognition; in *The Lesser Bohemians*, the tentative construction of intimacy is conditioned by the fragile recognisability of desire and the exposure inherent in being seen.

While Ahmed and Butler offer ways of conceptualising relationality and affective orientation, Eve Sedgwick (2003) provides a crucial vocabulary for understanding the affective intensities that shape the protagonists' experiences, and especially shame, as I shall discuss in the next section. In addition, Jack Halberstam's theorisation of failure as a queer mode of resistance (cfr. Halberstam, 2011) is another key theoretical concept that helps us understand the protagonists' disrupted trajectories as forms of anti-teleological becoming. Moreover, Halberstam's critique of success narratives, rooted in heteronormative and developmental logics, is a very useful conceptual tool for interpreting McBride's protagonists as figures who embody queer temporalities. They move in jagged lines, and find meaning in a suspended dis/orientation. Together, these theoretical strands shape an interpretative framework capable of attending to McBride's radical reconfiguration of the relationships between body, language, and becoming. These relationships ultimately unfold within a queer, affectively saturated terrain of vulnerability and resistance.

At the same time, this analysis is based on feminist and queer poststructuralist theories of language that articulate the inseparability of discourse and embodiment. A crucial point for this article is Monique Wittig, whose work is instructive for understanding the violent, corporeal dismantling of language that resonates with McBride's prose. In *The Lesbian Body* (1973), Wittig exposes the fictionality of sexed categories by staging a radical dismembering of the body and its linguistic correlates. The novel's explosive syntax tears open the surface of language, making visible the political fabrication of 'woman' as a category produced and maintained by what Wittig (1992, p. 2) calls «the straight mind».

The Wittigian perspective illuminates the ways in which McBride's novels mobilise a corporealised syntax that works against the grain of linguistic coherence. *A Girl Is a Half-formed Thing* stages a dismantling of subjectivity that mirrors the scattering at the heart of Wittig's text: consciousness appears not as a unified interiority but as a series of broken utterances, as well as semantic and somatic eruptions. Language is cut open to reveal the raw material of cognition and memory, while the narrator's voice leaks into her body, and her body into her voice. Similarly, *The Lesser Bohemians* develops a mode of linguistic intimacy that depends on the permeability of bodies and words, as if the syntax itself was the site where sexual and affective encounters take shape. Wittig's critique of sexed categories as ideological fictions helps make visible how McBride destabilises the grammar of identity through anti-linear sentence structures. Rather than asserting influence or genealogy, McBride and Wittig share a radical commitment: to use language to unmake the very body it constructs, by exposing the violence embedded in normative linguistic structures, and imagining other ways of inhabiting embodiment. Reading McBride through Wittig's work thus enables a richer understanding of how her novels stage bodily disarticulation not as metaphor but as political practice, in the form of queer and feminist resistance inscribed at the level of syntax.

Finally, in reading both novels as contemporary queer feminist reconfigurations of the *Bildungsroman*, this article argues that McBride repositions formation as a bodily ordeal structured through trauma in the first novel and through relational apprenticeship in the second. Through an integrated and comparative approach, I contend that *A Girl Is a Half-formed Thing* writes the body as a site where trauma ruptures syntax and fragments the narrative voice, while *The Lesser Bohemians* writes the body as encounter, using relational syntax to articulate a precarious but emergent form of corporeal becoming. In McBride's fiction, language carries the imprint of bodily experience, and the body remakes linguistic form. Across these novels, the work of becoming unfolds through vulnerability and the shifting textures of traumatic sexual and affective encounters.

2. *A Girl Is a Half-formed Thing* or the Embodied Syntax of Dis/Articulation

A Girl Is a Half-formed Thing stages one of the most radical experiments in contemporary prose by foregrounding an utterly unstable consciousness, producing a linguistic field shattered by the pressures of trauma, where em-

bodiment is not represented but enacted. The novel's fragmented syntax constructs a narrative voice that is both intensely corporeal and profoundly disintegrated, reflecting a subjectivity shaped by sexual abuse, religious and familial violence, and poverty. Rather than offering a retrospective, coherent account of trauma, McBride immerses the reader in the disorienting pressure of corporeal memory, where syntax collapses and language is torn apart by sensations that exceed the symbolic order. The novel thus articulates what Julia Kristeva would describe as the intrusion of the semiotic into the symbolic line of discourse.¹ McBride's stylistic ruptures render the protagonist's consciousness as an unstable assemblage of linguistic ruptures and disarticulated thought.

Trauma in *A Girl Is a Half-formed Thing* is not only a thematic concern but a structuring force that shapes the very possibility of language. Sentences appear broken and interrupted by sudden shifts in time or ruptured affective connections. These fragmentary utterances enact the protagonist's compromised capacity for narration, which Butler's theorisation of corporeal vulnerability helps to illuminate. As Butler argues, trauma interrupts recognisability, destabilising the frameworks through which subjects become intelligible (cfr. Butler, 2004). McBride's protagonist is caught in the violence of this unrecognisability: she lacks the linguistic and affective structures that might otherwise sustain her emergence as a coherent subject. Her syntax therefore registers the difficulty of speaking from within a world where recognition is foreclosed.

The novel's opening pages depict childhood as a field of disorientation, where bodily sensations and external pressures overwhelm the protagonist's ability to organise experience. The first sentence introduces the two main characters of the text: the narrating I and the 'you', who – we soon get to know – is her older brother. He is her silent listener and addressee throughout the narration: «For you. You'll soon. You'll give her name. In the stitches of her skin she'll wear your say. Mummy me? Yes you. Bounce the bed, I'd say. I'd say that's what you did. Then lay you down. They cut around. Wait and hour and day» (McBride, 2013, p. 3). The Girl's brother's illness, together with her mother's religious rigidity and the pervasive social atmosphere of

¹ According to Kristeva (1984, pp. 23-29), the semiotic and the symbolic designate two mutually dependent dimensions of linguistic activity. The semiotic marks the maternal, libidinal strata of language: the drives, affects, tones, rhythms, and imagistic eruptions through which the subject's unconscious energies surface. These pulsions are continuously constrained, not only by social norms but by the patriarchal principle of order that Kristeva names the symbolic. The symbolic, by contrast, corresponds to the rule-bound realm of grammar and syntax. Though the two modalities differ in orientation – one disruptive and bodily, the other regulative and structuring – they are not separable. Linguistic meaning arises only through their co-presence: the semiotic's dynamism and the symbolic's form together generate intelligible discourse.

guilt, create a terrain in which affective intensities accumulate without resolution. Ahmed's theory of orientation can help describe how the protagonist navigates this space. She is oriented toward relentless suffering and shame, and is pulled into directions that contour her body's relation to the world around her (cfr. Ahmed, 2006). Ahmed's model of affect as something that sticks to bodies is thus starkly visible in the protagonist's internalised guilt.

Sexual abuse marks a pivotal rupture in the novel's formation narrative, producing a catastrophic 'reorientation' of the protagonist's body. Her uncle assaults the protagonist when she is thirteen, thus initiating a spiral of self-destructive promiscuous behaviours in which shame, guilt, self-punishment, and obsessive-compulsive repetition become obsessively entangled. Sedgwick's analysis of shame and guilt in *Touching Feelings* is particularly enlightening on this point:

Shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication. [...] But in interrupting identification, shame, too, makes identity. In fact, shame and identity remain in very dynamic relation to one another, at once deconstituting and foundational, because shame is both peculiarly contagious and peculiarly individuating. [...] The conventional way of distinguishing shame from guilt is that shame attaches to and sharpens the sense of what one is, whereas guilt attaches to what one does. (Sedgwick, 2003, pp. 36-37)

Sedgwick's formulation underscores shame's paradoxical force, which can be seen in both novels. It dismantles the self at the very moment it compels a new mode of self-recognition, binding affect and subject formation in a volatile reciprocity. By distinguishing shame from guilt, Sedgwick also clarifies that shame operates as an affect that cuts to the ontology of the subject, sharpening and destabilising the sense of self up to its most unpredictable outcomes. Instead guilt is more focused on actions and manifests itself through contextual reiteration.

Thus, to paraphrase Sedgwick's definition, the sexual abuse within the domestic walls is the «disruptive moment» in the delicate phase of her «identity-constituting» process, and shame becomes constitutive of the Girl's own identity. The protagonist repeatedly returns to the sites of sexual abuse from unknown men, seeking new encounters that replicate the violence she has endured:

I'm here. Come for you. Dig his thumb in my sides. Fingers for claws. In my. I called you. I said. Where were you? For. What? This. He pull up my skirt. Put his hand between my legs. Well I'm here doing what you want. Put yourself on me then, in me. Pull all other things out. It's no interest to me and. Throw me. Smash that all up. Do whatever you want. *The answer to every single question*

is *Fuck*. Stitching up my eyes and sewing up my lips. Will you do that? Say. That. Do that. To me. Yes. Fuck. Yes. Help me. *Save me from all this*. (McBride, 2013, p. 107)²

The scenes of compulsive repetition are not simply masochistic but symptomatic of a subject whose experience is structured through shame itself. The body learns through the wounds received, and desire becomes indistinguishable from the memory of violence. This dynamic can be further examined through Jack Halberstam's theorisation of queer failure. The protagonist cannot and does not aspire to normative scripts of development, success, or adulthood; instead, her trajectory is marked by disorientation, refusal and final collapse (cfr. Halberstam, 2011). She experiences becoming not as upward movement but as a series of detours, that refuse the coherence expected of a traditional *Bildungsroman*. McBride's novel explicitly dismantles this legacy: the protagonist is never integrated into a social or narrative horizon in which maturation could take place. Her formation is instead a chronicle of being unmade, a sort of a queer anti-*Bildung*.

Language becomes the site where this process of unmaking is most visibly inscribed. The protagonist speaks in sentences that fracture under pressure into monosyllables and rhythmic idiosyncrasies. These linguistic patterns re-enact the violence inherent in the very process of reappropriation that women have historically had to endure in order to claim their voices and bodies back to themselves. In this way, they echo Hélène Cixous' words in *The Laugh of the Medusa*: «woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies» (Cixous, 1976, p. 875). Violence is thus embedded in women's reclaiming of their voices and bodies. Moreover, McBride's experimental language echoes Wittig's linguistic deconstruction of language and of the subject 'I' [*Je*] alongside the dismantling of the female, lesbian body and the dissolution of the subject into fragments. Wittig's sentences do not merely describe bodily experience, but literally enact linguistic rupture and re-assemblage, as she makes clear in the introduction to her text:

To recite one's own body, to recite the body of the other, is to recite the words of which the book is made up. The fascination for writing the never previously written and the fascination for the unattained body proceed from the same desire. The desire to bring the real body violently to life in the words of the book (everything that is written exists), the desire to do violence by writing to the language which "I" [*Je*] can enter *only* by force. "I" [*Je*] as a generic feminine subject can *only* enter by force into language which is foreign to it, for all that is human (masculine) is foreign to it, the human not being feminine

² My emphasis.

grammatically speaking but he [il] or they [ils]. "I" [Je] conceals the sexual differences of the verbal persons while specifying them in verbal interchange. (Wittig, 1973, p. 6)

According to Wittig, linguistic violence is the only strategy for exploding the normative economy through which sex and gender reproduce themselves. Wittig's subsequent reduction of the body to fragments and fluids enacts a total dismantling of the sexed body as a linguistic and ideological construct, by exposing the arbitrariness of the categories male/female and the heteropatriarchal order that sustains them (ivi, p. 28). In this light, Wittig's anti-representational poetics, which refuses the continuity of the speaking subject, offers a compelling archive for reading McBride's own textual and syntactic fractures, together with her refusal to stabilise the voice or the embodiment of her protagonist within normative bounds. Her syntax becomes a textual dismemberment: «A slap for every word of warn we get. Never. Ever. Touch. That. dirty. Thing. It'll. Give. You. Warts. That. Is. Di. Sgust. Ing» (McBride, 2013, p. 9). The protagonist's voice is an assemblage of wounds, a textual surface where pain and desire are linguistically inscribed.

The novel's treatment of the protagonist's brother further reveals the relational dimension of this linguistic fragmentation. His illness becomes a gravitational force that structures the protagonist's emotional and corporeal life, producing moments of intense tenderness interspersed with eruptions of fury and despair:

Listen in to doctor chat. We done the best we could. There really wasn't much. It's all through his brain like the roots of trees. Sorry. Don't say. That. He's running out I'm afraid. I'm afraid he's running down. You should take him home, enjoy him while you can. He's not. He is. Can't you operate again? We can't. Shush. Something? Chemo then. We'll have a go at that. (*Ibidem*)

The bond between the two siblings is represented through a syntax that oscillates between proximity and distance, mirroring the affective fluctuations that shape their relationship. These compressed utterances capture the tension between care and helplessness, suggesting a mode of intimacy that is visceral yet wordless. The protagonist's relation to her brother is therefore readable as a form of corporeal communication, that overcomes stable linguistic structures and resonates through silence.

As the novel progresses, the protagonist's encounters with sexuality become increasingly entangled with physical and psychological self-annihilation. The scenes of sexual compulsion are written in a syntax that oscillates between acceleration and collapse, reflecting the dissociative and hypervigi-

lant states common in survivors of abuse. The novel's most extreme episode of violence occurs on the day following her brother's death. Soon after the wake held in his honour, the protagonist is raped by a stranger. This scene is told in one of the text's most opaque passages. The assault is captured in a wake of broken syllables, dissimilar font sizes, repeated words and ruptured sounds, as if language itself was splintering under the force of the physical violation:

Hurts m. Jesus skreamtheway he. Doos the fuck the fuckink slatch in me.
Scream. Kracks. Done fuk me open he dine done on me. Done done Til he hye
happy fucky shoves upo comes ui. Kom shitting ut h mith fking kmg I'm fking
cmin up you. Retch I. Retch I. Dinneradntea I choke mny. Up my. Thrtoat I. ...
mY nose my mOuth I. VOMit. Clear. CleaR. He stopS up gETs. (Ivi, p. 149)

In this scene, the protagonist's voice is overwhelmed by the sheer violence of the perpetrator's presence. What emerges is the near-erasure of her subjectivity, leaving her reduced to a body acted upon rather than a speaking self. The linguistic opacity of the passage reflects a consciousness that cannot keep pace with physical suffering. McBride's stylistic choices thus underscore a fundamental rift between the Girl's bodily experience and her ability to articulate it, revealing a fractured relationship between embodiment and awareness that runs through the novel.

Ultimately, *A Girl Is a Half-formed Thing* stages a formation narrative that is fundamentally structured through trauma's dismantling force. The protagonist's body and language remain unresolved, resisting closure and coherence until the final pages. Her final death (she drowns herself) is not presented as a narrative resolution but as an extension of the linguistic and corporeal erasure that has shaped her life. Through its fractured syntax, its visceral treatment of trauma, and its refusal of teleological development, *A Girl Is a Half-formed Thing* reconfigures the *Bildungsroman* as a narrative of disarticulation. The body is not the site of emergence but the site of collapse. Yet this collapse is not devoid of meaning; it reveals the constraints of recognition, the violence that shapes gendered bodies, and even the linguistic limits of representing trauma. By compelling syntax to absorb and articulate the pressures of a traumatised body, McBride creates a narrative in which the materiality of language itself becomes the site where memory and pain are inscribed until the final word is written on the page.

3. *The Lesser Bohemians*: Erotic Vulnerability and A Poetics of the Fragment

If *A Girl Is a Half-formed Thing* articulates a linguistic and corporeal field that is fractured by trauma, *The Lesser Bohemians* constructs a different mode of embodiment, shaped by erotic apprenticeship and artistic training. The novel is about the intimate relationship between Eily, an Irish eighteen-year-old drama student newly arrived in London in the 1990s, and Stephen, a much older professional actor. While the novel retains McBride's signature stylistic fragmentation, its syntactic dynamics shift. Fragmentation becomes a mode of proximity rather than a symptom of psychic collapse, even though traumatic past abuse somehow haunts in the narrative (cfr. Antosa, 2018). The novel therefore rewrites the narrative of coming-of-age traditionally oriented toward maturity and integration, into a queer and corporealised *Bildungsroman* in which past and present converge.

From the outset, *The Lesser Bohemians* positions Eily within a space of apprenticeship that is at once artistic and physical. The text repeatedly foregrounds the techniques and rituals of actor training, which signals how the body is disciplined into a new expressive vocabulary. As Ruth Gilligan (2017) has emphasised, «Discussions of learning certain roles and developing scripts, of embodying certain characters and motivations, all invite deeper considerations on the performative nature of the self (and, indeed of love)». Acting becomes a structural force that shapes the novel's syntax, introducing rhythms of rehearsal and improvisation into the prose. Eily's formation thus unfolds through the body's responsiveness to instruction. In so doing, she produces a narrative that echoes what Richard Schechner (2013, p. 29) describes as «restored behaviour», that is, rehearsing a number of acts until they become both embodied and stable within the performance. Readers are thus invited into performing an interpretative mode that resembles watching an actor rehearse.

As the novel progresses, Eily learns to inhabit the collective space of the rehearsal room. This effect is intensified through scenes of group improvisation and duet work. Eily's narrative voice is punctuated by fragmented and sometimes repetitive lines, thus mirroring the physicality of these exercises. Her syntax does not simply describe the process of learning but rather seems to perform it. In an interview for the BBC program *Woman's Hour*, McBride (2016) has claimed that she adopts language in ways that try «to capture the parts of life that are destroyed by conventional language [and] to recapture the singularity of a person's experience». The writer has also explained that

her writing is deeply influenced by method acting techniques. She approaches her characters by analysing their physical and psychological experiences and then developing a language capable of conveying both dimensions at once. She has defined the result as a form of preconscious stream of thought (cfr. also Thomas-Corr, 2016; Gilligan, 2017).

Eily's relationship with Stephen transforms this physical apprenticeship into an anti-linear erotic discovery. She first encounters Stephen in a pub, and she does not that he is a relatively known theatre actor in London. Afterwards, they go to his place to have sex, but when she begins to undress, she begins to worry and all her fears come out:

But Oh my God, I just Oh God, exhale. *Ah now Ireland too much shame.* And he covers as much of me as I'll let. You know, we don't have to if you don't want, right? I do want I really do it's just Alright then, he says Let me have a think. So the fly and Nick Cave get their wicked way as he ponders my state, and I cringe. (McBride, 2016, p. 29)³

She connects her lack of sexual knowledge and her shame about sexuality to her Catholic background, and feels scared. Stephen acknowledges her feelings and attempts to talk to her through, but their first intercourse seems to be traumatic for her (ivi, pp. 33-34). On the face of it, it resurfaces the trauma of the sexual abuse Eily suffered years before by a male friend of her mother who had since been in denial.

Notwithstanding such a difficult beginning, albeit unsteadily, Eily starts to experience the liberating force of sexuality. So, even if her first sexual experience with Stephen is not great, she gradually learns to know herself through another body. Desire itself for her becomes a site of learning. The novel's most intense scenes render intimacy through a syntax that articulates desire as an embodied force that exceeds conceptualisation. Love, sex and intimacy are explored and experienced in different ways, with their powerful liberating potential, as exemplified in the following passage:

Belt first. Next his fly. Both now falling back into time where all the past waits outside. It doesn't matter to me, I say. Then it doesn't matter tonight, he says, now take off your clothes and show me yourself, I want to remember every freckle when you're gone. And I. And bra. Kneels down to my breasts. I. Watch his mouth there. Teeth making twitch running right up to my scalp. How he knows me – and all of me – so much. Kiss. Touch. Already damp his. Slip down where he knelt to. Lick. (Ivi, p. 124)

³ My emphasis.

This broken linguistic pattern is stylistically reminiscent of *A Girl Is a Half-formed Thing* but carries a different affective valence: fragmentation arises not from dissociation but from the overwhelming immediacy of erotic sensation. However, sexual encounters are inseparable from vulnerability, and it is here that Butler's conceptualisation of relational dependency becomes crucial. For Butler (2004), becoming a subject requires exposure to others, a willingness to be undone and reconstituted through relation. McBride stages this necessary process of undoing through the syntax. Thus, the dissolution of grammatical cohesion mimics the dissolution of psychic boundaries in states of desire. Eily's voice often spills into Stephen's, creating moments of almost choral fusion («He breathes me. I breathe through him»); (McBride, 2016, p. 134), before contracting again into the self-conscious stutter of a young woman unsure of her own desirability. The oscillation between these syntactic modes reflects an unstable experience of recognition, as Eily feels at the same time seen and unmade in Stephen's gaze.

Yet the novel does not romanticise this aspect or turn it into a heteronormative romantic cliché. Trauma surfaces in different ways in the narrative, especially because both characters have suffered traumatic abuse in their childhood. According to G.A. Smyth (2019, p. 165), «[...] in *The Lesser Bohemians*, [the protagonists stand] as the latest link in a chain of abuse emerging from an unknowable past, [and] must negotiate an array of negative emotions linked to this inheritance». From this viewpoint, McBride's protagonist speaks through a fractured, eruptive idiom that mirrors the discontinuities of traumatic memory itself, where experience resists linear narration. The fragmented style becomes a formal corollary of survival, as it registers the difficulty of articulating pain while opening a space in which the self can be tentatively reassembled through language.

The narrative is suddenly interrupted by a long monologue by Stephen, who confesses his mysterious past marked by psychological and physical abuse, drugs as well as self-harming behaviour. His section marks an abrupt stylistic change from a fragmented to a more fluent prose. This shift is not merely stylistic but structural: it forces Eily (and the reader) to confront another mode of narrative embodiment, where trauma speaks not through fragmentation but through relentless, unbroken narration. Stephen tells his own story of incestuous abuse as a young boy from his own mother and then continues to talk about his failed marriage and his complicated relationship with his ex-wife and daughter. His unveiling of his own past complicates the relational dynamic between the two lovers. His monologue can be read as a moment of affective transmission that reconfigures Eily's (and the reader's)

understanding of intimacy and agency. It is also the moment where the novel seems to bend toward the conventional *Bildungsroman*, by offering an uninterrupted narrative of confession and reflection.

The contrast between Stephen's narrative continuity and Eily's recurring fragmentation highlights the novel's complex approach to the *Bildungsroman*. Moretti's claim that the form historically relies on a harmonious synthesis between individual development and social integration (cfr. Moretti, 1987) is explicitly unsettled here. Eily's trajectory does not involve an entry into a coherent social world but proceeds in a precarious way. She does not 'grow up' into maturity and stability, but moves laterally, sometimes falteringly. In this way, she seems to follow what Halberstam (2011) calls a trajectory of queer failure, in which deviation from normative temporalities becomes a generative mode of becoming. From this perspective, Eily's 'failures' are not obstacles to her formation but constitutive elements of a queer apprenticeship that invites her to inhabit alternative orientations and desires.

The novel's sexual scenes constitute the core of the narrative. In her erotic apprenticeship, Eily learns to recognise the limits of her own desire, by differentiating between pleasure and obliteration, and negotiating her emotional responses to Stephen's own fragility. The sex scenes oscillate between tenderness and devastation, while the fractured syntax of the text captures the simultaneity of desire and fear, intimacy and self-protection. Monique Wittig's dismantling of the body in *The Lesbian Body* provides an additional conceptual lens through which to read the novel's erotic dynamics. Wittig's project involves a radical unmaking of the sexed body, exposing the ideological structures that produce gendered boundaries. In *The Lesser Bohemians*, McBride's syntax likewise destabilises the coherence of the bodily self through permeation. Eily's repeated sense of losing herself as for examples in sentences like: «I fall into. Through. Him» (McBride, 2016, p. 105), enacts a Wittigian dissolution of the subject, a mode of queer relationality that refuses rigid boundaries and embraces the transformative risks of erotic encounter.

In *The Lesser Bohemians* McBride devotes substantial space to the quiet intimacies of the lovers' shared days and nights in Stephen's room which, far from functioning as a site of confinement, becomes a dynamic emotional landscape. Within its walls, the narrative unfolds a wide register of contrasting feelings: playfulness, grief, erotic charge, and, at times, a stark awareness of fragility and exposure. Yet the novel also insists that sexual contact is neither uniformly affirming nor free from danger. At a moment when Eily attempts to distance herself from Stephen, she becomes involved in a fleeting encounter with a man she meets in a pub. What follows is an episode of sexual violence that imprints itself on her psyche and body alike:

Get off that. Why are you being such a fucking bitch? Oh poor you and your soft little dick. Hey, and I am pushed against the wall I can show you a hard dick if that's what you want. Get off me, I push back. No, him kissing at my neck and Clink through the byre floor, right through my head. Shift spit ert and push from and Get the fuck off! Don't you fucking claw me, and cigarette Jesus right on my arm. You're burning you're fucking burning me! Stop it or I'll scream and. He steps away I wasn't doing anything. You burned me. You fucking burned me! (Ivi, p. 255)

The raw physicality of this scene is reminiscent of the visceral violence that permeates the work of Sarah Kane, whose dramaturgy is an important intertext for McBride. Kane's plays such as *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), and *Cleansed* (1998) are marked by their unflinching engagement with sexual brutality and even death. Her language channels female anger and articulates the consequences of trauma without the protection of narrative distance or symbolic mediation. Eily's assault operates within this intertextual lineage: the burn on her arm becomes a lasting, visible trace of the gendered asymmetries that shape sexual violence. It also becomes a reminder of how such encounters inscribe themselves on the body long after the moment has passed.

The novel's final chapters integrate these dynamics into a fragile but meaningful trajectory of becoming. Eily and Stephen do not achieve a stable relationship; instead, they negotiate a shifting terrain of vulnerability and trust. The syntax begins to lengthen, the breath-spaces become less jagged, and the narrative voice acquires tentative coherence. Yet McBride once again resists a teleological closure to her story. Eily's formation remains open-ended, grounded in the body's ongoing encounters with others, in the rehearsals and revisions that mark both acting and intimacy. In a narrative world defined by multiple layers of breakdown at a personal, familial, and even national level, the erotic encounters between Eily and Stephen function as moments of release for both characters. However, they cannot be conceived as a final step in their relational journey. Their sexual acts acquire their full significance only when their vulnerability is laid bare, thus implying that intimacy becomes meaningful precisely at the point where other structures have failed. On this point Smyth (2019, p. 176) has observed that «In a discourse characterised by failure [...] the redemption discovered by Eily and Stephen through sex is liberating; for the performance of this particular sexual act only truly comes into focus when the full extent of the narrator-actor's vulnerability is apparent». While I agree that the characters' «redemption» emerges only when they confront their own vulnerability, in my view the novel's ending is not a linear passage into healing or a liberation of past traumas. Rather, it

marks a moment in which both characters painfully acknowledge and lay bare their vulnerability and learn to inhabit it, by accepting themselves as transient, contingent human beings.

In this way, *The Lesser Bohemians* develops a relational syntax that contrasts with the traumatic fragmentation of *A Girl Is a Half-formed Thing*. Where the earlier novel enacts the body's disintegration through a rupture which dramatically anticipates the Girl's death, the later novel enacts the painful body's emergence through relation. The syntax becomes an embodied space in which vulnerability articulates the contours of becoming until the end. One reviewer point out that

Despite the euphoric ending, the debris and detritus of these stories will, or so it feels, track the lives of those who will continue to struggle against them. Like all novels with a happy ending, *The Lesser Bohemians* leaves you asking whether the finale is any match for the sheer magnitude of what has gone before. (cfr. Rose, 2016b)

Reimagined through queer and feminist frameworks, this postmodern *Bildungsroman* is transformed into a narrative of exposure. Ultimately, it is an apprenticeship of the senses in which bodies learn not to resolve but to remain in motion in an open-ended closure.

4. *From Rupture to Relation: A Comparative Reading*

Placed in dialogue, *A Girl Is a Half-formed Thing* and *The Lesser Bohemians* reveal a literary trajectory that maps the evolution of syntax from a mode of traumatic rupture to a mode of relational emergence. While the two novels share a commitment to experimenting with linguistic form, they dramatise two distinct configurations of desiring bodies. The first constructs the body as a site of fragmentation and collapse, where language is continually pulled apart by the pressures of unassimilated trauma. The second envisions the body as a porous, relational medium through which intimacy, vulnerability, and artistic apprenticeship enact new modalities of being. What emerges is a comparative landscape in which syntax becomes the principal vehicle for articulating a spectrum of embodied states, ranging from self-annihilation to relational attunement. This section argues that McBride's two novels collectively rewrite the *Bildungsroman* through queer and feminist frameworks, transforming a genre historically centred on social integration (cfr. Moretti, 1987) into a space of corporeal exposure and anti-teleological transformation.

At the heart of this comparison is the differing nature of linguistic fragmentation in the two texts. In *A Girl Is a Half-formed Thing*, fragmentation functions as an index of traumatic collapse. The protagonist's syntax fractures under the weight of affective intensities that cannot be contained within normative linguistic structures. Her sentences often appear as linguistic debris while registering a subjectivity that is repeatedly torn apart by memories of abuse, shame, and domestic violence. Trauma shapes the conditions under which language can form. This aligns with Kristeva's theorisation of the semiotic as a pre-symbolic force that erupts into discourse, or the symbolic, further destabilising its structure and exposing the tensions between bodily drives and linguistic order (cfr. Kristeva, 1984). In *A Girl*, the semiotic erupts violently, by creating a syntax punctured by various forms of linguistic disturbance that mimic the protagonist's embodied experience of trauma.

By contrast, fragmentation in *The Lesser Bohemians* is a mode of proximity rather than collapse. Here, syntax becomes a vehicle for expressing relational intensities. It expands and contracts in response to erotic and affective resonance, together with the uncertainties of intimacy. Moments of fragmented speech signal overwhelming desire and the awkwardness of erotic apprenticeship. Thus, while fragmentation remains a feature of McBride's style, its affective weight shifts dramatically across the two novels, ranging from the traumatic disorientation of *A Girl* to the sensuous, improvisatory dynamics of *The Lesser Bohemians*.

This shift in syntactic function reflects a deeper transformation in how each novel conceptualises the process of growing and becoming for the two protagonists. *A Girl Is a Half-formed Thing* presents a narrative of unformation, in which the protagonist's identity is continually destroyed rather than developed. If the classic *Bildungsroman* enacts a reconciliation between individual aspiration and social expectation, McBride's protagonist remains radically unreconciled, trapped within a cycle of shame, abuse, and self-annihilation. Eventually, she never enters the social order nor resolves the contradictions that structure her world. This dynamic resonates strongly with Halberstam's theorisation of queer failure, which identifies alternative modes of temporal and affective orientation that do not align with normative success narratives (cfr. Halberstam, 2011). The protagonist's erratic and anti-linear movements embody queer temporalities in which forward motion is neither possible nor desired. Her failure to grow up and to become part of society stands for a queer refusal of the demands of heteronormative development.

In *The Lesser Bohemians*, the structure of becoming is equally queer and non-linear, but it unfolds through relation rather than through solitary collapse. Eily's trajectory is shaped by the shifting dynamics of intimacy and

artistic training. Her development is not an ascent into mastery but an apprenticeship in exposure. The drama school becomes the institutional site where this apprenticeship takes shape, as her body is trained to open to new forms of expression. Eily becomes herself through her proximity to others, and especially Stephen. Her *Bildung* thus emerges not as self-possession but as relational attunement, a mode of queer becoming that privileges vulnerability over autonomy. The erotic encounter between Eily and Stephen is central to this relational becoming, and it marks one of the most striking divergences between the two novels. In *A Girl Is a Half-formed Thing*, sexuality is inseparable from violence, and desire is marked by shame and self-erasure. The protagonist seeks encounters that replicate her trauma, producing a syntax that collapses under the affective weight of these repetitions. The erotic scenes in *The Lesser Bohemians* are involving and intense. Eily discovers her own desire while testing the limits of her vulnerability as well as the demands of recognising another person's pain. These scenes are written in a syntax that mirrors the unpredictability and tenderness of erotic communication. Fragmentation expresses the awkwardness of intimacy rather than the violence of trauma.

Stephen's monologue forms a crucial comparative hinge between the two novels. In *A Girl Is a Half-formed Thing*, trauma is linguistically expressed through fragmentation; in *The Lesser Bohemians*, it is expressed through narrative continuity, suggesting that trauma can also produce a compulsive fluency. The uninterrupted narrative flow of Stephen's confession, with its long sentences and its thematic coherence, contrasts with Eily's fragmented voice, and seems to convey the need to impose a narrative order over a chaotic memory. This stylistic divergence reveals a relational pedagogical tension, as Eily must learn to hold another person's trauma without losing herself in it. Butler's concept of relational vulnerability helps illuminate this dynamic: both characters expose themselves to being undone by the other, and their narratives mark the traces of this exposure. In this way, the monologue is not a stylistic anomaly but a structural challenge that the novel stages as part of Eily's formation.

As discussed throughout this article, Wittig's project of dismantling the sexed body in *The Lesbian Body* offers another important comparative frame. In *A Girl Is a Half-formed Thing*, this occurs through literal and linguistic violence. The protagonist's corporeal boundaries dissolve under the weight of trauma, and her voice fractures accordingly. In *The Lesser Bohemians*, dissolution occurs through intimacy and the lovers' bodies merge into one another. Eily's sense of losing herself within Stephen enacts a Wittigian process of undoing that exposes the ideological construction of the unified subject. Yet

where Wittig's dismantling is explicitly political and conceptual, McBride's is affective and emerges from the body's encounter with another body, from the porousness of desire rather than from the violence of oppression. Both novels therefore engage in processes of bodily scattering, but the emotional and epistemological stakes differ.

Finally, both novels reconfigure the *Bildungsroman*, but in contrasting ways. *A Girl Is a Half-formed Thing* dismantles the genre from within, replacing the progressive trajectory of formation with a narrative of disintegration. The protagonist's life culminates in a suicide. *The Lesser Bohemians* is equally resistant to a linear development, however it stages a relational and corporeal formation grounded in queer fragility. Eily's becoming is not progressive but transformative. It unfolds through tentative articulations, thus echoing the uncertain temporality of queer life. Taken together, both novels chart a genealogy of formation that departs from Moretti's model of harmonious synthesis and embraces instead the complexities of language, affects and embodiment.

To conclude, this comparative analysis reveals that McBride's early fiction deploys embodied syntax to articulate radically different forms of becoming. *A Girl Is a Half-formed Thing* writes the body as wound, constructing a syntax that collapses under trauma's pressure. *The Lesser Bohemians* writes the body as encounter, shaping a relational syntax that emerges through intimacy, vulnerability, and artistic apprenticeship. Across both novels, McBride reimagines the possibilities of the *Bildungsroman* by showing how language can carry the imprint of bodily experience and how the body can remake linguistic form in turn. What emerges, then, is a portrait of McBride as a writer who explores vulnerability not as a deficit but as a generative force. Her protagonists gain sensitivity to the fluctuating intensities that shape lived experience. Their *Bildung* is queer, precarious, and sensorial rather than social or psychological. In reimagining the *Bildungsroman* through these corporeal and affective registers, McBride contributes a powerful and innovative voice to contemporary feminist and queer writing. Her fiction demonstrates that the body is not merely represented in language but actively produces it, and that language, when pushed to its limits, can become a site where suffering, desire, and becoming inscribe their deepest marks.

References

- AHMED S. (2006), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham (NC), Duke University Press.
- AHMED S. (2014), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- ANTOSA S. (2015), *A Girl Is a Half-formed Thing: Trauma, Voice, and the Fragmented Poetics of Embodiment*, «Textus. English Studies in Italy. Special Issue: Narratives of Gender, Sexuality and Embodiment in Modern and Contemporary English Culture», 1, ed. by S. Antosa and J. Bristow, pp. 143-167.
- ANTOSA S. (2018), *The Lesser Bohemians*, «Estudios Irlandeses: A Journal of Irish Studies», 13, <<https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/8300/>> [accessed 31 July 2025].
- BUTLER J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, London, Routledge.
- BUTLER J. (2004), *Undoing Gender*, London, Routledge.
- CAHILL S. (2017), *A Girl is a Half-formed Thing? Girlhood, Trauma, and Resistance in Post-Tiger Irish Literature*, «LIT: Literature Interpretation Theory. Special Issue, Recessionary Imaginings: Post-Celtic Tiger Ireland and Contemporary Women's Writing», 28(2), ed. by C. Bracken and T. Harney-Mahajan, pp. 153-171.
- CARUTH C. (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, ed. by Ead., Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- CIXOUS H. (1976), *The Laugh of the Medusa*, «Signs», 1(4), pp. 875-893.
- GILLIGAN R. (2017), *Form, Autobiography, Sex: Eimear McBride's Second Novel*, «Los Angeles Review of Books», <<https://lareviewofbooks.org/article/form-autobiography-sex-eimear-mcbrides-second-novel/>> [accessed 31 July 2025].
- HALBERSTAM J. (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham (NC), Duke University Press.
- KANE S. (1996), *Blasted & Phaedra's Love*, London, Methuen Drama.
- KANE S. (2000), *Cleansed*, London, Bloomsbury Academic.
- KRISTEVA J. (1984), *Revolution in Poetic Language*, trans. by M. Waller, introduction by L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press (*La Révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1974).
- LACAPRA D. (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press.
- LYONS E. (2021), *'She's a Fine Girl': Early Experiences of Sexuality and Selfhood in Eimear McBride's A Girl Is a Half-Formed Thing and Charlotte Roche's Wetlands*, in K. Aughterson, D. Philips (eds.), *Women Writers and Experimental Narrative: Early Modern to Contemporary*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 227-243.
- MCBRIDE E. (2013), *A Girl Is a Half-formed Thing*, London, Faber & Faber.
- MCBRIDE E. (2016), *The Lesser Bohemians*, London, Faber & Faber.
- MCBRIDE E. (2016), *Novelist Eimear McBride in Conversation with Jenni Murray*, BBC Radio 4, *Woman's Hour*.
- OSTALSKA K. (2021), *Embodiment as a Performatively Posthumanist Form of Material Authorship in 'The Lesser Bohemians' by Eimear McBride*, «Avant», 12(3), pp. 1-16.
- MORETTI F. (1987), *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso.
- ROSE J. (2016a), *Feminism and the Abomination of Violence*, «Cultural Critique», 94, pp. 4-25.
- ROSE J. (2016b), *From the Inside Out*, «London Review of Books», 38(18), <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n18/jacqueline-rose/from-the-inside-out>> [accessed 31 July 2025].

- SCHECHNER R. (2013), *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge.
- SEDGWICK E.K. (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham (NC), Duke University Press.
- SMYTH G. (2019), *Displacing the Nation: Performance, Style and Sex in Eimear McBride's The Lesser Bohemians*, «Studi irlandesi: A Journal of Irish Studies», 9, pp. 161-178.
- THOMAS-CORR J. (2016), *Two Desperately Damaged People Learning to Love Each Other*, «The Evening Standard», <<https://www.standard.co.uk/lifestyle/books/the-lessor-bohemians-by-eimear-mcbride-review-a3340456.html>> [accessed 31 July 2025].
- WARD L. (2012), *A New Century of Trauma?*, «Alluvium», 1, 7, 9, <<http://www.alluvium-journal.org/2012/12/09/a-new-century-oftrauma/>> [accessed 31 July 2025].
- WITTIG M. (1973), *The Lesbian Body*, trans. by D. Le Vay, Boston, Beacon Press.
- WITTIG M. (1992), *The Straight Mind and Other Essays*, trans. by M. Wildeman, foreword by L. Turcotte, Boston, Beacon Press.

LUCA BARATTA

Pluralità del corpo, molteplicità dei significati: Il mostro a sette teste nell'Europa della prima età moderna

This essay traces the long and complex afterlife of the seven-headed monster first reported in Invorio in 1578 and later reappearing – transformed in form and function – across early modern Europe. Through an investigation of printed sources, from Italian prodigy pamphlets to German *Wunderzeichen* and English newsbooks, the monster emerges as a powerful ‘plural body’: a mutable symbol of divine punishment, political disorder, religious satire, and imperial critique. By examining the multilingual and transnational circulation of this monstrous image, the article explores how its plurality of limbs mirrors the plurality of meanings it generated – revealing the fractured imagination of early modern Europe.

KEYWORDS: Early Modern England; Plural Bodies; Seven-Headed Monster; Street Literature; Symbolic Readings of Physical Deformity.

1. *Introduzione: alle origini del mostro a sette teste*

Verso la fine degli anni Settanta del Cinquecento, l’incisore, bozzettista e editore romano Giovanni Battista de’ Cavalieri (1525-1601) realizzava una serie di disegni imperniati sul tema dell’alterità umana, tanto mitica (blemme, sciapodi, centauri, cinocefali) quanto reale (gemelli siamesi, parassitici, ermafroditi, focomelici).¹ Raccolti nel 1585 in una sorta di catalogo iconografico dal titolo *Opera ne la quale vi è molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni*, questi lavori, come altri prodotti dall’autore nei decenni precedenti, non avevano solo compiti di riproduzione commerciale o di esaltazione estetica, ma anche di edificazione e diffusione di modelli esemplari nell’ambito della

¹ Per un quadro bio-bibliografico su Cavalieri, figura di spicco negli ambienti cattolici della Controriforma italiana, si vedano l’ampio profilo critico realizzato da Passamani (1979) e il volume a cura di Pizamano (2001). Sulle due tipologie di alterità umana citate a testo, e sulle modalità con cui esse si sono intrecciate nel corso della storia occidentale, si rimanda a Friedman (1981). Per uno studio più recente sul tema del mostruoso, analizzato nei più diversi contesti spaziali e cronologici, e in cui emerge come una categoria fissa del pensiero umano, cfr. Mittman, Dendle (2012).

cultura figurativa della Controriforma.² Non si era trattato, pertanto, di dare sfogo a un gusto abbastanza diffuso tra i dotti del periodo per bizzarrie, eccentricità e stravaganze anatomiche, ma di immagini pensate per perseguire obiettivi ben precisi. Innestandosi in quello che è stato definito il ‘canone dei prodigi’ – un immaginario apocalittico sviluppatosi in Europa agli albori del Rinascimento³ – esse miravano a istruire pedagogicamente i futuri soldati di Cristo alle più dure prove nelle terre dell’eresia, piagate da Dio con tremende aberrazioni fisiche per aver voltato le spalle alla vera religione. Il ragionamento che rendeva possibile questo sillogismo peccato-punizione era semplice: quando l’universo violava le proprie leggi era sempre in azione un meccanismo comunicativo soprannaturale, attraverso cui la divinità manifestava la propria potenza e insieme inviava un messaggio all’umanità corrotta. L’essere deforme veniva, dunque, al mondo per dire, e normalmente per segnalare il disappunto celeste nei confronti di una madre, di una famiglia, o addirittura di un’intera comunità che si era macchiata di una grave e terribile infrazione. L’individuo affetto da malformazioni poteva così diventare uno straordinario strumento di stigmatizzazione e anche di esclusione della differenza – un fuori norma che negli ambienti cattolici post-tridentini aveva evidentemente i tratti delle chiese riformate (germaniche, ungariche, inglesi), diaboliche per antonomasia e dalle cui insidie bisognava difendersi ad ogni costo, convincendo prima di tutto il popolo della loro pericolosità. In questo senso, le stampe a carattere teratologico prodotte da Cavalieri contribuivano doppiamente alla causa: da un lato, esse costruivano un’identità negativa del nemico oltre confine che, in quanto miscredente, era automaticamente mostruoso; dall’altro, davano concretezza visiva alle conseguenze che un eventuale passaggio nelle sue fila avrebbe comportato.⁴

² Si tratta fondamentalmente di una raccolta di fogli volanti illustrati, tutti dedicati al mostruoso e realizzati dall’autore in momenti diversi della sua carriera.

³ Il canone dei prodigi si sviluppò in Europa tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, alimentato dal conflitto tra Protestanti e Cattolici, e lasciò ampie tracce non soltanto in vaste opere trattatistiche, ma anche in forme testuali assai meno elaborate, come pamphlet, ballate e fogli volanti, veloci ed effimere, ma dotate di straordinario potere comunicativo e notevolmente lucrative per autori e stampatori. In un ricco e variegato campionario di meraviglie e fatti strani, i parti deformi acquisirono un ruolo centrale all’interno di questo immaginario: venuto al mondo per segnalare l’ira divina seguita ad una colpa umana, il mostro diveniva un mezzo efficacissimo di propaganda attraverso il quale si potevano affrontare scottanti questioni religiose, politiche e sociali. La letteratura critica sul tema è, ovviamente, molto vasta: qui mi limiterò, pertanto, a ricordare l’opera, in certo modo fondativa, di Céard (1971) e l’imponente ricapitolazione di Daston, Park (1998, pp. 173-214). Specificamente sulle nascite mostruose umane, lavori importanti sono quelli di Bates (2005), Crawford (2005) e Baratta (2016).

⁴ Soprattutto dopo la frattura generata dalla Riforma luterana, l’immaginario collettivo dei ceti popolari italiani fu profondamente segnato da un angoscioso senso di attesa apocalittica. L’incubo della fine dei tempi – alimentato da predicatori itineranti, profeti urbani e figure carismatiche – invase pulpiti, mercati, botteghe e piazze, trovando forma e voce in una pubblicistica fitta e visivamente potente, spesso a carattere teratologico. I mostri, le meraviglie e le nascite deformi diventarono così strumenti

Tra i fogli volanti più emblematici prodotti dall'artista, uno significativamente intitolato *Horibile et marauiglioso mostro* si riallacciava a un recente fatto di cronaca che aveva avuto luogo nei domini del Comune di Novara, nell'Italia settentrionale. Una brevissima nota di accompagnamento posta sotto l'illustrazione avvisava che nel mese di gennaio del 1578, «in Eusrigo», l'odierna Invorio, una «dona uecchia» aveva partorito un bambino «cō sette teste et sete brache et le gambe da bestia et la testa principale à uno ochio solo nel fronte».⁵ La didascalia, scarna e lineare, non aggiungeva altre informazioni né forniva chiavi di lettura a supporto dell'interpretazione della nascita, sicuramente fittizia e con fini polemici e propagandistici. Al lettore/spettatore non rimaneva, quindi, che perdersi nella contemplazione dell'ampia acquaforte (fig. 1), in cui la creatura giganteggiava al centro col suo aspetto eslege e raccapricciante, ponendo dilemmi epistemologici ardui da sciogliere. A cosa alludevano tutte quelle teste e braccia affastellate una sopra l'altra? E i piedi con gli zoccoli caprini? Perché un capo possedeva un solo occhio, mentre gli altri ne avevano due? Quali sfumature di senso era lecito associare a quell'eccesso di membra? Cavalieri taceva su ciascuno di questi elementi, ma lasciava intuire che il suo pubblico non avrebbe faticato a intessere le giuste connessioni e a intravedere nell'evento prodigioso un riflesso della collera divina: quella risvegliata dalla frattura dell'unità della fede e dal conseguente proliferare di dottrine dissidenti.

Antropo-zoomorfo, polifemico, policefalico, tentacolare, il mostro di Invorio non poteva non apparire come il segno tangibile di una depravazione profonda, un sovvertimento dell'ordine costituito di cui le sue carni, deturpate e scomposte, si facevano specchio, evidenziando una rottura pressoché irreparabile negli equilibri del cosmo. A questo male dilagante, causato dalla degenerazione dei costumi, Dio cercava di porre rimedio dall'alto, inviando strali di ammonimento ricolmi della sua ira e indignazione; dal basso, chi poteva partecipava a questo processo di denuncia e messa in forma dell'errore, suggerendo cosa potesse scaturire dall'allontanamento dalla retta via.

privilegiati attraverso cui leggere, interpretare e comunicare l'angoscia di un mondo percepito come radicalmente instabile, segnato dalla colpa e in attesa del giudizio. Per comprendere la cultura del prodigio nell'Italia del Cinquecento, la stessa in cui vive e opera Cavalieri, si veda Niccoli (1987), il cui lavoro rappresenta un punto di riferimento imprescindibile.

⁵ L'acquaforte fu quasi certamente realizzata prima del 1585, anno in cui apparve poi nell'*Opera ne la quale vi è molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni*. Del documento, che non ha ricevuto alcuna attenzione critica, esistono varie copie conservate in diverse istituzioni museali e bibliotecarie, come, ad esempio, l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (<<https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC119071>>, ultimo accesso 30 Maggio 2025) e la Wellcome Library di Londra (<<https://wellcomecollection.org/works/nu7wzvdd/images?id=j48atmzb>>, ultimo accesso 30 Maggio 2025). Per il suo migliore stato di conservazione, qui si è scelto di utilizzare l'esemplare presente nelle collezioni del British Museum (<https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1846-0509-263>, ultimo accesso 30 Maggio 2025).



Fig. 1 – Giovanni Battista de' Cavalieri, *Horibile et marauiglioso mostro*, 1585, © The Trustees of the British Museum

Cavalieri lo sapeva bene e i suoi sforzi erano stati incanalati in questa direzione, ma forse non avrebbe mai immaginato che il suo *Horibile et marauiglioso mostro* si sarebbe subito trasformato in un fortunatissimo prototipo da emulare che, di pubblicazione in pubblicazione, di riscrittura in riscrittura, avrebbe mantenuto vivo il ricordo di sé almeno sino alla seconda metà del Diciassettesimo secolo.

Il presente articolo raccoglie i frutti di lunghe ricerche bibliografiche e d'archivio, che hanno condotto al ritrovamento di ben altre tredici testimonianze documentarie e/o artistiche relative al mostro a sette teste, tutte ricollegabili, con piccole variazioni, all'archetipo generato da Cavalieri. Estrapolate da un campionario eterogeneo di fonti

(ballate, *broadsheets*, compilazioni di fatti strani, missive, teratoscopia) e distribuite su circa un ottantennio, esse provengono da Italia, Francia, Polonia, Germania, Spagna e Inghilterra e possono essere suddivise in tre macro-blocchi cronologici: 1578, 1642 e 1654-1655. Ognuna di queste fasi segnala uno specifico interesse e anche una distinta postura intellettuale nei confronti della creatura, la cui pluralità emerge ovviamente nei suoi arti multipli, ma anche nelle geografie attraversate, nelle lingue parlate, nei complessi emotivo-cognitivi suscitati e, non da ultimo, nei vari significati di cui si è caricata per meglio rispondere alle esigenze utilitaristiche di un dato momento.

Intrecciando parola e immagine e procedendo con *close reading* ravvicinati di testi sinora completamente ignorati dalla critica, le pagine che seguono tentano di restituire tutta la ricchezza paradigmatica di questo peculiare caso di nascita mostruosa che, per l'eccezionale forza retorica e la sua capacità di aderire a contesti eterogenei, assorbendone frizioni e desideri, si configura come uno degli episodi più celebri e meglio attestati della storia della teratologia occidentale in età moderna.

L'obiettivo finale del saggio è quello di dimostrare come siano in atto almeno due diversi atteggiamenti opportunistici nella continua reiterazione del portento di Invorio: sebbene entrambi fondati sull'idea comune che ogni increspatura del creato debba essere considerata una punizione divina per una colpa ineffabile, essi procedono su strade parallele e hanno orizzonti d'approdo diametralmente opposti. Il primo, come vedremo a breve, riflette l'impellenza avvertita da molte nazioni dell'epoca, squassate dalle guerre di religione, di garantire l'ortodossia spirituale, esercitando il loro potere repressivo contro elementi presenti al didentro delle rispettive compagini statuali. La *otherness* che il mostro a sette teste impersona costituisce, pertanto, il congegno censorio attraverso il quale questi paesi (prendendo a prestito le note categorie foucaultiane) 'sorvegliano' la propria conformità interna e 'puniscono' le componenti centrifughe che la mettono in discussione.⁶ Capovolta, questa logica può, tuttavia, essere adottata anche per proiettare verso l'esterno lo sguardo e fare del mostruoso l'arma con cui contrastare lo straniero che sta per diventare (o lo è già) un dichiarato oggetto di ostilità bellica. Sono le fattezze di questa tipologia di entità aliena, da respingere e tenere sempre in un fuori rassicurantemente circoscritto, che vedremo assumere al mostro a sette teste nella parte finale di questo contributo. Il suo, però, non è un dislocamento nello spazio che serve solo a catapultare sull'Altro paure, fragilità e ossessioni, ma anche a rendere quell'Altro il catalizzatore di pulsioni xenofobe, la giustificazione narrativa di conflitti militari sanguinolenti e la legittimazione di politiche espansionistiche.⁷

Insinuandoci in questo gioco di antitetiche proiezioni, non rimane che iniziare il nostro viaggio indietro nel tempo insieme al mostro a sette teste, le cui metamorfosi aiutano a comprendere le modalità attraverso cui l'Europa moderna reagiva di fronte al corpo deforme, risemantizzato di volta in volta come espediente concettuale, strumento di controllo e persino materia letteraria. È nel prismatico intreccio tra fisionomie, mutamenti e funzioni che risiede il grande interesse storico-sociale e culturologico di questa creatura, intesa come dispositivo simbolico capace di condensare istanze normative, paure collettive e pratiche discorsive.

⁶ Per l'uso specifico della coppia di verbi sorvegliare/punire, cfr. Foucault (1976).

⁷ In questo allontanamento del mostruoso, operato con la creazione di nemici esterni, prende forma un processo psicologico molto comune, che proietta le paure inconscie in luoghi geograficamente lontani o comunque in uno spazio distaccato da noi. Su questo tema, si veda Fiedler (1978, p. 239), il quale sottolinea come tale meccanismo sopravviva anche ai nostri giorni: «even in our time, we have not given up trying to persuade ourselves that monstrous races inhabit the remote places of this earth, rather than of our deep psyches. But we are running out of territory remote enough to qualify, except, perhaps, for the Himalayas, where giant hairies, repabized yeti or Abominable Snowmen, are still reported from time to time».

2. Capi che cozzano l'uno contro l'altro: il mostro a sette teste come arma di controllo dell'ortodossia cattolica

Nello stesso 1578, mentre l'effigie del mostro a sette teste si imprimeva nelle menti dei sudditi pontifici grazie all'intermediazione artistica e editoriale di Cavalieri, ad altre latitudini un secondo opuscolo contribuiva ad amplificare l'eco prodotta dalla sua nascita, propagandone i dettagli in un nuovo vernacolo. Pubblicato anonimamente da François Poumard a Chambéry, ex capitale del regno sabauda, e intitolato *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre*, il *canard* procedeva per analogie con l'originale italiano che lo aveva preceduto, dal quale riprendeva le coordinate cronotopiche già note relative alla creatura deforme («né a Evsrigio, terre de Novarrez en Lombardie au moys de Ianuier en la presente Annee 1578») nonché il relativo ritratto, realizzato con la promessa di una somiglianza il più possibile fedele al soggetto naturale («Avec le vray pourtraict d'icelluy au plus prez du naturel»; fig. 2) (cfr. Anonyme, 1578).⁸ Non si trattava, ad ogni modo, solo di una semplice traduzione in francese dell'*Horibile et marauiglioso mostro*, predisposta con finalità divulgative e/o dettata da fattori economici; l'opera si configurava piuttosto come un intervento consapevolmente orientato sul piano ideologico, attraverso il quale l'oscuro estensore del documento mirava a inserirsi nell'acceso dibattito sulla profonda lacerazione spirituale che piagava il corpo della cristianità. A proposito del sembiante del mostro, ad esempio, egli non si limitava a enumerarne gli elementi morfologici più singolari, ma ne reinterpretava le anomalie in chiave allegorica, colorandole di tinte moralizzanti inequivocabili:

[...] vn Monstre le quel a sept testes, & sept bras, & les iambes de beste ayāt le pied forchu ainsi qu'un bœufz. En la teste principale il y a vn seul œuil au front, qui nous demonstre l'orgueil & auarice auoir plus de cours parmi les republicques crestienes, que l'amour d'un seul Dieu, & que par le vice nous mellons & mextionnons la brutalité avec la raison, mesprisant & souillant l'image de Dieu qui est en nous suyuant plustost nostre sensualité comme bestes bruttes que la vertu, ainsi que deurions faire, qu'est la cause que la nature estant corrompue nous produict telz & semblables Monstres que pouuez veoir au pourtraict icy dessus tiré au vifz au plus pres du naturel, Dieu parsa grace nous veuille preseruer des sinistres euenemens que telz Monstres nous presaignent, Amen. (*Ibidem*)

⁸ L'unico testo critico che citi *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre* è quello di Seguin (1964), che lo inserisce nel più ampio contesto della letteratura di strada a tema informativo e giornalistico prodotta in Francia nel corso del Sedicesimo secolo. Un accenno veloce al documento si trova anche in Schenda (1959, p. 8).

Rielaborata sofisticamente secondo le direttrici cardine della cultura del *prodigium*, la fisicità superfetata dell'essere di Invorio diveniva la metafora perfetta di un mondo a soqquadro, letteralmente sottosopra, e ormai asservito all'abiezione. In questa prospettiva, la realtà confusa e distorta che circondava la creatura – difficilmente afferrabile da uno sguardo annebbiato – trovava il suo correlativo oggettivo nell'unico occhio situato al centro della testa principale, evidente reminiscenza del ciclope mitologico, qui svuotato, però, di ogni connotazione epica o demiurgica. Lungi dall'alludere a una visione superiore, questa monocularità si configurava, invece, come indizio di un'acuità percettiva compromessa, autoreferenziale, sintomo di un intelletto non più in grado di cogliere la composita articolazione del progetto divino. Non è un caso, allora, che l'autore ne faccia espressione tangibile di una cecità spirituale alimentata dall'orgoglio e dall'avidità, due passioni incontrollabili e sfrenate che hanno ormai assunto un ruolo dominante nelle repubbliche cristiane. La menomazione della vista si carica di un valore simbolico più ampio, divenendo l'equazione della crisi della *civitas christiana*: la perdita del legame con la verità rivelata e il venir meno della centralità di Dio nell'universo riverberano nel disfacimento dell'assetto planetario. L'uomo, abbandonato a se stesso, smarrisce il primato della ragione e scivola in una condizione liminare, governata da impulsi bruti e istinti primordiali, in cui l'*imago Dei* impressa in lui si offusca fino quasi a cancellarsi, cedendo il posto a una spinta regressiva, animalesca, che ne corrompe l'essenza primigenia. La creatura mostruosa diventa così la personificazione di una natura deviata, prodotto degenerato di una società sprofondata nel peccato, e proprio in quanto tale assurge a spia del caos che travolge il presente. Non è un'anomalia isolata, bensì un concentrato visibile delle disarmonie che squarciano il tes-



Fig. 2 – Anonyme, *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre né a Evsrigio, terre de Novarrez en Lombardie, au mois de Januier en la presente Année 1578. Avec le vray pourtrait d'icelluy au plus prez du naturel*, 1578, © Bibliothèque Nationale de France

suto collettivo: le sue sette teste, in particolare, sono cifra di una molteplicità ossimoricamente disaggregata, capace di spezzare la simmetria immacolata del paradiso terrestre. Conseguentemente, il mostro non si limita a suscitare orrore o a fungere da avvertimento, ma assume un'aura profetica, configurandosi come impronta escatologica di una crisi ormai giunta al suo culmine e, insieme, come richiamo accorato a un ritorno alla purezza della fede, all'adesione piena al culto dell'unico Dio e al recupero di quella dimensione etico-spirituale che sola può restituire all'uomo la sua forma autentica.

Invocando la protezione e la clemenza celeste contro gli eventi sinistri che tali mostri prefiguravano, l'anonimo si congedava dal suo *Briefz Discovrs d'vn Merveilleux Monstre*, la cui portata può esser ancor meglio compresa se ricondotta al contesto storico e geopolitico che ne aveva permesso la formulazione. Il Ducato di Savoia, nel secondo Cinquecento, rappresentava uno dei baluardi cattolici collocati al margine nord-occidentale della penisola italiana, costantemente esposto alla pressione delle idee riformate provenienti dai vicini territori protestanti – dalla Confederazione elvetica, ormai ampiamente convertita, fino ai principati tedeschi del Sacro Romano Impero. In questa posizione di frontiera confessionale, la battaglia contro l'eresia assumeva i contorni di una resistenza culturale, che richiedeva strumenti di comunicazione efficaci, capaci di toccare e plasmare l'immaginario collettivo.⁹ Ecco perché appropriarsi di un mostro già circolante nei possedimenti papali e reinvestirlo di sovrastrutture semantiche utili al proprio orizzonte locale equivaleva, per il potentato sabaudo, a un'operazione di propaganda sociale: un monito visivo e testuale rivolto al proprio popolo di fedeli, finalizzato a rinsaldare l'identità cattolica e a scongiurare il rischio di dispersione dottrinale. Il mostro a sette teste, nato a Inverio e di cui la Savoia francofona si era subito appropriata, diventava così una sorta di manifesto transalpino della lotta contro la dissoluzione morale e la disgregazione religiosa: incarnazione di un ordine invertito, la cui minacciosa presenza serviva a sottolineare, per contrasto, l'urgenza di recuperare l'unità di fede sotto l'egida della Chiesa romana. Attraverso questa strategia, la piccola monarchia sabauda si inseriva nel più ampio scenario della Controriforma, contribuendo, con i mezzi della pubblicistica, alla difesa militante dell'ortodossia cattolica.¹⁰

Seppur indiretto, l'invito qui lanciato a fare del mostro a sette teste un'arma di persuasione delle masse avrebbe trovato presto altri entusiasti corrispondenti nel mondo cattolico: a pochi mesi di distanza dall'uscita del *Briefz*

⁹ Sulla storia del Ducato di Savoia nel Cinquecento, si rimanda ai ricchi studi di Amoretti (1984-1988) e Barbero (2002).

¹⁰ Sul massiccio impiego della pubblicistica come arma di difesa dell'ortodossia religiosa nella Francia borbonica e della Lega cattolica, si vedano l'importante ricognizione documentaria di Wilson (1993, pp. 30-72) e il più recente lavoro di Williams (2011, pp. 75-120).

Discovrs d'un Merveilleux Monstre, infatti, un volumetto dal titolo *Prawdziwe wyobrazenie Trojga dzieci bardzo strasznych i dziwnych* (*Vera rappresentazione di tre bambini molto spaventosi e strani*) si collocava nel suo medesimo orizzonte ideologico e devozionale. Pubblicato a Cracovia sul finire del 1578 da Joannes Theobaldus Blasius, il librettino, corredato da xilografie, presentava la nascita di tre bambini deformi in diverse località d'Europa: la prima aveva avuto luogo il 20 dicembre 1577 a Grevesmühlen, nel Meclemburgo; la seconda il 10 gennaio 1578 a Chieri, in Piemonte, e la terza, sempre del 1578, si riferiva ovviamente alla creatura policefala di Invorio. In una cornice teologica che era solita accumulare segni, nutrendosi bulimicamente di *prodigia*, Blasius – influenzato anche da fonti medico-morali del tempo, prime fra tutte quelle a firma di Paracelso – rileggeva la mostruosità fisica dei casi raccolti come traccia ineludibile di una colpa collettiva, una nefandezza universale che trovava il suo più efficace contrappunto nelle carni doppiamente parlanti del mostro a sette teste, sul cui ventre, per la prima volta (e anche l'unica nella lunga tradizione iconografica che lo accompagna), era possibile scorgere gli organi di un volto triste e affranto, forse proprio quello di Dio (fig. 3).



Fig. 3 – Joannes Theobaldus Blasius, *Prawdziwe wyobrazenie Trojga dzieci bardzo strasznych, ktorym podobne nie wiem aby kiedy były widziane na świecie*, 1578, © Zakład Narodowy im. Ossolińskich

Come per l'autore del *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre*, anche l'operazione compiuta da Blasius, di cui tra l'altro non si conosce nulla a livello bio-bibliografico, assume maggiore profondità prospettica se rapportata alla specifica situazione della Polonia nel secondo Cinquecento. Sebbene storicamente cattolica, la Confederazione polacco-lituana attraversava, in quegli anni, un periodo di forte pluralismo confessionale: accanto alla Chiesa romana, che manteneva una posizione ancora solida e profondamente radicata, proliferavano movimenti protestanti (in particolare calvinisti e luterani), a cui si aggiungevano minoranze anabattiste, ariane e ortodosse, in un clima

di relativa, ma precaria tolleranza e convivenza. L'Unione di Lublino (1569) e la successiva formazione del Parlamento (*Sejm*) favorirono una certa libertà di culto, culminata nella Confessione di Sandomierz (1570) e nella Confederazione di Varsavia (1573), che sancì la libertà religiosa come principio politico.¹¹ In questo contesto instabile, attraversato da forti tensioni teologiche, l'opera di Blasius va intesa come una chiara espressione della sensibilità cattolica germogliata a seguito del Concilio di Trento: la scelta di presentare esseri mostruosi non solo come curiosità naturali, ma come leve di esortazione morale, si inserisce, infatti, pienamente nella logica della Controriforma, che mirava a mobilitare anche tipologie meno consuete e canoniche di comunicazione per ricompattare la coesione religiosa e evitare derive eterodosse. Non è, pertanto, una mera coincidenza che l'autore scelga di tradurre e reinterpretare, in chiave domestica, storie già circolanti nei territori dell'Italia e della Savoia – come quella del mostro di Invorio – dove simili narrazioni venivano utilizzate come veri standard di propaganda visiva e spirituale. Attraverso questo processo di ricezione e rielaborazione di tali *mirabilia specimina*, la stampa popolare in lingua polacca partecipava a un progetto transnazionale di difesa dell'ortodossia, fornendo al proprio pubblico – con i mezzi dell'immagine e del racconto meraviglioso – indicazioni chiare e accorgimenti immediati su come intercettare negli eventi naturali i segni della volontà divina. In questo modo, anche la Polonia della dinastia Jagellona dava il proprio contributo alla causa cattolica, condividendo con altre nazioni sorelle del Continente simboli, modelli interpretativi e finalità pedagogiche, in uno sforzo congiunto per ribadire l'unità della fede e osteggiare a qualunque costo l'incontenibile offensiva scagliata dalle eresie.

Assolta anche in area slava la duplice funzione di dipingere – per dirla con Christopher Hill – «un mondo alla rovescia» (cfr. Hill, 1972) e, al tempo stesso, di riaffermare, *e contrario*, la necessità di un ritorno all'assetto divino, il mostro a sette teste di Invorio avrebbe fatto ancora tre ultime apparizioni testuali prima del definitivo compiersi dell'*Annus horribilis* 1578, come ci dimostrano i *Flugblätter* finemente acquerellati apparsi in Germania coi titoli di *Wahre abconterfeitung eines Schrecklichen Münsters*, *Warhafftige Contrafactur einer erschrecklichen Wundergeburdt eines Knebleins* e *Warhafftige und schreckliche bildnuß vnd gestalt zwoer neuer leydigen vngewonlichen Mißgeburdt*.¹² Entrambi

¹¹ Sulle specificità storico-culturali, e specialmente religiose, della Polonia del secondo Cinquecento, si rimanda alle ricerche fondamentali di Stone (2001) e Davies (2005).

¹² Sebbene quasi certamente tutti prodotti in Germania, tra i territori cattolici dell'allora Ducato di Westfalia, in particolare quelli di competenza dell'Elettore di Colonia, e la città imperiale di Strasburgo, i documenti si conservano oggi in copia unica presso la Zentralbibliothek di Zurigo. Qui sono parte dell'imponente raccolta di cronache medioevali e rinascimentali collezionate dal pastore protestante di matrice zwingliana Johann Jakob Wick (1522-1588), che fra il 1560 e il 1587 predispose circa 24 volumi di materiale testuale e iconografico. I tre fogli volanti, ora in pubblico dominio, sono con-

anonimi, i primi due documenti condividono verosimilmente lo stesso ambiente di produzione – la città di Colonia, fucina dell’editoria cattolica tedesca e centro nevralgico dell’opposizione alla Riforma – e devono essere usciti in sequenza, l’uno l’evoluzione dell’altro, ma con scopi distinti. Mentre è, infatti, chiaro che il volantino pubblicitario occupato in larga maggioranza dall’immagine della creatura mirava a diffondere semplicemente la notizia, mantenendo, dunque, un impianto puramente informativo e veicolando solo i dati circostanziali della vicenda (fig. 4), il secondo foglio volante era il frutto di una mente con propositi ben più ambiziosi. Stampato da Johan Sadeler come traduzione di un presunto originale nederlandese circolato a Kampen («Erstlich durch Johan Sadeler excusum zu Campen / vnd ist newlich aus Niederlendischer Sprach ins Deudsche gebracht») (cfr. Anonym, 1578b),¹³ *Warhafftige Contrafactur* sembra assumere da subito i toni di un’omelia per immagini e parole, che fa leva sull’apparizione del mostro – ormai assurto quasi a protagonista di una saga pan-europea – per stimolare l’ennesima meditazione sullo stato di sfacelo generale che sta erodendo le fondamenta del mondo cristiano. «In diesem Monitor mahlet vns one zweiffel Gott vnsere sündliche natur» (*ibidem*), si trova scritto: Dio, attraverso questo mostro ammonitore, manifesta il suo disgusto per la sozzura che intacca come un male intestino l’animo umano, rendendone così corrotta e ripugnante anche la parte esteriore (fig. 5). La deformità della creatura, con le sue teste tutte monoculari («mit sieben Keuptern / welche jedes nur ein Auge gehabt») (*ibidem*), le membra multiple e le zampe ferine, è interpretata come uno specchio fedele di un’umanità ormai privata della facoltà della vista e quindi incattivita, insensibile e respingente rispetto a qualunque legame di appartenenza. L’uso di rievocazioni classiche – il ciclope, i centauri, le bestie feroci – non ha valore meramente citazionistico, ma serve a stilare una tassonomia del disordine morale: l’uomo contempo-

sultabili ai seguenti link <<https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/content/titleinfo/2724550>>, <<https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/content/titleinfo/2724524>> e <<https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/doi/10.7891/e-manuscripta-92026>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025] e appaiono indicizzati nel vecchio, ma ancora utile repertorio bibliografico realizzato da Naumann (1863, p. 127 e p. 142) e nel più recente volume monografico di Ewinkel (1995, pp. 282-283). *Warhafftige Contrafactur einer erschrecklichen Wundergeburts eines Knebleins* è stato anche riprodotto in edizione moderna da Strauss (1975, p. 892). Philip M. Soergel cita *en passant* il medesimo *Flugblatt* utilizzandolo, insieme a pubblicazioni simili, come strumento per indagare l’impatto della Controriforma sulla propaganda anticlericale. Si vedano a questo proposito Soergel (1993a, p. 644 e 1993b, p. 149).

¹³ Jan Sadeler il Vecchio (1550-1600) fu il discendente di una delle più grandi, e probabilmente più note, tra le dinastie di incisori fiamminghi che predominarono nell’Europa settentrionale nei secoli XVI, XVII e seguenti. Artista, editore, originario di Bruxelles e morto a Venezia, a seguito della Rivolta dei pezzenti, un movimento insurrezionale popolare che ebbe inizio nel 1566, lasciò i Paesi Bassi e si trasferì col fratello Rafael Sadeler il Vecchio in Germania, dove rimase – nomade tra molte città – almeno sino ai primi anni Novanta del Cinquecento. La sua presenza a Colonia è attestata nel biennio 1579-1580, proprio in corrispondenza dell’uscita di *Warhafftige Contrafactur*. Per un breve profilo biografico, si veda il lavoro dedicato all’editore Christopher Plantin, di cui Sadeler fu stretto collaboratore ad Anversa (Bowen, Imhof, 2008, pp. 348-349).



Fig. 4 – Anonym, *Wahre abconterfeitung eines Schrecklichen Münsters*, 1578, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 16/5 <<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-92035>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025]. Public Domain Mark



Fig. 5 – Anonym, *Warhafftige Contrafactur einer erschrecklichen Wundergeburts eines Knebleins*, 1578, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 15/37 <<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-92030>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025]. Public Domain Mark

raneo non solo ha perso la somiglianza con il divino, ma ha assunto abitudini e comportamenti che lo assimilano a figure mitiche del caos e della violenza, tradizionalmente associate al paganesimo.

Particolarmente rilevante è, poi, l'insistenza sulla molteplicità scomposta e disorientante dei capi e delle membra – «viel zertheilte vnd Mannigfellige Keupter vnd Arme» (cfr. Anonym, 1578b) – decifrata come prova incontrovertibile della condizione di scissione interna alla *Respublica Christiana*, tanto sul piano spirituale quanto su quello etico e giuridico. Per conferire ulteriore enfasi a questo aspetto, l'autore istituisce un parallelo diretto con altri *exempla* antichi di mostri bicorporei o pluricefali, nati – secondo la tradizione profetica – in coincidenza con epocali eventi di rottura, tanto per la Chiesa quanto per l'Impero, come, ad esempio, l'ascesa di Maometto e l'espansione dell'Islam, considerati la scintilla del credo blasfemo dei Turchi, o l'arrivo di Ario, che negò la divinità di Cristo, provocando la prima grande disputa ecclesiale della storia cristiana:

Im Jar Christi 596. ist zu Constantinopel ein Kind mit zwey Keuptern vnd vier Füßen jung worden / Bald folgendes Jars darauff ist in Arabia geboren Machumetes ein ursach des Türckischen Gotteslesterlichen aber glaubens vnd

alles vnglücks / dadurch die liebe Kirche getrennet / vnd das ganze Römische Reich von den Mahometischen vnd Türcken noch heutiges Tages zerrissen vnd werkeret wird.

Kurk zuuor ehe der keker Arrias / der die Gottheit Christi gelegnet / auff gestanden / ist ein Kindt jung worden welches zwey Meuler / vier Augen / vnd zweene Beene gehabt / vnd sind Cometen vnd Erdbilden zugleich mit vorher gangen / welche alle due grewliche zerrissung vnd trennung der Kirchen / so durch Arium geschehen / bedeutet haben. (*Ibidem*)

In tal senso, il mostro del 1578 non è un'occorrenza isolata, ma l'ultima epifania di una lunga genealogia di *portenta*, ciascuno dei quali segnalava l'avvento o l'approssimarsi di una crisi e, implicitamente, l'obbligatorietà non più procrastinabile di una correzione del *modus vivendi*. Coerentemente, il testo si chiudeva con un appello alla conversione: di carni e ossa imbevute di una luce superiore, il bambino policefalo e tentacolare di Invorio era il messaggio sacro che la comunità cattolica doveva imparare a decrittare per riconoscere i propri errori, pentirsi e intraprendere un percorso di rinnovamento interiore («Der barmherzige Gott verleihe das wir diese Zeichen vnd Warnungen / zu Merken nemen / vnd bessern vnd Busse Thun») (*ibidem*). Così invocata, nell'epilogo, la misericordia dell'Altissimo e animato dalla speranza che simili *signa* non fossero vani e anzi instillassero nei fedeli la convinzione di sincero cammino di espiazione, l'estensore di *Warhaftige Contrafactur* prendeva commiato dal suo *Flugblatt* lasciando, però, irrisolta una significativa incongruenza interna al documento. Se il titolo del foglio volante conservava, infatti, intatto il consueto accenno alla località piemontese di Invorio, il corpo del testo collocava invece la nascita nei Paesi Bassi. Questo scompaginamento geografico, tutt'altro che accidentale, riflette l'eccezionale versatilità del mostro, nomade, fluido, adattabile, e quindi sempre funzionale a rappresentare, di volta in volta, l'epicentro delle crisi più attuali del mondo cristiano. Spostare la scena nei territori settentrionali – quelli i cui ventri erano stati l'incubatrice delle 95 tesi luterane, il male eretico per antonomasia – consentiva di riattualizzare la portata simbolica della creatura, proiettandola su un versante incandescente dello scontro confessionale tra cattolici e protestanti: dispositivo spettacolare, vettore di dottrina e marchingegno educativo, il mostro si faceva emblema mobile capace di simulare l'oscurità ovunque se ne scorgesse l'ombra.

E dovette essere proprio un opprimente senso di angoscia e minaccia a fomentare lo spirito dell'autore di *Warhaftige und schreckliche bildnuß vnd gestalt zwoer neuer leydigen vngewonlichen Mißgeburt*, il terzo e ultimo componente di questo trittico tedesco tutto dedicato al mostro a sette teste. Stampato nella

città imperiale di Strasburgo dal *Formschneider* Bernhard Jobin,¹⁴ il documento stilava, in modo incalzante e quasi ossessivo, un lungo elenco di disastri:

NJcht vnfüglich mag dise nun gegenwärtige zeit wol eyne rechte Wunderzeit heyssen: seiteynmal inn kurtzem also vil Wunder vnd zeychen auff eynder kommen vnd folgen: das es frommen Hertzen eyn schrecken machet. Vnd warlich/ das sie nicht gar on bedeutus vnd würckung seien/ sihet man leyder täglich hin vnd wider/ ferr vnd nahe/ an den wunderlichen vnruhen/ empörungen/ kriegem vnd Blutvergiessen/ verfolgungen/ verhergungen/ verrhätereien/ Meuchelmördereien/ falschen Lehren/ einfallen frembdes Volcks[/] Kriegsgeschrey/ plünderung fürnemmer Stätt/ vngewohnten krankheyten vnd Seuchen/ absterben hoher Leut/ Vngewittern/ wütenden Winden/ schwären Wassergüssen/ Mißgewächssen/ vnd endlichen allenthalben vmb sich herum an der Vnmenschlichen vntreu vnd mißtrauen/ an den vnchristlichen händeln/ dem vbersatz/ Judentzen vnd Vorkauff/ an allerhand schand vnd lastern/ Gotteslästerungen/ verachtung vnd verkerung Gottes Worts/ verspottung fromer Leut warnung/ vngheorsam gegen Obern vnd Fürgesetzte/ vnd kurtzvmb/ an heutiger grosser sicherhey/ vnd erhaltung aller Lieb. (Cfr. Anonym, 1578c)

Con il suo stile da gazzettino di cronaca nera, l'anonimo non si limitava a registrare un momento di crisi particolarmente profondo, ma metteva a punto una vera e propria diagnosi spirituale del presente, in cui ogni aspetto della realtà – religioso, politico, sociale, persino climatico – risultava insanabilmente corrotto. L'età delle meraviglie evocata nel primo rigo dell'incipit non era, dunque, una stagione miracolosa nel senso positivo del termine quanto piuttosto una fase terminale della storia, satura di prodigi sinistri che pronosticavano, più che un cambiamento, un'incipiente rovina. Di concerto, il tono della voce autoriale non era esortativo, ma caustico e giudicante: non si invitava alla conversione, ma si constatava che il tempo della misericordia era finito e che quanto accadeva era già una punizione in corso di svolgimento. La città di Horb, teatro dell'alluvione descritta nel foglio volante e raffigurata nell'immagine (fig. 6), assumeva in questo senso un valore esemplarmente emblematico: come una Sodoma cinquecentesca, diventava il bersaglio di un giudizio divino che non concedeva scampo. Le acque che si vedono invadere strade, case, campi, travolgendo uomini e animali, non erano un fenomeno ambientale, ma un diluvio sanzinatorio e purificante che ricalcava con precisione la narrazione veterotestamentaria della *Genesi*. La resa iconografica del temporale – linee rette che calano verticali da un fitto ammasso di nubi

¹⁴ Bernhard Jobin (prima del 1545-1593), originario del cantone svizzero del Giura, nel 1560 acquisì la cittadinanza di Strasburgo come *Formschneider* e membro della corporazione degli stampatori. Nel 1567 sposò Anna Fischart, sorella del celebre poeta Johann Fischart (1546-1589): di quest'ultimo, Jobin pubblicò quasi tutte le opere a partire dal 1570 in poi, tra cui una importante traduzione tedesca del *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais. Per un breve profilo bio-bibliografico, cfr. Schmidt (1902-1908, p. 516).

[illegible]

Oestrudiu Graßburg Anno M. D. LXXVIII

Horribil mostro, nato in Cher.
della moglie di un Dottor.
a hore otto
desira rosa et il resto del
con cinque
quelo che si penate dala
quello che a attorno la
il qual uien nutrito di latte

Terra del Piamonte,
a' 10 di gennaro, 1572.
di notte. et a la gamba
corpo di color beretini
corni
testa e di carne
gola e di carne
e uine

formis
All' Arca di Noe.



formis

All' Arca di Noè

41

piatura dei corpi, la violenza e imprevedibilità del clima, il collasso dell'etica privata e pubblica erano tutti indizi di una rottura irreversibile dell'eterna alleanza tra uomo e Dio. E se l'immagine suscitava ancora inquietudine, il testo sottostante la guidava in una direzione chiara: l'umanità non meritava più redenzione, e i segni straordinari che si moltiplicavano senza sosta tanto nel firmamento quanto sulla terra non servivano ad ammonire, ma a certificare la fine. La «Wunderzeit» non era, pertanto, il preludio di una rinascita, ma la cronaca visiva e verbale di un mondo che – giustamente – affondava.

3. Un interludio policefalico: il mostro a sette nel museo di storia naturale di Ulisse Aldrovandi



Fig. 8 – Ulisse Aldrovandi, *Monstrum heptacephalon siue septices instar Hydrae natum Eusigi in Pedemontana regione mense Januario anno 1587. Inter septem capita illa unum erat unoculum instar Cyclopi* n. 1, © Biblioteca Universitaria di Bologna

Verso la fine degli anni Ottanta del Cinquecento, dopo aver varcato le frontiere degli stati italiani per apparizioni nel Ducato di Savoia, in Polonia e in Germania, la creatura a sette teste ritornava in patria per fare capolino – in quanto curiosità anatomica e oggetto di stupore scientifico – in una pregiata tavoletta a colori, il ritratto più artisticamente elaborato che mai avrebbe ricevuto (fig. 8).

Realizzata quasi certamente da Cristoforo Coriolano (circa 1540-1603) – xilografo originario di Norimberga, ma trapiantato stabilmente a Bologna a partire dal 1587¹⁵ – l'opera presentava il bambino di Invorio collocato al centro dell'inquadratura,

¹⁵ Sul ruolo di Cristoforo Coriolano nella Bologna di fine Cinquecento, e sui suoi legami professionali con artisti e figure di spicco della città, in particolare quella di Ulisse Aldrovandi, si veda Garzya Romano (1983).

circoscritto ai lati da elementi floreali. Una nota stringata, posta in basso a destra, sul bordo esterno del manufatto, riportava erroneamente il 1587, e non il 1578, come anno di nascita del mostro, del quale si accentuavano poi subito le caratteristiche più rilevanti, istituendo colti paralleli con creature della teratologia classica: se per accennare alla pluralità di capi si rievocava la velenosa, mortifera e policefalica Idra di Lerna, per far risaltare la monoculia della testa frontale non si poteva non fare riferimento al ciclope omerico.

Immaginificamente colto e raffinato, il dipinto celava alle sue spalle un'ulteriore preziosità legata alla sua composizione: esso non era, infatti, l'esito di un'iniziativa spontanea da parte dell'artista, ma di un committente di altissimo profilo culturale, ovvero il rinomato botanico, antiquario, bibliofilo ed entomologo bolognese Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Quest'ultimo doveva aver intercettato negli anni precedenti il clamore prodotto dal caso piemontese e in quanto uomo di scienza, attratto più dall'inusitato che dal consuetudinario, non aveva resistito alla tentazione di lasciarne traccia nel suo museo personale, che prevedeva, tra le molte cose, la raccolta di immagini, oggetti ritenuti indispensabili nell'ambito della ricerca per la veicolazione delle conoscenze e la riproduzione veritiera delle 'cose di natura'.¹⁶ Ovviamente, è difficile credere che il bambino a sette teste fosse reale o che venisse immortalato secondo standard anatomici anche solo immaginabili per l'umano, ma non è questo ciò che qui ci interessa quanto piuttosto il fatto che la tavola introduce un elemento pittorico inedito rispetto alla tradizione che ormai conosciamo e contemporaneamente ne emenda un altro a cui ci eravamo abituati: in un gioco di aggiunte e cancellazioni, il mostro si ritrova provvisto di una folta peluria, che ora lo ricopre dalla pelvi in giù, ma subisce anche la sparizione dei genitali maschili. Anche se apparentemente di poco rilievo, questi aggiornamenti iconografici sono, in realtà, importanti sul fronte dell'immaginario legato alla creatura: da un lato, infatti, la presenza della pelliccia accentua volutamente i suoi lineamenti primitivi e animaleschi, tipici di un ambiente barbaro ed estraneo alla *civitas*; dall'altro, la sua asessualità (dovuta alla scelta di non indicare un genere preciso) la colloca in una dimensione di indefinitezza massima, dove categorizzazioni binarie come uomo/animale, maschile/femminile, reale/soprannaturale cessano di esistere e si fondono in un tutt'uno ambivalente e polisemantico. Per il loro notevole apporto segnico, è ragionevole credere che queste due novità visive siano da ricondurre all'estro di Coriolano, che a questa altezza cronologica aveva già dipinto per il suo illustre mecenate numerosissimi mostri, acquisendo sufficiente familiarità con la loro potente simbologia da poterla manipolare a piacimento. E del resto, Al-

¹⁶ Sul ricorso alle illustrazioni, tra i fattori che, a partire dalla prima metà del secolo Sedicesimo, determinarono un profondo rinnovamento nello studio della natura, come pure del corpo umano, si veda il recente volume collettaneo a cura di Olmi, Simoni (2018).

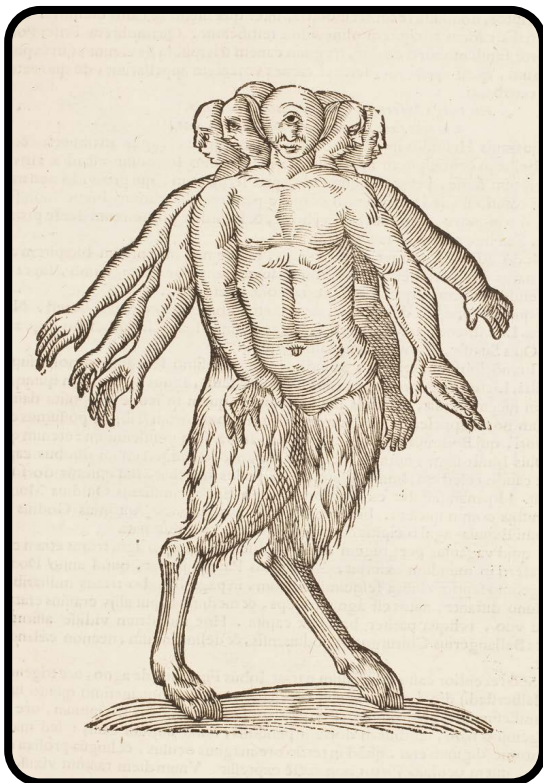


Fig. 9 – Ulisse Aldrovandi, *Vlyssis Aldrouandi patricii Bono-niensis Monstrorum historia: cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, 1642, © Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

drovandi non aveva interesse a tramandare vecchie superstizioni o a reiterare obsolete letture allegoriche del corpo deforme per favorire l'ascesa di una specifica fazione religiosa; ciò a cui ambiva era la libertà di approcciarsi alle meraviglie e ai tesori del creato con sguardo conclamatamente freddo e razionale, un distacco emotivo necessario per poter cogliere tutte le sfumature delle essenze percettibili, anche quelle superficialmente più insignificanti, incomprensibili o inspiegabili. Più certi eventi o fenomeni irrompevano nel quotidiano, scardinandone la tranquilla ripetitività e minandone le certezze, e più erano meritevoli di essere censiti e tramandati ai posteri.

Come sappiamo, Aldrovandi non riuscì a realizzare il suo sogno impossibile di 'catalogare il mondo',¹⁷ ma «a utile

e beneficio de l'huomo» dispose per testamento che il museo e tutti i materiali che aveva accumulato nel corso della carriera andassero in eredità alla sua città. Tra le moltissime iniziative promosse agli inizi del Diciassettesimo secolo dal Senato di Bologna per la gestione, riorganizzazione e valorizzazione dell'immenso repertorio aldrovandiano vi fu quella di dare alle stampe i poderosi trattati a cui l'autore aveva atteso per decenni, senza giungere alla loro pubblicazione: accadeva così, allora, che nel 1642, sotto la cura editoriale del medico Bartolomeo Ambrosini, usciva per i tipi di Nicolò Tebaldini la monumentale *Monstrorum historia*. Summa universale del sapere rinascimentale sui mostri, le cui innumerevoli varietà venivano prima elencate con rigore

¹⁷ L'espressione riproduce con qualche libertà il titolo del bellissimo libro di Olmi (1992), al quale si rimanda anche per una contestualizzazione critica dell'opera e del metodo scientifico di Aldrovandi. Cfr. anche Olmi (1978) e la homepage della rivista accademica *Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History*, disponibile a questo link <<https://aldrovandiana.it/index/>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025].

espositivo e poi discusse in ottica comparativa, l'opera non poteva non includere anche una pagina dedicata alla creatura a sette teste di Invorio, scelta – in virtù della sua peculiare fisionomia – per illustrare (anche attraverso una nuova incisione) una sezione significativamente intitolata «Capitvm mvltiplicatio in fætu hvmano» (fig. 9).

Qui, la quintessenza della pluralità di capi e del raro fenomeno patologico della policefalia, il mostro a sette teste travalicava i limiti del credibile, meritando per questo un inquadramento erudito in pieno stile umanistico. Paradigmatico è in questo senso il trafiletto che affianca l'incisione, dove il curatore – seguendo la consueta prassi di Aldrovandi – adotta un metodo pseudo-filologico, citando fonti classiche per legittimare la straordinarietà del fenomeno:

Pariter anno Domini vigesimo quinto supra millesimum, & sexcentesium, Bononiae apud Nicolaum Tebaldinum impressa fuit quaedam historia monstri septicipitis nati supra vim naturae ex muliere habitante oppidum Fori Iulii, Perdonone appellatum. Quod monstrum horrificum, & formidabile intuentibus fuit, qualem Typhonem gigantem centum capitibus horrendum descripsit Pindarus, & propterea illum ἐκατόγκεφαλον, nimirum centicipitem, cognominavit. Huic assentitur Aristophanes in Nebulis, ubi eundem gigantem ἐκατὸν ἀνέμους ἐξέπεμψεν ἐκ κεφαλῆς indigitavit. Scholiastes tamen certum numerum, pro incerto ab his poetis usurpatum fuisse asseveravit. Caeterum haec tanquam fabulosa in comparatione ad monstrum septicipitem hic propositum, esse arbitramur. (Aldrovandi, 1642, p. 414)

Ambrosini costruiva così una genealogia nobile della deformità dove, per un paragone all'altezza dei giganti della mitologia, occorreva affidarsi ai Tifoni centicipiti delle *Pitiche* di Pindaro e de *Le nuvole* di Aristofane; la chiusa del passo, tuttavia, spostava con decisione l'asse del discorso: le meraviglie poetiche, per quanto grandiose, erano alla fine dichiarate «fabulosa» se confrontate con la verità della natura mostruosa documentata da Aldrovandi. Non si trattava, però, di una contrapposizione tra mito e realtà in senso moderno, bensì di un'operazione intellettuale tutta rinascimentale: fondere il meraviglioso con l'osservabile, il mito con il documento, il racconto con la testimonianza. In quest'ottica, l'obiettivo di un'opera come la *Monstrorum historia* non era tanto fornire interpretazioni allegoriche del corpo deforme quanto, più radicalmente, usare i mostri come chiavi di accesso ai termometri culturali dell'epoca. Il loro studio rispondeva a un'esigenza profana ed enciclopedica: parlare dei mostri, registrarli, illustrarli e classificarli significava allestire il teatro del mondo per poi tentare, attraverso la scrittura, di inventariarlo.

Con Aldrovandi, il mostro di Invorio cessava, dunque, di essere pura anomalia o segno del caos, e diventava reperto: oggetto degno non solo di osservazione, ma di memoria. Nominato, descritto, comparato, esso veniva elevato

a testimonianza permanente del reale, a frammento imprescindibile di quel vasto archivio della natura che lo scienziato bolognese voleva consegnare alle generazioni future.

4. *Dal mostro di Invorio al mostro di Cerdagna: guerra delle immagini (e delle teste) nella propaganda antispagnola*

Agli inizi degli anni Cinquanta del Seicento, dopo il lungo intermezzo laico incoraggiato da Aldrovandi, il mostro a sette teste riprendeva le sue peregrinazioni simboliche in giro per l'Europa, facendo tappa in un'altra roccaforte cattolica, la Spagna. In un *aviso* datato 24 ottobre 1654, il drammaturgo e tesoriere della cattedrale di Sigüenza Jerónimo de Barrionuevo de Peralta (1587-1671?) intesseva insieme varie notizie riguardanti la vita del regno: dalla svalutazione delle monete di rame del 50% al numero di pretendenti dell'Infanta Maria Teresa, dal contenimento degli episodi di malavita interni sino ad arrivare alle pressanti questioni di politica estera. Su quest'ultimo punto, il cronista si soffermava più a lungo, aprendo una parentesi velenosa ai danni dell'Inghilterra e in particolare di Oliver Cromwell, dipinto come belligerante, incapace di essere un vero condottiero e promotore di un credo blasfemo. Nell'auspicare la dipartita violenta del *Lord Protector* e l'annientamento della sua perfida Albione, l'autore accantonava i propri pensieri esterofobi e cambiava tema, informando della cattura, nella località montuosa della Cerdagna,¹⁸ in Catalogna, di uno straordinario mostro policefalo, poliartico e antropozoomorfo. Quasi a voler sottolineare che la corona spagnola fosse nel giusto e beneficiasse sempre del sostegno divino, il ritrovamento della creatura era inteso come anticipazione di una grande felicità per la nazione iberica e il re che – rassicurato in tal senso anche da un pronostico favorevole – ne aveva ordinato il trasporto per l'esposizione a corte:

Dícese que en Cerdania, en lo fragoso de las montañas, han cogido un monstruo con pies de cabra, brazos de hombre y rostro humano, con algunas cabezas y caras, y que aunque tiene en ellas diversos ojos 3 7 bocas, sólo come por una. Dicen que le traen al Rey, y que ya viene. Ha salido un pronóstico. Dícese que es de un aragonés que promete una gran felicidad á España á los fines de Diciembre, por un caso no previsto ni pensado. Hágalo Dios como puede. (Barrionuevo, 1892-1893, p. 105)¹⁹

¹⁸ La Cerdagna è una regione storica e comarca dei Pirenei orientali a cavallo tra Spagna e Francia. La spartizione della regione risale alla pace dei Pirenei (1659).

¹⁹ Sull'autore dell'*aviso* e sull'importanza del suo servizio informativo nella Spagna di metà Seicento, anche attraverso le notizie di *mirabilia*, cfr. Del Río Parra (2003, pp. 139-141) e Ettinghausen (2005, pp. 55-56).



Fig. 10 – Anónimo, *Copia de carta embiada de la Ciudad de Girona de 20. de Otubre, à vn correspondiente de esta Corte, en que le dà cuenta de vn prodigioso Monstruo que fue hallado, y preso en los Montes de Zardaña*, 1654, © Biblioteca Nacional de España

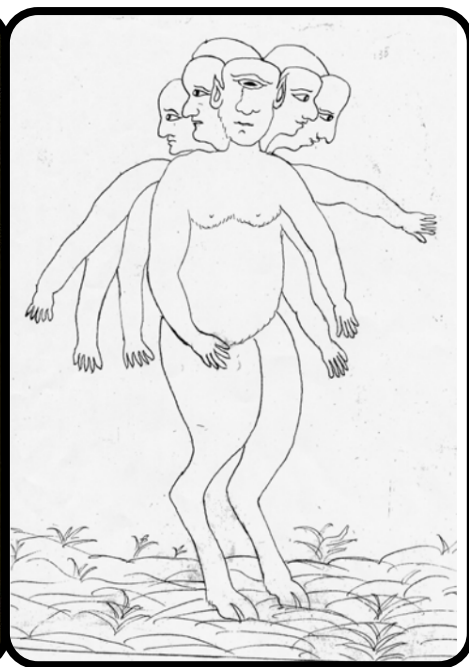


Fig. 11 – Don Pedro Valero Díaz, *Monstruo de Çerdeña*, © Bibliotecas Universidad de Salamanca

In un altro *aviso* del 28 ottobre 1654, Barrionuevo tornava ancora – seppur molto velocemente – sull’incredibile scoperta per informare che, grazie a un ritratto già in circolazione su cui aveva posato egli stesso gli occhi, poteva ora aggiungere maggiori dettagli fisici alla descrizione dell’essere deforme:

El retrato del monstruo anda ya, aunque no impreso. Hele visto: tiene siete cabezas ó caras, embebidas en una cabeza redonda de hombre humano, sobre un cuello y siete brazos, con sus manos, pecho y vientre, como todos. De medio cuerpo abajo es de cabrón. Come por una boca y aulla por todas. Es de Cerdeña. (Ivi, p. 109)

L’immagine a cui il testo faceva riferimento era quasi certamente quella fascicolata nella *Carta embiada de la Ciudad de Girona de 20. de Otubre, à vn correspondiente de esta Corte, en que le dà cuenta de vn prodigioso Monstruo que fue hallado, y preso en los Montes de Zardaña*, un libello pubblicato anonimo dal madrilenio Diego Díaz de la Carrera più o meno negli stessi giorni in cui

Barrionuevo aveva annotato i suoi ‘avvisi’ (fig. 10).²⁰ L’inserito iconografico rispecchiava alla lettera la breve descrizione della creatura contenuta nelle prime due pagine del pamphlet e riproponeva per la prima volta, dopo circa settant’anni, i due elementi visivi introdotti da Coriolano nella sua tavola acquerellata – la peluria animalesca e l’assenza dei genitali – a dimostrazione del fatto che a quest’altezza cronologica la *Monstrorum historia* era già abbondantemente circolata oltre i confini degli stati italiani, influenzando l’immaginario legato al mostro di Invorio e tracciando una profonda linea di demarcazione tra la tradizione precedente e quella successiva.

L’incisione, insieme al documento a cui era allegata, colpì molto uno studente del Colegio Mayor de Oviedo, di nome Don Pedro Valero Díaz (1630-1700), il quale ne inviò una copia manoscritta a uno dei suoi protettori, Don Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658). Lo fece accompagnandola con una lettera redatta il 7 novembre 1654, nella quale approfittava del clamore sollevato dal mostro per ricordare al suo mentore che a Salamanca vi era un altro collegiale, suo compagno, un certo Don Francisco de Mendoza, il quale aveva riposto le sue speranze nell’assegnazione di una cattedra di Decretali presso l’Università, che doveva essere conferita da Don Lorenzo stesso, in quanto membro del Consiglio Reale incaricato, dal 1618, di tali nomine. Arricchendo il testo di informazioni supplementari, tratte anche da altre fonti – come, ad esempio, la *Historia de Aragón* di Jerónimo Zurita y Castro (1512-1580) – e vergando di propria mano un nuovo disegno del mostro (fig. 11), la cui riproduzione imitava persino l’orografia del suolo su cui era poggiato, ma in forma speculare rispetto alla figura originale stampata, il giovane puntava a rendere la sua missiva succosa, accattivante e più comprensibile per il destinatario; contestualmente, al di là delle strategie di comunicazione impiegate, facendo leva sulla novità del portento descritto e sulle emozioni, anche contrastanti, che esso sarebbe stato in grado di innescare, egli sperava di entrare nelle grazie dell’uomo politico del momento, ottenendone amicizia, protezione e favori.²¹

Per quanto brevi e stilisticamente poco avvertite rispetto ad alcune delle testimonianze documentarie incontrate in precedenza, queste pubblicazioni ci mostrano come anche la Spagna avesse intercettato a un livello tanto colto quanto popolare la forza segnica della creatura policefala e, nel riadattarla secondo le esigenze della propria agenda nazionale, ne avesse subito così tanto il fascino da tramutarla in un esotico rappresentante della fauna indigena: con gli *avisos* di Barrionuevo e l’epistola di Valero Díaz il mostro di Invorio

²⁰ Sul ruolo pubblicitario di questo testo, si rimanda a Carrete Parrondo, Checa Cremades, Bozal (1987, pp. 312-313).

²¹ Sulla missiva del giovane collegiale di Salamanca Don Pedro Valero Díaz, cfr. la ricerca di Carabias Torres (2005, pp. 11-12).

cessava, infatti, di esistere e cedeva il passo in maniera definitiva a una sorta di fratello gemello, che d'ora in poi sarebbe stato noto come il mostro a sette teste di Cerdagna. Questa scelta, tuttavia, di appropriarsi dell'essere deforme e di dargli natali autoctoni, facendo di uno specifico territorio locale (le alture della Catalogna) il suo habitat ideale, si sarebbe rivelata una lama a doppio taglio per la corona di Filippo IV, di fatto aprendo al nemico in agguato un varco per sferrare il suo attacco retorico e ideologico.

Non a caso, solo alcuni mesi più tardi, vedeva la luce nella città di Augusta *Dieses Monstrum*, un volantino realizzato con tecnica mista dal calcografo Raphael Custos (1590-1664),²² in cui il mostro – in una immagine eseguita con estrema precisione per quanto riguarda i tratti anatomici (fig. 12) – veniva rappresentato al pubblico tedesco con una identità ormai indiscutibilmente spagnola: «in Catalonien aufm Gebürg Cerdagna / von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marsiert, mit geringer müh gefangen worden» (cfr. Anonym, 1654).²³ Nella restante parte della succinta didascalia a corredo dell'illustrazione, l'autore ribadiva l'eccezionale conformazione fisica della creatura, stanata dai soldati sulle montagne della Catalogna, e ne ipotizzava poi un'età anagrafica di circa 14 anni. Questo dato apparentemente marginale – la nascita del mostro intorno al 1640 – non è affatto privo di significato, anzi costituisce la chiave interpretativa del foglio volante. Il 1640 segna, infatti, l'inizio della grande rivolta catalana contro la Corona spagnola, scoppiata nel contesto della Guerra dei Trent'anni e aggravata dalla pressione fiscale e militare imposta dalla monarchia asburgica. Il conflitto – noto come *Guerra dels Segadors* – vide il popolo catalano insorgere contro l'autorità del re, arrivando perfino a proclamare la propria adesione alla monarchia francese. La rivolta non fu solo un evento marziale: fu vissuta come una crisi profonda dal punto di vista governativo, territoriale e religioso. Alla luce di questo scenario, la figura del mostro a sette teste acquisisce un preciso valore simbolico: per il pubblico tedesco del Seicento, la sua mostruosità fisica si sovrapponeva perfettamente allo scompiglio e al disordine sociale provocati dai contadini e mietitori in rivolta nel Principato di Catalogna.²⁴ La sua stessa nascita nell'anno dell'insurrezione lo trasformava in un segno visibile della devianza e della minaccia che gravavano sulla monarchia spagnola, la cui au-

²² Raphael Custos (o Custodis) fu un incisore e editore attivo ad Augusta, figlio del celebre pittore e stampatore Dominicus Custos. Collaborò con i fratelli in una prolifica bottega familiare specializzata in ritratti, fogli volanti e illustrazioni scientifiche. La sua opera si inserisce nel vivace ambiente culturale della Germania meridionale del Seicento, tra arte, editoria e propaganda visiva. Sui Custos, si rimanda alla pagina web disponibile a questo link: <https://www.hollstein.com/new_german/david-raphael_and_jacob_custos_i.html> [ultimo accesso 30 Maggio 2025].

²³ Del foglio volante, esiste una riproduzione anastatica nell'antico, ma pionieristico studio di Holländer (1921, p. 289).

²⁴ Sugli eventi della *Guerra dels Segadors*, si rimanda allo studio di Elliott (1963).



Dieses Monstrum ist in Catalonien auffm Gebürg Cerdagna von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marschirt, mit geringer müh gefangen worden. bedient sich deren 7 Köpff und Arm alle. scheint eines 14 Jahrigen alters, der vordere köpf mit ein Aug damit isst und trinckt, murmelt und schreyet Abscheulich, ward auf befehl des Königs von Hispanien im Kloster Escorial bey Madrid auffgehalten, gesehen 1654.



Am 1654. im November / ist in dem Königreich Catalonien auff dem Gebürg gegenwertiges Monstrum / von den Spanischen Soldaten ohne sonderes grosse mühe gefangen nach Madrid gebracht / vnd auff des Königs in Spania Befehl ins Kloster Escorial gelliefert worden. War ein kurtz braun dicker Mensch / mit sieben Köpfen / daran der sordere mit welchem er isst und trincket / wie ein Dachs brüllet / aber damit nicht reden kan / hat daran nur ein Aug an der Stirn / vnd zwey Esels Ohren. Die andere 6. Köpff aber / hat jeder 2. Augen / an ihren natürlichen Ort stehend / ingleichen 7. Menschen Arm vnd Händ / deren aller er sich bedienen vnd gebrauchen kan / scheint eines 14. Jährigen Alters / ist oberhalb ein Mensch / vnder dem Gürtel aber wie ein Geiß gestalt / mit haarigen Schendeln / vnd gespaltene Geißfüßen / gehet sonst auffrecht / wie ein Mensch / murmelt vnd schreyet abscheulich / Ob es von Menschen oder Thier an die Welt kommen / mag man nit wissen. Die Bedcutuna ist Gott bekannt.

Zu Augsburg bey Soos Ulrich Grifflmaler den auffm Dreymardt den laden.

Fig. 12 – Anonym, *Dieses Monstrum ist in Catalonien auffm Gebürg Cerdagna/ von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marschirt, mit geringer müh gefangen worden*, 1654, © Museum Digital Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)

Fig. 13 – Anonym, *Ein Warhafftiges Monstrum*, 1655, © Kunstsammlungen und Museen Augsburg

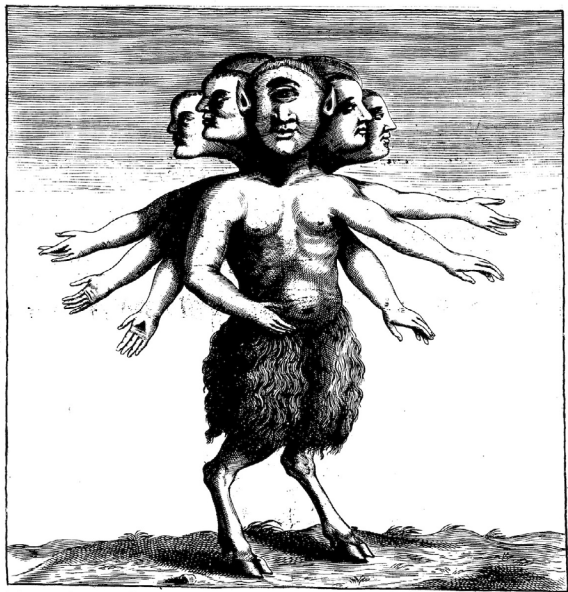
torità appariva logorata, contestata, forse persino punita dalla natura stessa. Ed è significativo, a questo proposito, che il luogo di destinazione finale della creatura fosse l'Escorial, simbolo del potere assoluto e spirituale dei regnanti spagnoli: il mostro, come corpo politico deviante, veniva così ricondotto al cuore del sistema imperiale, quasi fosse un trofeo da esibire, ma anche da sorvegliare, o da esorcizzare.

Attraverso questo raffinato meccanismo di trasposizione iconografica e allusione storica, *Dieses Monstrum* si inseriva perfettamente nel prolifico filone

europeo dei prodigi politici, invertendo, però, completamente l'arco d'azione del mostro a sette teste: nato per essere arma di controllo interno dell'ortodossia cattolica, del mondo cattolico si faceva adesso parabola di scherno a opera del fronte opposto, quello protestante, che scaraventava nel mirino dello stigma e della beffa la Spagna, la cui egemonia sul continente cominciava a incrinarsi.

E come in un corale progetto di distruzione della credibilità internazionale di Filippo IV e del suo potere, la figura mostruosa che Raphael Custos aveva introdotto nel circuito informativo tedesco con il suo *Einzelblatt* trovava, non incidentalmente, una dichiarata evoluzione in *Ein Warhafftiges Monstrum*, pubblicato con ogni probabilità agli inizi del 1655 dal calligrafo Ulrich Boas (1644-1710) e modellato sul prototipo augustano. Sebbene ricalcato con stile grafico leggermente diverso, il volantino riproponeva pressoché identici sia l'impianto visivo sia gli elementi descrittivi (fig. 13). Questa filiazione diretta tra i due documenti – il secondo dei quali si configura come un'espansione tipografica e concettuale del primo – segnala chiaramente l'appartenenza di entrambi allo stesso ambiente di produzione e, soprattutto, al medesimo orizzonte ideologico: quello di una stampa tedesca protestante, ostile alla monarchia spagnola e al credo religioso che essa incarnava. Il nuovo foglio volante, lungi dall'essere una semplice replica illustrata, radicalizzava il messaggio ancora in codice contenuto nel testo precedente, spingendolo verso una lettura esplicitamente prodigiosa ed escatologica, in cui la deformità fisica della creatura assurgeva a specchio del disordine universale, a *Wunderzeichen* – cioè a meraviglia che annunciava, redarguiva e condannava. Ma l'elemento più significativo di questa ripresa iconografica sta nella trasformazione del mostro in satira politica: se l'intento di *Dieses Monstrum* era già quello di colpire la Spagna con un linguaggio velato, implicito e deformante, in *Ein Warhafftiges Monstrum* la lingua si fa pungente, irrisoria e corrosiva. Il mostro – dalla prospettiva luterana – non era più un avvertimento divino rivolto genericamente all'umanità, ma una caricatura della Spagna, rappresentata come potenza allo sbaraglio e il cui declino sarebbe stato presto suggellato da una sconfitta netta e definitiva.

La sequenza editoriale qui ricostruita – dallo *Handzettel* di Custos all'*Einblattdruck* di Boas – dimostra ancora una volta come la peculiare cultura del mostro a sette teste, pur enucleatasi in ambito cattolico come strumento di ammonizione e controllo della fede, potesse essere rapidamente rovesciata e riconfezionata in chiave antagonistica, fino a diventare mezzo di propaganda antispannola in contesto protestante. È in questa logica che la creatura deforme di Cerdagna, nata nel cuore di una Catalogna ribelle e condotta simbolicamente nella fucina del potere centrale, si trasforma in icona dell'instabilità stessa dell'Impero, capace di veicolare, attraverso una semplice xilografia,



THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER.
Taken in the Mountaines of Cardana, the following Description. whereof
was sent to Madrid, Octob. 23. 1655. from thence to Don. Alonso de
Cardines. Embassador for the King of Spaine, now resident at London.

Its stature was like that of a strong well set man; wth. Seven Heades, the cheife
of them looking forward, with one Eye in its Front, the other Heades haue
each two Eyes in their naturall scituation. the Eares of an Asse. with its prin-
cipall Heade it Eates, Drinke, and Cryes with an extraordinary
and terrible noise; the other Heades are also moued to and fro. it hath
Seven Armes, and Handes of a Man, very Strong in each of y^m. from the midle downward
it is like a Satyr, wth. Goates Feete, and clouen. it hath no distinction of Sex.
Sould by Wth.m. Faithorne at the Shipp, within Temple Barr.

Fig. 14 – Anonymous, *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER*, [1655?], © The British Library Board

mica, il *broadsheet* è costituito da una prosa didascalica, in cui l'autore – attingendo a un repertorio ormai ampiamente trascritto, circolato e condiviso – tratteggiava a parole l'anatomia della creatura:

Its stature was like that of a stronge well set man; wth. Seuen Heades, the cheife of them looking forward, with one Eye in its Front, the other Heades haue each two Eyes in their naturall scituation. the Eares of an Asse. with its principall Heade it Eates, Drinkes, and Cryes with an extraordinary and terrible noise; the other Heades are also moued to and fro. it hath Seuen Armes, and Handes of a Man, very Strong in each of y^m. from the midle downward it is like a Satyr, wth. Goates Feete, and clouen. it hath no distinction of Sex. (*Ibidem*)

Nel segnalare una certa inquietudine da parte dell'essere deforme (l'unico aspetto contrastante rispetto alla tradizione), che emetteva urla inquietanti

la speranza del crollo dell'egemonia della Chiesa di Roma sulla scena europea.

Prima che il 1655 tramontasse, altri due testi, questa volta inglesi e gli ultimi della lunghissima serie dedicata al mostro a sette teste, si sarebbero fatti portavoce di sentimenti marcatamente xenofobi contro la Spagna e l'universo politico e spirituale che essa rappresentava.

Il primo documento, stampato anonimo a Londra nel 1655 recava il titolo *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER* ed era acquistabile in una bottega situata «at the Shipp within Temple Barr» (cfr. Anonymous, 1655b), di proprietà del bookseller William Faithorne (1616-1691).²⁵ Assemblato velocemente per una vendita diretta, rapida ed econo-

²⁵ Di Faithorne sappiamo che, per le sue troppo manifeste simpatie realiste, durante gli anni delle Guerre Civili fu prima imprigionato e poi costretto all'esilio a Parigi. Ritornato in patria nel 1650, ridiede vigore ai suoi affari apprendendo – e successivamente mettendo in pratica – l'arte dell'incisione e in particolare dell'acquaforte. Non a caso, nel 1662, diede alle stampe *The Art of Graving and Etching*. Morì a Londra nel 1691. Per un breve profilo sullo stampatore, cfr. Gaur (2014), mentre per un inquadramento critico del *broadsheet* si rimanda a Baratta (2017, pp. 527-532).

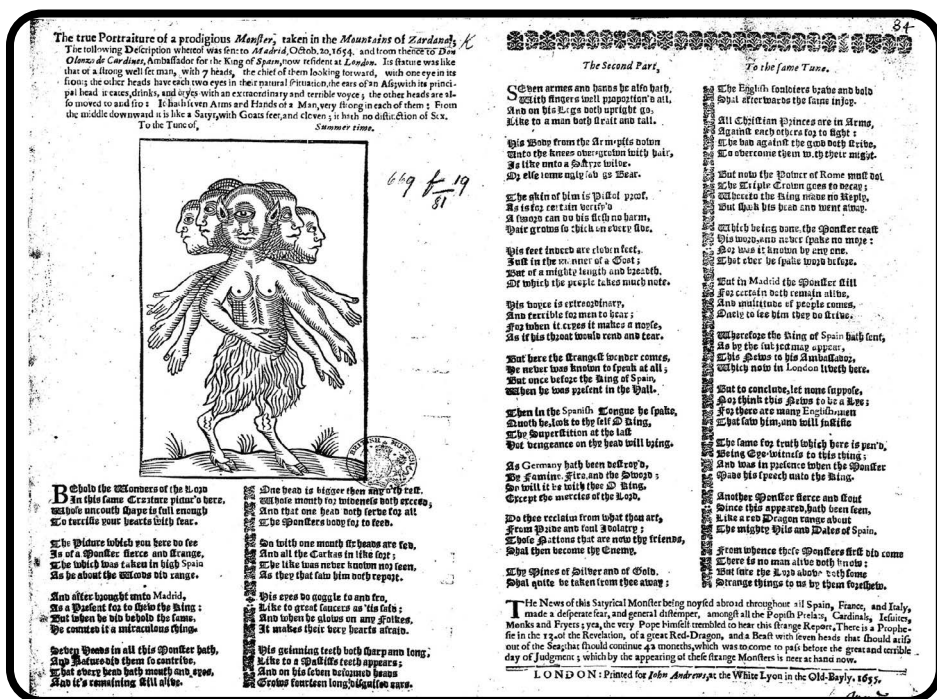


Fig. 15 – Anonymous, *The true Portraiture of a prodigious Monster*, 1655, © The British Library Board

ed era animato da una non comune irrefrenabilità nei movimenti, come a voler dischiudere qualcosa di nefasto dalle proprie viscere, il foglio volante testimoniava altresì delle modalità di diffusione del rinvenimento: la notizia dell'evento prodigioso aveva varcato la Manica grazie agli scambi intrattenuti con corrispondenti nella madrepatria da «Don Olonzo de Cardines», ambasciatore spagnolo residente nella capitale inglese.²⁶

Pur nella sua rigorosa schematicità, che mira all'atto comunicativo e non si cura di fronzoli linguistici o di avanzare ardite argomentazioni, è lampante come il testo appaia qui solo come corollario dell'immagine che, con tratti elaborati e occupando due terzi del documento, si contrassegna come la vera ragion d'essere della pubblicazione (fig. 14). Vedere per credere, affidarsi all'organo sensoriale della vista per dare un contorno tangibile alle cose: solo così, sembrava voler suggerire l'autore del volantino, un ibrido uomo-animale poteva diventare reale e farsi tratto identitario di una nazione (nemica).

E se alla base di *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER* stava l'elemento iconico, estremamente accurato e raffinato, *The true Portraiture of a prodigious Monster*, la *broadside ballad* smerciata a Londra sempre nel

²⁶ L'ambasciatore di Filippo IV a Londra in questi anni (dal 1638 al 1656) è effettivamente Don Alonso de Cárdenas (1592-1664).

corso del 1655 dal libraio John Andrews,²⁷ poneva al centro dei suoi sforzi esegetici l'elaborazione narrativa intorno alla figura del mostro.²⁸ Stampato un su grande formato in orizzontale, diviso in due sezioni distinte,²⁹ il documento era strettamente correlato con il precedente, di cui era ripresa e ampliamento grazie a strategie di citazione, riuso e adattamento tipiche di questo genere di letteratura, che fondava la sua efficacia economica proprio sulla capacità di cogliere e sfruttare i fatti più interessanti del momento. Non a caso, il frontespizio della ballata riprende, ricopiandola senza variazioni, la didascalia preesistente del testo di Faithorne, facendole assumere una nuova funzione: quella del lungo incipit esplicativo, cui segue l'indicazione della melodia su cui i versi dovevano essere cantati: «To the Tune of, *Summer time*» (cfr. Anonymous, 1655a). Subito sotto il titolo riassuntivo e un'incisione dai tratti abbastanza ingenui (fig. 15), trovano spazio ventisette stanze di quattro tetrametri giambici, in cui a rimare sono solo i versi pari, secondo lo schema XAYA.

La prima sezione del componimento (vv. 1-32) si apre con un riferimento metatestuale all'immagine («Behold the Wonders of the Lord / In this same Creature pictur'd here») (Anonymous, 1655a, vv. 1-2): l'autore stimolava il lettore ad osservare le fattezze della creatura deforme, catturata nei boschi di una non meglio precisata «high *Spain*» e condotta al cospetto del re.³⁰ A queste precisazioni iniziali, segue una descrizione del mostro, assai più dettagliata rispetto a quella del documento precedente:

Seven Heads in all this Monster hath, / And Nature did them so contrive, That every head hath mouth and eyes, / And it's remaining still aside. / One head is bigger then any o'th rest, / Whose mouth for wideness doth exceed; / And that one head doth serve for all / The monsters body for to feed. / So with one mouth six heads are fed, / And all the Carkas in like sort; / The like was never known nor seen, / As they that saw him doth report. / His eyes do goggle to and fro, / Like to great saucers as 'tis said; / And when he glows on my Folkes, / It makes their very hearts afraid. / His grinning teeth both sharp and long, / Like to a Mastiffs teeth appears; / And on his seven deformed heads / Grows fourteen long disguised eares. (Anonymous, 1655a, vv. 13-32)

²⁷ Il bookseller John Andrews fu attivo a Londra negli anni Sessanta del Diciassettesimo secolo. Grande amante di *ephemeral literature*, si specializzò soprattutto nella vendita e messa in circolazione di ballate, fogli volanti e pamphlets. Alla sua morte, avvenuta nel 1663, la sua attività, situata in «White Lyon near Pye Corner», fu rilevata dalla moglie Elizabeth e dai figli. Cfr. Plomer (1907, p. 6).

²⁸ Sul documento, si rimanda a Baratta (2017, pp. 515-525).

²⁹ Si trattava di un procedimento usuale nella produzione di *broadside ballads*, che consentiva eventualmente la divisione del foglio in due parti, vendibili anche separatamente.

³⁰ Varrà la pena segnalare che secondo un uso antico e comune, i monarchi erano pubblico privilegiato dello spettacolo mostruoso. Nel diario di Henry Machyn, ad esempio, a proposito di un bimbo «of a strange feegur» nato a Chichester nel 1562, si precisa che «was [...] browth to the Cowrte in a boxe» (Machyn, 1848, p. 284). Ancora, e più vicino al nostro documento, nel 1637, una coppia di gemelli parasitici «hath Bin shewne (with maruaile) [...] to our good King and Queene» (Parker, 1637, vv. 82-84).

In una vertiginosa moltiplicazione numerica, queste cinque ottave convergono sul volto multiplo della creatura: le sette teste, l'unica bocca in grado di mangiare, nutrendo così tutte le altre, gli occhi strabuzzati sino quasi ad uscire dalle orbite, i denti a vista come quelli di un mastino, le quattordici orecchie. Da notare come, al v. 22, l'anonimo autore senta di dover attribuire alla creatura deforme un vocabolo di registro basso: il corpo del mostro è già, spregiativamente, «Carkas» (carogna, carcassa) prima ancora che la morte sopraggiunga. Terminata, così, la prima parte della ballata, la seconda (vv. 33-108) riprende approfondendo ulteriormente le riflessioni sulle varie deformità che affliggono l'essere di Cerdagna. Ora non è più il viso del mostro ad attirare l'attenzione del nostro autore, quanto il suo corpo, così peloso, rude e animalesco (o, meglio, satiresco) da resistere addirittura a colpi di spada e di armi da fuoco. Per accentuare la sua aura demoniaca, l'anonimo ne enfatizza le zampe dallo zoccolo caprino, lo stesso con cui – nell'immaginario popolare sulla stregoneria – era solito manifestarsi il Diavolo alla vittima prescelta: «His feet indeed are cloven feet, / Just in the manner of a Goat; / But of a mighty length and breadth. / Of which the people takes much note» (ivi, vv. 45-48). Tuttavia, l'essere di Cerdagna non esaurisce la sua funzione con il suo aspetto demonico, anzi il suo essere 'dàimon' lo qualifica in questo caso più come messaggero divino che come strumento del diavolo. Nel seguito della ballata, infatti, accade l'inatteso: il mostro parla e – come sempre accade di fronte al pronunciamento della creatura straordinaria – profetizza. Il *coup de théâtre* è preannunciato da una quartina dedicata alla voce del mostro: «His voyce is extraordinary, / And terrible for men to hear; / For when it cryes it makes a noyse, / As if his throat would rend and tear» (ivi, vv. 49-52). La gola sembra lacerarsi e strapparsi, e quello che non è altro che un articolato «noyse» improvvisamente si fa parola: «But here the strangest wonder comes, / He never was known to speak at all; / But once before the King of *Spain*, / When he was present in the Hall. / Then in the *Spanish* Tongue he spake, / Quoth he, look to thy self O King, / Thy Superstition at the last / Hot vengeance on thy head will bring» (ivi, vv. 53-60). Dunque, la creatura a sette teste, fino ad ora solo bestia selvaggia e priva di qualunque forma di civiltà, prende inaspettatamente la parola e lo fa solo una volta, dinnanzi al sovrano e nella sua lingua: evidentemente, Filippo IV è il preciso destinatario della profezia. Si apre qui un lungo monologo (che terminerà dopo cinque stanze, al v. 80), in cui la creatura annuncia la disfatta e la rovina del regnante spagnolo, tradito dai suoi alleati cattolici e depredato delle sue ricchezze dagli «*English souldiers*». Come vedremo più avanti, è questo un chiaro riferimento alla Guerra Anglo-spagnola (1655-1670) che scoppia proprio nell'anno della redazione del documento: «As *Germany* hath been destroy'd, / By Famine, Fire, and the Sword; / So

will it be with thee O King, / Except the mercies of the Lord» (ivi, vv. 61-64). La Spada, la Fame e la Peste come strumenti della punizione divina compaiono ossessivamente nei capitoli 14-44 del libro di *Geremia* e sono un *tòpos* della letteratura apocalittica. L'allusione alle devastazioni in Germania è, invece, un chiaro riferimento alla Guerra dei Trent'anni, che ha flagellato l'Europa dal 1618 al 1648 e che si è chiusa solo recentemente con la pace di Westfalia: «Do thee reclaim from what thou art, / From Pride and foul Idolatry; / Those Nations that are now thy friends, / Shal then become thy Enemy. / Thy Mines of Silver and of Gold, / Shal quite be taken from thee away; / The *English* souldiers brave and bold / Shal afterwards the same injoy» (ivi, vv. 65-72).

Di là dalla patina moralizzante (la Spagna emblema di «Pride» e «Idolatry») emerge qui il tema centrale del conflitto anglo-spagnolo, ovvero le motivazioni economiche, alluse dalle «Mines of Silver and Gold», in particolare quelle delle Indie Occidentali: «All Christian Princes are in Arms, / Against each others for to fight: / The bad against the good doth strive, / To overcome them with their might. / But now the Power of *Rome* must doe / The Triple Crown goes to decay; / Whereto the King made no Reply, / But shook his head and went away» (ivi, vv. 73-80). Le motivazioni economiche del conflitto si intrecciano – come è ovvio – con quelle religiose: la Repubblica puritana si oppone alla monarchia cattolica, entrando come liberatrice nell'agone dei «Christian Princes» che sono tutti in armi. Un'immagine di conflitto adombrata anche, simbolicamente e immaginificamente, nella moltiplicazione dei capi del mostro. La testa possiede nei mostri del periodo *early modern* un chiaro legame con il tema dell'esercizio del potere: il bicefalo rappresenta la contrapposizione binaria di due diverse forme di potere (Stato / Chiesa; o Cattolici / Protestanti); l'acefalia la mancanza di una forma chiara del potere. Se queste associazioni sono corrette, possiamo ipotizzare allora che la policefalia segnali, invece, una anarchica contrapposizione di numerosi centri di potere, gli uni in lotta contro gli altri: il mostro a più teste diviene qui, pertanto, immagine di un'Europa di principi corrotti, tra i quali (questo sembra essere il sottinteso) solo la Repubblica puritana può riportare ordine e pace.³¹

L'augurio finale è il crollo della «Triple Crown», in cui non si fatica a riconoscere il Triregno, la corona papale: la sconfitta del sovrano spagnolo Filippo IV è inserita, dunque, in un generale auspicio di disfatta per l'Europa cattolica nel suo insieme. Di fronte a questo inno per la caduta della Roma pontificia, la reazione del re è teatrale e mesta: scuote il capo e va via. Dolore? Rabbia? Orgoglio? Sconforto? Nell'indefinitezza, il re appare già sconfitto sul piano astratto delle emozioni prima ancora che su quello, concreto, del disastro bel-

³¹ Sulla potente simbologia della testa in età moderna, spesso associata al tema dell'anarchia, si rimanda a Niccoli (2012, pp. 1-19) e a Baratta (2016, pp. 226-252 e 2018).

lico. Il resto del racconto aggiunge pochi altri dettagli rilevanti, ma nel finale, come in una ossessiva superfetazione apocalittica, due quartine accostano il mostro policefalo di Cerdagna a un misterioso dragone rosso:

Another Monster fierce and strout / Since this appeared, hath been seen, /
Like a red Dragon range / about / The mighty Hills and Dales of *Spain*. / From
whence these Monsters first did come / There is no man alive doth know: /
But sure the Lord above doth some / Strange things to us by them foreshew.
(Anonymous, 1655a, vv. 100-108)

Terra mostruosa nella fede, la Spagna non può che partorire mostri, mostri che portano sul loro corpo il segno della collera divina. E se la creatura a sette teste è l'incarnazione dei peccati della nazione spagnola, il drago rosso è deputato a seminare sgomento e terrore in tutto il mondo cattolico, che giace quasi esamine sotto una scure alata di morte e distruzione:

The News of this Satyirical Monster being noysed abroad throughout all Spain, France, and Italy, made a desperate fear, and general distemper, amongst all the Popish Prelats, Cardinals, Iesuites, Monks and Fryers; yea, the very Pope himself trembled to hear this strange Report. There is a Prophetie in the 13. of the Revelation, of a great Red-Dragon, and a Beast with seven heads that should arise out of the Sea, that should continue 42 moneths, which was to come to pass before the great and terrible day of Judgement; which by the appearing of these strange Monsters is neer at hand now. (Ivi, conclusione)

Nella conclusione, il mostro policefalo è esplicitamente interpretato in chiave antispannola e antipapista: accompagnato da un opportuno «Red-Dragon», esso può essere ricondotto ad una delle profezie di Giovanni (*Apocalisse* 13:1-10), nella quale l'apparizione di un drago rosso con sette teste prelude alla fine dei tempi. La prosa finale offre un'ultima opportunità satirica al nostro autore: la paura e la disperazione di vari rappresentanti delle più alte cariche ecclesiastiche e dello stesso papa costituiscono un gustoso, ridicolizzante quadretto anticattolico.

I due documenti che abbiamo appena osservato, e che sigillano l'ormai pluridecennale tradizione testuale incentrata sul mostro a sette teste, si inseriscono evidentemente nel sanguinoso contesto degli anni immediatamente successivi alla Guerra dei Trent'anni e dei focolai di conflitto ancora aperti. La Guerra Anglo-spagnola, che vede la Repubblica di Cromwell schierata contro la Spagna al fianco della Francia, si inaugura proprio nel 1655, anno di stampa del foglio volante e della ballata. Si tratta di una guerra dalle motivazioni eminentemente economiche e commerciali (sebbene fondata, per motivi propagandistici, anche su contrapposizioni religiose). Le ragioni economiche sono perfettamente leggibili nei due fronti di guerra: i Caraibi e le Fiandre. Da

un lato, la Repubblica mirava ad indebolire la Spagna sullo scenario caraibico e a conquistare un avamposto sicuro nelle Indie occidentali: otterrà, in effetti, dalla Spagna il riconoscimento della colonia di Giamaica; dall'altro lato, essa intendeva favorire il distacco dalla Spagna dei Paesi Bassi Spagnoli, garantendosi la supremazia sulle rotte sulla Manica e nel Mare del Nord: su questo fronte, l'Inghilterra si alleò con la Francia (all'epoca già in guerra contro la Spagna), ottenendone, in cambio, il porto e la fortezza di Dunkirk. Le ostilità tra Francia e Spagna termineranno nel 1658 proprio con la battaglia di Dunkirk (cui contribuirà anche l'Inghilterra) e la conseguente pace dei Pirenei (1659). Mentre la guerra tra Spagna e Inghilterra si chiuderà l'anno successivo, con la Restaurazione della monarchia inglese, ma sarà siglata solo nel 1670 con il trattato di Madrid (che riconosce la sovranità inglese sulla Giamaica).³²

Al di là delle differenze formali, è chiaro, comunque, che i due documenti analizzati (l'uno centrato sulla potenza dell'elemento iconografico, l'altro sulla ricchezza narrativa) intendevano promuovere una polemica xenofoba antispagnola, proprio nel momento in cui la Repubblica entrava in conflitto con la Spagna. Una polemica in cui lo stesso Filippo IV d'Asburgo diveniva oggetto della satira: re ammutolito e impotente, di fronte ad una guerra che – attraverso le fattezze del mostro – assumeva le forme apocalitticamente multi-cefaliche della punizione divina. La complessa costruzione del mostro contiene, infatti, evidenti riferimenti apocalittici e demoniaci, in primo luogo nella scelta del numero delle teste, sette esattamente come quelle del drago descritto nell'Apocalisse giovannea e citato nel finale del documento. Ma non è tutto: il mostro presenta caratteristiche di grande ricchezza, in cui il demonico e il divino risultano intrecciati insieme in una costruzione estremamente articolata. Elementi divini sono legati, ad esempio, alla reiterazione del numero uno: uno è l'occhio della testa centrale, una sola è la bocca che nutre tutte le altre (e anche – con ogni probabilità – quella che parla, portando la divina profezia). Divino e diabolico coesistono in questa creatura ambigua, in cui il numero delle sette teste è esplicitamente scomposto nel numero uno (proprio di Dio) e nel sei (proprio della Bestia): «And that one head doth serve for all / [...] So with one mouth six heads are fed» (Anonymous, 1655a, vv. 19-21). La stessa contrapposizione è leggibile tra l'unico occhio della testa centrale e i dodici occhi delle altre sei teste: «with one Eye in its Front, the other Heades haue each two Eyes in their naturall scituation» (ivi, frontespizio). Si tratta di una complessa simbologia numerologica, dove l'uno si contrappone al dodici (numero del tempo – i dodici mesi – ma anche degli apostoli) e contemporaneamente si somma nel tredici, cifra cabalisticamente dubbia e sfuggente.

³² Sull'intricatissimo groviglio di eventi legati alla Guerra dei Trent'anni, esiste ovviamente una bibliografia sterminata. Una panoramica chiara e ordinata è offerta dai lavori di Polisensky (1982) e Wilson (2009).

Tredici è, infatti, la somma delle singole lettere che in ebraico formano la parola uno (*echad*: אֶחָד), concettualmente attribuito di Dio. Tredici è, però, anche numero legato al male e all'elemento luciferino: Giuda è, ad esempio, il tredicesimo commensale dell'ultima cena e il tredicesimo libro dell'Apocalisse è proprio quello dedicato alla Bestia.³³

Ipotesi di lettura o di proposte d'indagine, quello che è certo è che il mostro di Cerdagna è volutamente presentato dall'anonimo autore della ballata con toni ambivalenti. Un'ambiguità che mescola bene e male, luci e ombre, chiaro e scuro, e che è d'altra parte ribadita anche in un'altra caratteristica del mostro: il suo ermafroditismo («it hath no distinction of Sex»). Un'indeterminatezza che ben si addice ad una creatura liminale, una e molteplice, umana e animale, maschile e femminile, posta sul confine tra il mostruoso e l'angelico: un essere fuori norma che è insieme aberrazione della natura e messaggero divino («angelo», nel significato etimologico della parola). Costruzione iconografica e narrativa perfetta per sostenere le ragioni di una guerra imminente.

5. Conclusioni: *pluralità mostruosa, pluralità europea*

Dal primo foglio volante italiano di Cavaliere fino alle due ultime testimonianze inglesi del 1655, il mostro a sette teste ha attraversato quasi un secolo di storia culturale europea, incarnando di volta in volta ansie teologiche, tensioni politiche, interrogativi epistemologici, sollecitazioni satiriche e bisogni enciclopedici. Il percorso tracciato in queste pagine ha tentato di ricostruire non solo l'incredibile longevità del portento, ma anche la molteplicità di significati – religiosi, morali, sociali, scientifici, retorici – che ne hanno accompagnato la metamorfosi. Proprio la sua pluralità – fisica, semantica, geografica – evidenzia come ogni lingua in cui è stato descritto e ridisegnato abbia dato corpo a un'esigenza specifica, a un modo diverso di rispondere alle grandi crisi del Cinque e Seicento, divenendo cifra di una mostruosità ben più inquietante: quella di un intero Continente, lacerato da fratture confessionali, sconvolto da guerre intestine e ossessionato dalla ricerca di segnali celesti nel caos terrestre.

Il mostro a sette teste è, in questo senso, il paradigma perfetto per una riflessione sui corpi plurali: plurale è la sua conformazione esteriore, certo, ma plurale è soprattutto la rete di appropriazioni, rifunzionalizzazioni e letture che ne hanno alimentato la diffusione transnazionale. Lontano dall'essere un semplice *freak*, esso è divenuto una vera e propria piattaforma di senso, uno

³³ Sul fitto reticolato di valenze semantiche e simboliche attribuibile ai numeri, si vedano Chevalier, Gheerbrant (1986).

spazio di negoziazione simbolica, in cui convergono e si scontrano istanze divergenti – ortodossia ed eresia, centro e margine, controllo e disgregazione – e in cui convivono l’ibridazione tra umano e animale, maschile e femminile, divino e demoniaco. Se all’inizio era emblema della punizione divina per l’eterodossia e arma di repressione dell’alterità interna, capovolto e proiettato verso l’esterno, si è fatto gradualmente specchio della Spagna decadente, essere grottesco utile a screditare l’avversario ideologico e parodia degradante del papato di Roma. La sua anatomia, costantemente reinventata, dimostra che i corpi plurali dell’età moderna non sono soltanto quelli visibili e deformi, ma anche quelli della narrazione, della propaganda, della paura, della fede.

Ecco perché, nel congedarsi dal palcoscenico europeo, il mostro cattolico di Inverio – poi spagnolo di Cerdagna, fino alla sua reinvenzione nelle stampe protestanti tedesche e britanniche – lascia dietro di sé un monito destinato a durare: che ogni mostro è sempre un prodotto del proprio tempo e che nessuna deformità è mai neutra. La sua pluralità non è solo fisiologica: è la traccia discernibile della pluralità conflittuale che squarcia l’Europa moderna, un’Europa che, pur cercando disperatamente unità, non ha mai smesso di partorire teste, voci e sguardi in competizione tra loro, generando confusione e smarrimento. Di questo disordine, la creatura a sette teste si è fatta al tempo stesso sintomo, segno e strumento di ricomposizione – almeno sulla carta.

Bibliografia

ALDROVANDI U. (1642), *Vlyssis Aldrouandi patricii Bononiensis Monstrorum historia: cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bononiae, Typis Nicolai Tebaldini.

ALDROVANDI U. (2004), *Animali e creature mostruose*, a cura di A. Biancastella, Milano, Federico Motta Editore.

AMORETTI G. (1984-1988), *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, Famija Turineisa – Piazza Editore, Torino, 4 voll.

ANONYM (1578a), *Wahre Abconterfeitung eines Schrecklichen Münsters*, [Deutschland?], [Verlag nicht Ermitteltbar].

ANONYM (1578b), *Warhaftige Contrafactur einer Erschrecklichen Wundergeburt eines Knebleins*, [Deutschland?], [Verlag nicht Ermitteltbar].

ANONYM (1578c), *Warhaftige und schreckliche bildnuß vnd gestalt zwoer neuer leydigen vngewonlichen Mißgeburt/ dises gegenwärtige Jar ausskomen. Sampt der beschreibung des Erbärmlichen Wassergusses/ jüngst zu Horb im Land Wirtenberg/ den 15. Tag Maij/ dises LXXVIII. Jars vorgangen*, Getruckt zu Straßburg, [Bernhard Jobin].

ANONYM (1654), *Dieses Monstrum ist in Catalonien aufm Gebürg Cerdagna/ von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marsiert, mit geringer müh gefangen worden*, Zu Augspurg, bey Raphael Custodes Kupfferstechern.

- ANONYM (1655), *Ein Warhafftiges Monstrum*, Zu Augspurg, bey Boas Ulrich Brieffmaler/ den auffm Brotmarkt den Laden.
- ANONYME (1578), *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre né a Evsrigio, terre de Novarrez en Lombardie, au moys de Ianuier en la presente Annee 1578. Avec le vray pourtraict d'icelluy au plus prez du naturel*, Chambéry, François Poumard.
- ANÓNIMO (1654), *Copia de carta embiada de la Ciudad de Girona de 20. de Otubre, à vn correspondiente de esta Corte, en que le dà cuenta de vn prodigioso Monstruo que fue hallado, y preso en los Montes de Zardaña*, por Diego Diaz de la Carrera, Con licencia en Madrid.
- ANONYMOUS (1655a), *The true Portraiture of a prodigious Monster, taken in the Mountains of Zardana*, Printed for Iohn Andrews, at the White Lyon in the Old-Bayly, London.
- ANONYMOUS (1655b), *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER. Taken in the Mountaines of Zardana*, [London?], Sould by Will[iam] Faithorne at the Shipp within Temple Barr.
- BARATTA L. (2016), «A Marvellous and Strange Event». *Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*, Firenze, Firenze University Press.
- BARATTA L. (2017), *The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna. Storia, testi, immagini (1550-1715)*, prefazione di Maurizio Ascari, Roma, Aracne.
- BARATTA L. (2018), *Senza Testa / Headless*, Milano-Udine, Mimesis.
- BARBERO A. (2002), *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano*, Bari-Roma, Laterza.
- BARRIONUEVO J. DE (1892-1893), *Avisos de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, edición y estudio preliminar de Antonio Paz y Melia, Madrid, Tello, 4 vols.
- BATES A.W. (2005), *Emblematic Monsters. Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*, Amsterdam, Rodopi.
- BLASIUŠ J.T. (1578), *Prawdziwe wyobrazenie Troyga dzieci barzo strasznych, ktorym podobne nie wiem aby kiedy były widziane na świecie*, Kraków, [s. n.].
- BOWEN K.L., IMHOF D. (2008), *Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARABIAS TORRES A.M. (2005), *El espacio imaginado en la España del Renacimiento y del Siglo de Oro*, in *Sardegna, Spagna, Mediterraneo e Atlantico. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, a cura di B. Anatra e G. Murgia, Roma, Carocci, pp. 373-392.
- CARRETE PARRONDO J., CHECA CREMADES F., BOZAL V., (1987), *Summa Artis. Historia General del Arte*, xxxi. *El Grabado en España (Siglos xv-xviii)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CAVALIERI G.B.DE' (s.d.), *Hobile et marauiglioso mostro nato in Eusrigo terra del nouarese di una dona uechia cō sette teste et sete brace et le gambe da bestia et la testa principale à uno ochio solo nel fronte nato del 1578 nel mese di genaro*, [Roma?], [Ioanne Baptista de Cavallerijs lagherino incisore?].
- CAVALIERI G.B. DE' (1585), *Opera ne la quale vi è molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni con le dichiarazioni a ciascheduno fino al presēte anno 1585*, Stāpati in Roma, Cum priuilegio, Ioanne Baptista de Cavallerijs lagherino incisore.

- CÉARD J. (1971), *Des Monstres et Prodiges*, Genève, Droz.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (1986), *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli.
- CRAWFORD J. (2005), *Marvelous Protestantism. Monstrous Births in Post-Reformation England*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- DASTON L., PARK K. (1998), *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, New York, Zone Books.
- DAVIES N. (2005), *God's Playground: A History of Poland. Volume 1: The Origins to 1795*, Oxford, Oxford University Press.
- DEL RÍO PARRA E. (2003), *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- ELLIOT J.H. (1963), *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain (1598-1640)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ETTINGHAUSEN H. (2005), *Informació, comunicació i poder a l'Espanya del segle XVII*, «Manuscripts», 23, pp. 45-58.
- EWINKEL I. (1995), *De Monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- FOUCAULT M. (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- FIEDLER L.A. (1978), *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Schuster.
- FRIEDMAN J.B. (1981), *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- GARZYA ROMANO C. (1983), *CORIOLANO, Cristoforo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-coriolano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-coriolano_(Dizionario-Biografico)/)> [ultimo accesso 30 Maggio 2025].
- GAUR A. (2014), *William Faithorne, English Engraver*, «Encyclopaedia Britannica» online ed., <<https://www.britannica.com/biography/William-Faithorne>> [ultimo accesso 30 maggio 2025].
- GHILINI G. (1666), *Annali di Alessandria, ovvero Le cose accadute in essa città, nel suo Circonvicino territorio dall'anno dell'origine sua sino al M.D.C.LIX*, Milano, nella Stamparia di Gioseffo Marelli al segno della Fortuna.
- HILL C. (1972), *The World Turned Upside Down. Radical Ideas during the English Revolution*, London, Temple Smith.
- HOLLÄNDER E. (1921), *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Ferdinand Enke.
- MACHYN H. (1848), *The Diary of Henry Machyn, Citizen and Merchant-Taylor of London, from A.D. 1550 to A.D. 1563*, ed. by J. Gough Nichols, London, printed for the Camden Society.
- MITTMAN A.S., DENDLE P.J. (2012), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, foreword by John B. Friedman, Farnham-Burlington, Ashgate.
- NAUMANN R. (1863), *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und Ältere Litteratur. Im Vereine mit Bibliothekaren und Litteraturfreunden*, Leipzig, Weigel.
- NICCOLI O. (1987), *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.

- NICCOLI O. (2012), *Capi e corpi mostruosi. Una immagine della crisi del potere agli inizi dell'età moderna*, «Micrologus», 20, pp. 1-19.
- OLMI G. (1978), *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento, Libera Università degli Studi di Trento – Gruppo di Teoria e storia sociale.
- OLMI G. (1992), *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino.
- OLMI G., SIMONI F. (2018), *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna*, Bologna, Bononia University Press.
- PARKER M. (1637), *The two inseparable brothers*, London, Printed [by Miles Flesher] for Thomas Lamb[ert] [at] the signe of the Hors-shoee in Smithfield.
- PASSAMANI B. (1979), CAVALIERI, Giovanni Battista, «Dizionario biografico degli italiani», Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 22, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalieri_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalieri_(Dizionario-Biografico)/>) [ultimo accesso 30 Aprile 2025].
- PIZZAMANO P. (2001), *Giovanni Battista Cavalieri, un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento. Villa Lagarina 1525-Roma 1601*, Rovereto, Nicolodi.
- PLOMER H.R. (1907), *A Dictionary of the Booksellers and Printers who were at Work in England, Scotland and Ireland from 1641 to 1667*, printed for the Bibliographical Society by Blades, London, East & Blades.
- POLISENSKY J.V. (1982), *La Guerra dei Trent'Anni. Da un conflitto locale a una guerra europea nella prima metà del Seicento*, Torino, Einaudi.
- SEGUIN J.-P. (1964), *L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve & Larose.
- SCHENDA R. (1959), *Französische Prodigenschriften aus der Zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine Kritische Auswahl*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 69(3/4), pp. 150-167.
- SCHMIDT R. (1902-1908), *Deutsche Buchhändler, Deutsche Buchdrucker. Beiträge Zu Einer Firmengeschichte Des Deutschen Buchgewerbes*, F. Weber, Berlin, 6 voll.
- SOERGEL P.M. (1993a), *The Counter-Reformation Impact on Anticlerical Propaganda in Anticlericalism in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. by H. Oberman and P. A. Dykema, Leiden, Brill, pp. 639-653.
- SOERGEL P.M. (1993b), *Wondrous in His Saints: Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press.
- STONE D. (2001), *The Polish-Lithuanian State, 1386-1795*, Seattle-London, University of Washington Press.
- STRAUSS W.L. (1975), *The German Single-Leaf Woodcut: 1550-1600. A Pictorial Catalogue*, New York, Abaris Books, 3 vols.
- WILLIAMS W. (2011), *Monsters & their Meanings in Early Modern Culture. Mighty Magic*, Oxford, Oxford University Press.
- WILSON D. (1993), *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London-New York, Routledge.
- WILSON P.H. (2009), *Europe's Tragedy. A History of the Thirty Years War*, London, Allen Lane.

ALVARO BARBIERI

Corpi eroici: l'iper-fisicità guerriera nella letteratura antico-francese*

Endowed with superpowers and capable of extraordinary exploits, formidable feats and decisive masterstrokes, the hyperbolic bodies of great martial champions are not only terrifying instruments of war and death, enhanced by shiny and thunderous iron weapons, but, in heroic narratives, they are also conceived as forums for the convergence and representation of ideological values and symbolic stakes that play a crucial role in the construction of meaning. With its exuberant and excessive proportions, the body of elite fighters becomes the physical correlatives of *dém mesure* and *hybris* epitomising the very essence of epic hyperbole. Framed against the backdrop of traditional archetypes, the current contribution focuses on different depictions of corporeality in Old French literature.

KEYWORDS: Epic hyperbolic bodies; *Effictio*; Heroic portraiture; Martial gestures; Old French chivalric literature.

1. Preambolo: *ipertrofie degli ultracorpi eroici*

Arma e feticcio, macchina corazzata e carne vulnerata – piagata trafitta paziente –, vettore di violenza agita e subita, il corpo dei grandi campioni militari funge da palinsesto delle dinamiche valoriali e delle poste in gioco simboliche che definiscono la silhouette eroica. Nell'epos delle tradizioni antiche così come nella letteratura cavalleresca del Medioevo occidentale, il corpo non è soltanto un micidiale strumento di guerra¹ di cui la

* Il larghissimo campo d'indagine sondato per assaggi e campionature in questo breve studio ricomprende una bibliografia sterminata di cui le note in calce rendono conto in minima parte, mediante un'operazione selettiva tesa a ridurre riferimenti e rinvii allo stretto essenziale. Sono molto riconoscente a Gianluca Di Teodoro, Elena Muzzolon e Giulia Tegner per i suggerimenti e gli spunti che mi hanno elargito durante la concezione e la stesura del lavoro. Va da sé che rimane mia e solo mia la responsabilità di eventuali sviste materiali o di più rilevanti errori prospettici e di sostanza.

¹ Di fatto è il corpo – potenziato e 'moltiplicato' dalle armi che ne costituiscono il complemento *hi-tech* e l'estensione magica – il vero strumento di affermazione del guerriero. Non a caso si parla di coraggio 'fisico' per indicare quelle forme di sprezzo del pericolo e di militanza temeraria che permettono ai combattenti di compiere grandi *exploits* e azioni eclatanti. Il super-corpo del *miles*, issato in arcione e

panoplia² costituisce l'indispensabile e inseparabile protesi,³ ma un luogo che rende possibile una rappresentazione drammatizzata di massima evidenza e di estremo, teso caricamento patetico. Lungi dall'essere un semplice mezzo di affermazione e di efficacia performativa in contesto bellico, le membra dell'eroe sono un vero e proprio terreno di costruzione semiotica. Spazio relazionale

rivestito d'armi, consente di preservare e incrementare quell'inestimabile patrimonio simbolico – individuale familiare clanico dinastico – che chiamiamo onore e che per secoli ha formato il fulcro della condotta cavalleresca e dell'ideologia aristocratica: cfr. Chauviré (2014).

² Le culture belliche tradizionali non concepiscono una netta separazione tra il corpo del combattente e il suo equipaggiamento e per di più annettono una straordinaria importanza al corredo marziale e in particolare al costume da battaglia, che si modella come un abito sulla figura del guerriero. Per la mentalità feudale della Francia medievale, la luminosità preziosa e i fragori metallici della panoplia si caricano di molteplici valenze. Il kit difensivo (usbergo, elmo e scudo) della cavalleria pesante costituisce in prima istanza un mezzo protettivo di natura meccanica, una risorsa tecnologica mediante la quale il *miles* si salvaguarda dai colpi del nemico. Ma le armi rispondono anche ad altre funzioni e a diversi codici – visivi etici simbolici religiosi –: sono infatti manufatti sacralizzati, investiti di un *appeal* carismatico che ne fa strumento e veicolo di arcane magie di guerra. Si pensi soltanto agli elmi figurati e ai cimieri, che agiscono come vere e proprie maschere, facendo del portatore altro da sé, trasfigurandolo e conferendogli i prestigî teriomorfi dell'ultra-umano. Non solo: questi manufatti di pregio sono, sul piano profano, oggetti di consumo ostentativo e prodotti artigianali di lusso, il cui possesso costituisce un indicatore di status e un segnale di reputazione sociale. E ancora: le costose armature personalizzate e ornate sono appannaggio del ceto egemone e trattengono pertanto, accanto alla finalità pratiche e suntuarie, una funzione di sfarzosa rappresentazione del potere. Avvolto in un nimbo di luce e scampanante di ferri ripercossi, puntuto di armi protese e caracollante in groppa a un vigoroso destriero, il corpo 'incrementato' del cavaliere realizza col suo semplice apparire una messinscena impositiva e un'imperativa affermazione di dominio.

³ In una delle pagine più note e ideologicamente più esposte della letteratura cavalleresca occidentale, un giovinetto ingenuo e stordito – ma promesso ad altissimi destini – chiede a un *miles* coperto di armi scintillanti se sia venuto al mondo proprio così, interamente rivestito di un lucente carapace di ferro. Poche pagine appresso lo stesso sprovveduto ragazzetto, che ancora non sa di chiamarsi Perceval, abbatte con la più sconcertante facilità un temibile avversario, ma poi – mancando del necessario *know-how* – non riesce a spogliarlo delle armi, che aderiscono così strettamente alle membra del caduto da risultarne inseparabili. Dedotti da un testo arcinoto – *Le conte du graal* – che costituisce un autentico paradigma dell'avventuroso bretone, questi due passi sono attraversati dalla comicità sorridente di Chrétien de Troyes, eppure condensano in pochi versi i significati più misteriosi e profondi del rapporto esistente tra il guerriero e la sua panoplia (cfr. Chrétien de Troyes, 2025, vv. 281-282 e 1134-1142). Come accade nelle fiabe, il giovane sciocco – il sempliciotto del folklore internazionale – è in realtà il prescelto chiamato a rivelare il senso ultimo delle cose: la sua *naïveté* suscita il riso, ma coglie sempre nel segno. In tal modo, nell'ultimo e incompiuto romanzo del maestro *champernois*, tocca a un selvatico sbarbatello gallese dal grande futuro affermare l'inscindibilità del cavaliere dalla 'seconda pelle' del suo costume di guerra. L'armatura è l'esoscheletro che riveste il guerriero come un ermetico carapace, l'estensione tecnologica delle sue membra. Non un utensile da impiegare in modo strumentale o un semplice rivestimento, ma una parte del corpo: qualcosa di animato che forma con le membra un insieme indissolubile, un tutto unico. Accesa dallo sfavillio lucente dell'acciaio e fragorosa di clangori metallici, la corazza non soltanto garantisce una funzione protettiva al corpo del cavaliere, aiutandolo a difendersi dagli attacchi esterni, ma concorre a qualificarne il profilo in senso sacrale e numinoso. Nella figura del combattente catafratto, armi e corpo appaiono inscindibili, saldati in un'interazione osmotica che produce effetti di moltiplicazione performativa nelle pratiche marziali e di rappresentazione glorificante nella spettacolarizzazione dell'azione guerriera. Fin dalle epoche più remote, «il corpo umano e la *techne* non sono mai stati due entità contrapposte ma hanno sempre formato un sistema interattivo» (Siti, 2024, p. 138). Il corpo-arma del guerriero esalta la vicendevole influenza tra biologia e tecnologia: nella fisicità espansa e super-equipaggiata del campione militare non si capisce dove finisca l'organico e cominci l'artificiale.

le tra il dentro e il fuori, tra l'esterno e il sottopelle, crocevia di decisivi investimenti simbolici, sede di interazioni comunicative e legami sociali,⁴ il corpo sintetizza ed esprime un insieme di valori politici, ideologici e rituali, che si avvalgono di linguaggi gestuali – mimici prossemici cinesici – culturalmente determinati e passibili di continue rideterminazioni nelle congiunture pragmatiche di applicazione. L'esistenza fisica e la manifestazione carnale sono ciò che conferisce ai personaggi una presenza riconoscibile sulla scena della narrativa eroica.

S'il peut y avoir meurtre sans épopée, la réciproque n'est pas vraie. L'homicide en est le but et le centre, et le corps humain en est l'acteur et la matière, intervenant comme sujet – le bras d'Achille – et comme objet – le cou d'Hector. (Heuze, 1981, p. 46)

La poesia eroica è anzitutto racconto di gesti brutali compiuti e subiti, di immani violenze esercitate dai corpi sui corpi. Luogo di convergenza di investimenti rituali e di ipoteche simboliche, la carne interpreta in guerra due ruoli speculari: agente e paziente, strumento e oggetto dell'aggressività marziale. Entro una visione di struttura sacrificale, il combattimento assume un significato di ordine superiore – metafisico mistico spirituale –: le disciplinate sfrenatezze dei guerrieri iniziati partecipano del sacro di trasgressione.⁵ Lo scontro è vita palpitante offerta in olocausto e l'eroe in armi ci appare come officiante e, insieme, quale vittima di una cerimonia di sangue, disposto a immolare sé stesso e in pari tempo impegnato a sgozzare nemici sull'altare del dio della guerra.⁶ Come un sacerdote o un asceta durante il rito, l'eroe accede in battaglia a una condizione extraprofana, si pone in uno stato 'altro' e raggiunge un modo d'essere di natura trascendente, che travalica le forme e l'orizzonte di valori della vita umana ordinaria. In fondo, i grandi campioni sono assassini seriali, virtuosi della strage e fuoriclasse del massacro. Il migliore degli eroi è *in primis* un provetto omicida (cfr. Kay, 1994, pp. 94-95), un tremendo norcino che macella e sbudella, mutila e smembra, dissolvendo l'unità e l'integrità dei corpi, disarticolandone le simmetrie, squarciandone l'involucro cutaneo e facendo uscire 'di fuori' quanto dovrebbe rimanere 'dentro'. Il lavoro distruttivo della violenza disgrega e scompone, viola il confine fra le

⁴ Per una panoramica sulle rappresentazioni del corpo, sulle sue valenze e sul suo posto nell'economia epistemica e nell'antropologia dell'Occidente, rimane indispensabile Galimberti (1983).

⁵ Sulla frenesia festosa del combattimento e il sacro sinistro (o di trasgressione), cfr. Caillois (2001, pp. 89-118).

⁶ Nelle culture militari che conservano il senso di sacertà delle pratiche marziali, il guerriero iniziato officia il combattimento come un rito, durante il quale egli svolge la duplice funzione di sacrificatore e di sacrificato. Per la guerra come cerimonia sacrificale si veda almeno la nitida sintesi di Eliade (2008, pp. 61-63).

parti esterne e le parti interne del corpo, portando incoerenza e disarmonia nell'ordine dell'esistente. Elettrico e vibrante come un ossesso, il *top fighter* si muove con micidiale destrezza per il campo di battaglia e attraversa le file avverse come un tosaerba: dietro la sua figura immensa si ammassano a mucchi i corpi dilaniati, sbranati e ridotti a brandelli dai morsi del ferro.⁷

In tutte le civiltà e i codici epici l'eroismo trattiene un elemento decisivo e definitorio di sovrabbondanza e di eccesso. L'eroe è segnato da una fisiologica e statutaria smoderatezza di stazza e di condotta, da una eccedenza di forza che urge e preme alla ricerca di sfogo. La dismisura è la misura dei campioni.⁸ I grandi artisti marziali sono scrigni di immani energie che dormono in attesa di sfogo. Lo stigma dell'eroismo è il troppo pieno, il *surplus* di potenza che sobbolle e, all'occorrenza, deflagra e tracima. Di questo esubero di energie il corpo è il segno più ostensibile ed evidente: per questo la fisicità eroica si esprime nell'ipertrofia. Il corpo dell'eroe ha sempre un 'di più' che lo differenzia e lo glorifica. La fisicità eroica si manifesta in un tremendismo corporeo fatto di iperplasia muscolare, di carnalità dilatata e strabordante, di membra che si esasperano in un troppo pieno di energie montanti e pulsanti. La dismisura del fuoriclasse, che è *in primis* un fuori-scala, si manifesta nell'ordine dell'estremo e dell'eccessivo. Il suo fisico *oversized*, straripante di potenza e vocato all'oltranza, è fatto apposta per forzare il destino. Ultracorpi aumentati, potenziati nelle capacità, percorsi da una corrente di esplosività e di energia flessuosa che spinge al limite estremo le possibilità umane. I guerrieri d'*élite* sono ragazzi di grandi forme, esuberanti e iperattivi: giovani che vivono di scoppi e trabocchi, di effusione e di scialo, dissipatori compulsivi delle loro energie esplosive. Eroi e giovinezza sono parenti stretti, perché si ritrovano volentieri all'insegna della gratuità e dell'eccesso inutile, nello sciupio di una dissipazione bellissima proprio in quanto priva di causa e di scopo. Gli uomini d'alto grado, provvisti di doni speciali e di facoltà extra-umane, si distinguono per le loro fibre nobili e per l'argento vivo che irriga le loro membra, ma anche per le proporzioni e la mole dei loro iper-corpi, fiorenti come alberi e di consistenza rocciosa, dilatati oltre il naturale e vibranti di una forza tettonica che sembra risalire dal fondo della terra. Sottratto alla mediocrità dell'umanità ordinaria, l'eroe partecipa della grandezza, e questa grandezza non è solo un attributo di ordine spirituale – relativo all'onore, al prestigio

⁷ Nella poesia eroica, il lavoro distruttivo della violenza militare opera sui corpi essenzialmente in quattro modi: (a) disgrega e frantuma l'intero; (b) dissolve la coesione organica procurando lo sparpagliamento caotico dei pezzi disarticolati; (c) pietrifica la carne nell'immobilità mortale, privandola dell'*animacy* propria ai viventi; (d) abbatte al suolo e riduce all'orizzontalità giacente la figura stante, rovesciandola dall'alto in basso, dall'elevato all'imo. Cfr. al riguardo Barbieri, Muzzolon (2023, pp. 92-97).

⁸ Il corpo dell'eroe è speciale, 'diverso', talora persino dissimmetrico, irregolare, anomalo, fuori serie: cfr. Fumagalli Beonio Brocchieri, Guidorizzi (2012, pp. 46-50).

sociale, alla fama –, ma un requisito corporeo. I fuoriclasse della guerra sono eroi dell'illimitato, figure dell'abuso e della smoderatezza, colossi dalla fisicità strabordante.⁹ Il massimalismo e l'oltranzismo del super-campione vivono nell'iperbole del suo corpo espanso, ravvivato dal segno sopracuto – lussuoso brillante squillante – delle armi che avvolgono la carne di lucentezza e di clangori metallici. L'eroismo vive di dismisure, anche nel sovrappiù di una bellezza superiore, che si esprime nell'ordine di una incomparabile prestanza. Certo, la qualità del combattente si dà anche nella destrezza e nell'agilità, nella motilità istintiva, nel senso del tempo e nell'impiego virtuosistico delle armi, ma l'eroismo è anzitutto possanza, prestanza statuaria, rotondità di volumi muscolari densi, corporeità di struttura imponente, dal tracciato glorioso e dalle forme meravigliosamente amplificate. Corpi fatti per competere, accresciuti e 'aumentati', che scartano dalla norma e si definiscono come incremento. La fisicità esagerata del guerriero d'eccezione si dà anche come massa e ingombro, monumentalità e gigantismo statuario: la natura eccezionale e il carisma del combattente di rango risiedono nell'effetto di sacralità che promana come un riverbero temibile e fascinoso dalle sue forme imponenti (*numen tremendum*). L'ipersomia è di per sé portatrice di un magnetismo perturbante, anche come semplice sproporzione o difformità patologica, perché indizia un carattere speciale e una natura *extra ordinem*. Ma occorre subito precisare che nella statura colossale non c'è solo la trasgressione della norma, che lascia immaginare un'infrazione e un superamento dell'ordinario, bensì l'idea e il culto di una forza che si espande ed esonda, di un '*mana*' impossibile da contenere e racchiudere entro le misure standard di un corpo comune. La felicità nervosa e muscolare del corpo eroico erompe nella stazza straripante di una

⁹ Ho spesso pensato all'iperbole dei campioni epici come a una proiezione simbolica e idealizzante, una stilizzazione estetizzante e convenzionale del corpo maschile che esprime mediante la sovraccendenza delle proporzioni fisiche un esubero incontenibile di forza. La carnalità espansa e l'esorbitanza muscolare dei combattenti d'élite sono anzitutto la manifestazione emblematica di un sogno di potenza, ma non sarà inutile rammentare che, all'epoca dei duelli corpo a corpo e dei combattimenti all'arma bianca, la prestanza fisica doveva essere una risorsa molto concreta – fisica! –, un attributo indispensabile dei super-guerrieri. Non è difficile immaginare che i 'giganti' delle battaglie avessero davvero una mole gigantesca, al disopra della media per taglia e altezza, ma anche una superiorità assoluta in termini di agilità, vigore e reattività nervosa. Il 12 ottobre 2010, allo stadio genovese Luigi Ferraris è in programma la partita di calcio Italia-Serbia, valida per le qualificazioni a Euro 2012, ma ben presto l'evento sportivo viene sospeso a causa dei gravi incidenti causati dai tifosi serbi nel settore ospiti. Le immagini televisive si soffermano lungamente sul corpace di un enorme hooligan tatuato (è Ivan Bogdanov, leader degli *Ultra Boys* della Stella Rossa di Belgrado) che si sbraccia in modo plateale e sembra orchestrare i tafferugli standosene provocatoriamente a cavalcioni della recinzione, monumentale e incombente sul campo di gioco. L'isolamento della sua figura, stagliata sul profilo della barriera divisoriosa, la prossemica impositiva e la gestualità dominante contribuiscono ad esaltare la stazza ciclopica del capotribù serbo, che attira irresistibilmente lo sguardo delle telecamere. Il giorno dopo mi capita di vedere un servizio sui disordini di Genova in compagnia di Marcello Meli, filologo germanico e sanscritista di vaglia. Mentre il telegiornale propone i riflessi filmati degli scontri, entrambi siamo attraversati dalla stessa intuizione: c'è poi una gran differenza tra quel colosso feroce issato sulle paratie di Marassi e Pirro Neottolemo che impazza sugli spalti di Ilio in fiamme?

carnalità potente, che effonde tutt'attorno un naturale magnetismo. La grazia innaturale dell'enormità eroica spiega lo *charme* archetipico e perturbante del macrantropo, ma anche la seduzione 'ignorante' del forzuto da circo, del maciste dei sobborghi o del nerboruto di borgata. Oltre ad essere carismatico e ricolmo di forza sacra, il corpo dell'eroe appare sempre sovradimensionato e maiuscolo, atipico e fuori del comune, cioè superiore alla media, non tanto e non solo nelle risorse muscolari, nelle capacità motorie, nell'elevazione o nella rapidità, ma proprio nella complessione e nello sviluppo superlativo della corporatura. Ricco di qualità negate alle persone ordinarie, l'eroe non è un individuo qualunque, perché realizza le possibilità fisiche dell'uomo ai gradi estremi, al massimo livello di sviluppo e di estensione, incarnando l'idea di un'umanità speciale, più elevata e sostanzialmente diversa da quella che si esprime nella gente comune. Con la sua fisicità estrema, egli forza i confini delle possibilità umane: non è un normo-dotato, ma un ultra-dotato. L'esuberanza corporea non è soltanto un sintomo o un fenomeno sovrastrutturale che indizi uno statuto di eccezionalità. La straordinarietà dell'eroe passa anzitutto per l'ipersomia e si appalesa nella concentrazione di una carnalità esagerata, repleta e ipersatura, quasi spaccata da una forza eccessiva che preme dall'interno e scorre sottopelle. L'energia è sempre qualcosa che urge e smania dentro, impaziente di erompere fuori in tutta la sua pienezza. Lo scandalo e la provocazione della carne virile si danno nell'estrusione e nel turgore, nell'estroffessione delle masse muscolari arrotondate e nodose, nelle densità di un torso *fleshy* che mostra sfrontatamente i suoi volumi. L'eroismo si fonda sul dilagare incontenibile di una carnalità erculea. L'eroe torreggia, svetta, giganteggia, primeggia, soverchia e surclassa, secondo una logica di affermazione che si avvale di un'anatomia esuberante e si struttura nelle regole della visibilità (e dell'attrazione). L'eroe è l'uomo ovunque, quello che occupa e colma di sé tutto lo spazio, esplora i limiti prendendosi di forza l'intero campo visivo e la totalità del terreno di scontro. La natura sovradimensionata del corpo eroico, specie nel dinamismo delle sue espressioni militari, magnetizza e mesmerizza, esercitando le irresistibili attrattive della forza. Per riempire convenientemente l'ideale eroico bisogna essere *up* e muoversi sopra gli standard consueti, occorre andare al di là della verosimiglianza. E questa inclinazione per il mastodontico, per le forme aumentate e superlative, collima con l'estetica esuberante della poesia eroica. In fondo, non c'è tradizione epica che non sia attraversata da un gusto infantile per le cose grandi, per i corpi espansi e per gli eventi scritti in lettere maiuscole. L'incanto dell'epos è fatto di condotte sopra le righe, di sentimenti eccessivi e forme *extra-large*.

C'è una profonda verità nel primitivismo dell'equazione 'grande eroe' = 'eroe grande', perché le dimensioni fisiche – chili e centimetri – sono indici assoluti di forza. Al netto della tecnica, la potenza performativa si definisce

in rapporto alle proporzioni fisiche, sia nel *grappling* che nello *striking*: è per questo che nella lotta e negli sport di combattimento si suddividono gli atleti in categorie di peso. Il migliore dei pesi welter faticherebbe a durare un round alle prese con un mediocre rappresentante dei massimi. Solo nelle vecchie fiere paesane e sotto lo *chapiteau* dei circhi si sfidavano lottatori di stazza difforme. A questo senso di supremazia performativa insito nei volumi e nella consistenza della massa corporea si deve ricondurre la sostanziale equipollenza dell'esuberanza fisica e della bellezza. La forza è bella e la bellezza si dà nella forza.¹⁰ La fisicità intimidatoria e scultorea dei corpi aumentati trattiene nella sua struttura plastica il battito e la sensualità del vigore. Nel mito vitalistico e nella mentalità epica, la fisicità titanica delle 'grosse taglie' fa tutt'uno col primato estetico della gagliardia. Nei volumi generosi dei corpi eroici risiede l'evidenza di una superiorità fisica soverchiante. Le forme elementari dell'epos fanno coincidere nei personaggi di spicco una poderosa personalità, una tremenda possanza e una complessione mastodontica. La super-forza alberga negli ultra-corpi marmorei e bombastici degli eroi sovradimensionati, e questa fisicità 'atomica', straripante, in cui si concentra e ridonda un'energia biologica e primordiale di elementare immediatezza, trova sbocco nell'iper-vitalismo del combattimento e negli schemi dell'aggressività marziale. *Bigger than life*. Quando sei più grande della vita, non puoi sopportare le costrizioni e i limiti della normalità. Questa è la cifra fondante dell'eroismo: lo squilibrio dell'oltranza, l'insofferenza alle limitazioni e la tendenza a strafare, in un continuo straripamento di forze e di energia espansiva che spingono il guerriero ad andare oltre sé stesso. Il modo di stare al mondo dell'eroe si configura come strappo e sconfinamento. Anche quando è a riposo, e persino nelle fasi più rilassate della vita di corte, il corpo eroico sprigiona una forza incontenibile, che si rivela all'esterno con segnali inequivocabili, come per tracimazione di un calore interno. La fiamma dell'ardore eroico accende lo sguardo dei predestinati. Alla sua prima visita a corte, nonostante i suoi modi e il suo abbigliamento da ragazzo selvatico, Perceval viene immediatamente riconosciuto per quello che è: non soltanto il rampollo di una illustre casata, ma un eletto, un prescelto. La nobiltà gli brilla nelle pupille incendiate e a nessuno può sfuggire la luce che accende i suoi occhi stellanti (cfr. Chrétien de Troyes, 2025, vv. 974-978).¹¹ E non si ripeterà mai abbastanza che proprio questa fisicità bionica, questa carnalità ingombrante e irrequieta, spesso incapace di frenarsi, è il luogo di contraddizione in cui si concentrano la tragicità e la densità eventiva delle narrazioni epiche. L'energia assertiva che prorompe dal corpo eroico è

¹⁰ Le attrattive del *miles* tendono a coincidere con la sua forza e le sue virtù di *bellator*, sicché la nozione stessa di bellezza si risolve senza residuo in un fiero ideale di mascolinità guerriera. Cfr. Janet (2013, pp. 105-110).

¹¹ Ma per lo splendore gatteggiante degli occhi eroici vedi *infra*, pp. 78-79.

in pari tempo un argine contro il nulla e un agente di dissoluzione e anomia. È la vecchia storia dei superpoteri, che sono una grazia e una dannazione, un dono e una maledizione. Proprio come i supereroi della scuderia Marvel, i campioni militari delle tradizioni arcaiche devono conquistare faticosamente il controllo delle loro facoltà speciali, imbrigliandole e irreggimentandole onde limitarne le derive esplosive. E d'altra parte il nucleo etico-ideologico fondamentale della cavalleria arturiana sembra consistere proprio nell'uso regolato e disciplinato della violenza, ovvero nel contenimento del *furor militaris* e nell'addomesticamento cortese dell'estasi guerriera: nei migliori rappresentanti della Tavola Rotonda, una coltre di *patterns* comportamentali civilizzati argina e canalizza il fiotto incandescente della 'forza'.¹²

L'evoluzione ha prodotto forme belle in quanto perfettamente adatte a svolgere determinate funzioni. Il richiamo della bellezza animale si risolve per intero nell'*appeal* esercitato da corpi meravigliosamente efficienti, fatti apposta per realizzare al meglio certe prestazioni. La tremenda avvenenza dei guerrieri ricorda la fascinosa selvatichezza e l'*allure* irresistibile dei grandi predatori, plasmate dalla natura per conseguire risultati di micidiale efficacia. Celebrati da paragoni che li assimilano alle forme mirabilmente assassine del mondo animale, i corpi eroici hanno davvero qualcosa di ferino: sono allenati congegni di guerra, percorsi da una tremenda vitalità e portatori di morte. Riflettere sulla dimensione prestazionale della fisicità ci aiuta a ricordare che la bellezza eroica non è solo una granitica imponenza di forme, ma una potenza attiva, uno stile aggressivamente estroverso, una maniera feroce e impositiva di stare al mondo, fatta di modi spicci e gesti bruschi, di posture maschie e atteggiamenti di dominanza. La consistenza satura e squadrata dei corpi epici non si realizza tanto nella posa monumentalizzata del ritratto, ma nella cinesica squassante di una fisicità estroflessa e dinamica, muscolarmente espansa verso lo spazio circostante, in un movimento di dilatazione che impatta contro l'inerzia dell'esistente. È grazie a questo *charme* che l'epifania del corpo eroico – svestito esibito rivelato – fa detonare le regole dell'attrazione. Di fronte all'ostensione della carne trionfante scatta subito un riflesso di dilettazione ammirativa, un'immediata risposta di apprezzamento che si inchina al privilegio della forza e all'affermazione perentoria di una superiorità biologica.¹³

¹² Assumo qui il termine nell'accezione fissata da Simone Weil, con una semantica che esprime la terribilità annichilante e distruttiva della violenza guerriera nelle sue forme estreme. Tremenda manifestazione della guerra e micidiale risorsa dei grandi campioni militari, la 'forza' è quell'energia terribile che annienta, schiaccia, sottomette e dissolve, spezzando l'intero e precipitando l'esistente nell'abisso del nulla. Dove si scatena la forza, la carne si ritrae e soccombe, e allora la vita e l'umano cessano di esistere. Prima c'era un bel corpo giovane, armonioso di membra gloriose e animato di avvenenza attrattiva; subito dopo non resta altro che un cadavere, una povera cosa inerte attaccata a un carro e strascinata nella polvere. Cfr. Weil (2017, pp. 3-46).

¹³ Alain Labbé ha affidato a un quartetto di saggi di grande forza critica un ragionamento antropologica-

2. Passio: il corpo suppliziato dell'eroe-martire

Nelle sue forme più vulgate, la fisicità dei super-guerrieri si dà nei modi agenti – impositivi trionfanti gloriosi – di un'onda d'urto che impatta contro l'esistente, deflagrando come una bomba ad alto potenziale sul campo di battaglia. Ma la corporeità marziale si esprime anche nella carne sofferente e vulnerata del campione morente, con sviluppi narrativi che nella dilatazione dell'epos possono dare luogo a lunghe sequenze di agonia eroica, aperte a effetti di rincaro patetico. Abbiamo già ricordato come il combattimento consista essenzialmente nella demolizione della figura umana sbranata dal ferro, incisa e squarciata, martoriata e sfregiata. Il duello e la battaglia spappolano e disgregano le anatomie, le aprono di piaghe e di cretti, tatuando di profonde ferite il corpo-graffito. Quando si inquadra nello spazio dicotomico e conflittuale della lotta tra Cristianità e Paganità,¹⁴ la devastazione cruenta del corpo eroico si plasma sul modello consacrato del martirio agiografico,¹⁵ rinviando al paradigma supremo della Passione. I casi di studio esemplari nell'epopea antico-francese sono quelli arcinoti e fin troppo solcati di Orlando e Viviano, dove lo schema eroico tradizionale del *Last Stand* – i pochi si battono con straordinario valore e senza speranza di salvezza contro una marea soverchiante di nemici – si combina con il plot del santo martirizzato, che rimanda a un ipotesto di struttura sacrificale.¹⁶ La morte di Orlando e quella di Viviano si conformano al supremo esemplare della Passione (Santagata, 2007, p. 15), fabbricando un eroismo dai potenti riverberi cristologici¹⁷ in cui le sofferenze tremende del guerriero della fede riattualizzano in forme cavalleresche i patimenti della *Via Crucis*. Nella *Chanson de Roland*, la fine dell'eroe eponimo

mente coerente sulla corporeità nelle canzoni di gesta antico-francesi: cfr. Labbé (2019, pp. 261-354).

¹⁴ Questo è lo spazio ideologico classico dell'epopea antico-francese: una contrapposizione irreconciliabile tra noi e loro, una visione schematica – violentemente polarizzata, intransigente e bellicosa –, in bianco e nero, secondo la quale l'Islam costituisce un blocco monolitico avverso alla Croce. Da tale diffusa postura mentale, che si esplicita storicamente nella componente più aggressiva del cristianesimo militante, scaturisce l'assunto manicheo in cui da sempre si suole vedere compendiata, a mo' di divisa, l'ideologia crociata della *Chanson de Roland* e in genere del corpus carolingio (*matière de France*): «Païen unt tort e chrestiens unt dreit» [I pagani hanno torto e i cristiani ragione] (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 212-213, v. 1015).

¹⁵ «Ço dist Rollant: – Ci recevrum ma(r)tyrie» [Orlando disse: «Avremo qui il martirio»] (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 300-301, v. 1922).

¹⁶ Molti testi epici non raccontano vittorie gloriose, ma eroiche sconfitte, non successi e trionfi ma splendide disfatte. Combattere valorosamente senza alcuna ragionevole speranza di successo non soltanto esalta l'abnegazione e il coraggio del guerriero, ma colloca la sua prestazione entro un quadro di disinteressata assolutezza e per di più configura uno scenario di struttura sacrificale.

¹⁷ Numerose le analogie tra la narrazione rolandiana e i racconti evangelici. Dodici sono i Pari, proprio come gli apostoli, e Gano viene introdotto allo stesso modo di Giuda nel Vangelo di Luca. La fine di Orlando è accompagnata da una serie di segni prodigiosi del tutto simili alle manifestazioni sismiche e meteorico-atmosferiche prodottesi alla morte di Cristo. Cfr. *La Canzone di Orlando* (1996, pp. 248-249, vv. 1423-1437).

intreccia i grandi temi del martirio con i riferimenti tradizionali della cultura feudo-cavalleresca, sicché «il racconto si snoda sul doppio binario della *fides* e della *fidelitas*»,¹⁸ con una costante convivenza di due universi valoriali: quello cristiano del santo difensore della cristianità e quello del nobile guerriero feudale, devoto servitore del suo signore e dell'onore della sua *gens*.

Invincibile e temuto dal nemico, Orlando non sembra cadere sotto i colpi dei saraceni che lo circondano da ogni lato, ma pare soccombere allo sforzo estremo cui si sottopone suonando a tutta forza nell'olifante. Su questo aspetto decisivo, mai veramente evidenziato nella torrenziale bibliografia rolandiana, ha richiamato l'attenzione Elena Muzzolon, che ha avuto la felice intuizione critica di leggere l'agonia di Orlando sullo sfondo del concetto di 'sacrificio sonoro' enucleato da Marius Schneider (1992, pp. 31-33). L'eroe imbocca il corno e vi soffia dentro con tutta la sua debordante energia. A un certo punto non è più lui a suonare: è l'olifante che suona Orlando, attraversando e tendendo a più non posso le sue membra. Allora il corpo, trasformato in risonatore, si tende ai gradi estremi e la testa si gonfia, si fa cavità vibrante e cassa di risonanza, finché la carne non regge più, la pressione diviene eccessiva, il sangue cola dalla bocca e le tempie si spaccano, facendo uscire la materia cerebrale¹⁹. L'eroe culturale si sfinisce e si sfiata, si svuota e si esaurisce in uno sforzo estremo nel quale mette tutto sé stesso: Orlando sacrifica il proprio corpo per emettere il suono creatore del riscatto. La scena è memorabile e merita l'espansione ecoica di due incipit simili (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 284-287, vv. 1761-1764 e 1785-87):

Li quens Rollant, par peine e par ahans,
Par grant dulong sunet sun olifan.
Par mi la buche en salt fors li cler sancs:
De sun cervel le temple en est rumpant.
[...]
Li quens Rollant ad la buche sanglente,
De sun cervel rumpant en est li temples.
L'olifan sunet a dulong e a peine.²⁰

¹⁸ L'immaginario e la gestualità feudali intridono in profondità e diffusamente tutto l'episodio, ma il punto di culminazione di questa metaforica si raggiunge nel gesto postremo con cui Orlando porge al Signore il guanto destro, che viene subito preso dall'arcangelo Gabriele. Cfr. *La Canzone di Orlando* (1996: pp. 340-341, vv. 2389-2390).

¹⁹ Questa interpretazione, che offre un notevole contributo di approfondimento a una pagina fondamentale del poema, è stata avanzata nel corso di una seduta del *Progetto Archetypon* – seminario sugli archetipi letterari (disl, unipd, quinta edizione, anno accademico 2024/2025: *Origini future*): Elena Muzzolon, *Il canto delle Origini: suono, mito e simbolo in Marius Schneider* (indicatore della risorsa: <<https://www.youtube.com/watch?v=yze3puIYupY>> [ultimo accesso 29 giugno 2025]).

²⁰ «Il conte Orlando con pena e con affanno, / con gran dolore or suona l'olifante. / Fuor della bocca gli sgorga il sangue chiaro, / e al suo cervello la tempia ecco si schianta. (...) Il conte Orlando ora ha la bocca piena / tutta di sangue e schiantate ha le tempie; / e l'olifante suona con grande pena».

L'immagine delle tempie rotte ritorna come un sinistro *refrain* al principio della grande scena della morte di Orlando. Questa volta lasciamo agire la suggestione dei versi di Giovanni Pascoli, cui si deve una traduzione de *La morte del conte Orlando* sommosa da un grande afflato epico (Pascoli, 1981, p. 1719).

Qui sente Orlando che la morte gli è presso;
ché gli esce fuor dalle orecchie il cervello.
Dominedio per i suoi Pari prega,
prega per sé l'angelo Gabriello.

Anche Viviano, ostinato e fanatizzato combattente per la fede, muore in odore di santità e dal suo cadavere, consacrato nel martirio, si spande un profumo di soave intensità, come di spezia o pimento (*La Canzone di Guglielmo*, 1995, v. 1992). Ma la sequenza da tenere a mente è quella di Viviano vagante per la piana arida e desolata dell'Archamp, ormai appiedato²¹ e agonizzante, la mano destra appoggiata sulla spada usata a mo' di gruccia, il braccio sinistro impegnato a reggere le budella che fuoriescono spenzolando dall'addome squarciato (*La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 884-893):

Vivien eire a pé par mi le champ,
Chet lui sun healme sur le naseil devant,
E entre ses peiz ses boals trainant;
Al braz senestre les vait cuntretenant.
En sa main destre porte d'ascer un brant,
Tut fu vermeil des le holz en avant,
L'escalberc plein e de feie e de sanc;
Devers la mure s'en vait apuiant.
La sue mort le vait mult destreignant,
E il se sustent cuntrevail de sun brant.²²

²¹ In una cultura marziale a dominante equestre come quella feudale, essere sbalzati di sella o perdere il cavallo è un fatto squalificante, che determina una condizione di oggettiva difficoltà inducendo sentimenti di frustrazione e di privazione afflittiva. La rottura dell'unità centaurica ha sempre valenze disforiche: il cavaliere disarcionato o comunque privato del suo destriero vede drasticamente ridotta la sua mobilità e la sua capacità di *performance* militare, e per di più accusa una mortificante *deminutio capitis*, subisce una sorta di declassamento che attenta al suo prestigio sociale. La riduzione forzata al rango di pedone demoralizza il *miles*, abbassa il suo status e intacca il suo prestigio.

²² «Viviano va errando per il campo; / gli cade l'elmo davanti sul nasale, / fra i piedi trascina le budella; / col braccio sinistro le sostiene. / Nella destra porta una spada d'acciaio: / tutta è vermiglia dall'elsa in avanti, / il fodero pieno di fegato e di sangue; / sulla punta si appoggia. / La morte lo sta opprimendo, / lui con la spada a terra si sostiene».

3. *Ritrattistica cavalleresca: l'estetica dell'effictio virile tra epica e roman*

Non è questa la sede adatta a riepilogare la topica del ritratto maschile e ancor meno a compendiare le convenzioni bassomedievali della *descriptio personae*. Nella nostra prospettiva, tutta concentrata sulla carnalità – scenica o simbolica, squadrata o calligrafica, agente o paziente – dei corpi, non è così rilevante stabilire quale posto occupi, entro il sistema retorico della cultura europea,²³ il *portrait* fisico come momento digressivo di rallentamento e di *amplificatio* esornativa, come preziosismo decorativo o come qualificazione di un attante. E d'altra parte non sono pochi i lavori di largo impianto che hanno solcato in modo sistematico e capillare la tipizzazione idealizzante della ritrattistica letteraria nel Medioevo latino e volgare, indagando il rapporto tra le indicazioni dei manuali di tecnica compositiva (a partire dalle *Artes poetriae* di Matthieu de Vendôme e Geoffroi de Vinsauf, spremuti a fondo da Edmond Faral²⁴ nella sua sintesi pionieristica) e le concrete applicazioni letterarie, inventariando i dati topologici e gli stilemi stereotipati, pesando la portata relativa delle doti fisiche e degli elementi di etopea (le caratteristiche esteriori dell'aspetto – *descriptio superficialis* – e le qualità morali – *descriptio intrinseca* –, secondo la definizione dell'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme) o riconoscendo la tendenziale modalità di presentazione *a capite ad calcem*, secondo il ricorsivo ordinamento della raffigurazione dall'alto al basso.²⁵ Esiste persino una monografia classica di Alice M. Colby (1965), interamente consacrata all'arte letteraria del ritratto nella Francia del XII secolo, nella quale si assevera non senza buoni argomenti l'originalità stilistica di Chrétien de Troyes come maestro della rappresentazione di persona.²⁶

²³ Le tecniche retoriche dell'*effictio*, intese come repertorio di espressioni convenzionali e immagini toliche consolidate nella tradizione letteraria e ordinate nella trattatistica, tendono a cristallizzarsi in sintagmi ricorrenti e stereotipi formulari che distillano un tipo estetico artificiale, un modello di riferimento congruente con il paradigma ideale plasmato entro la cultura feudo-cavalleresca. La nobiltà guerriera del Medioevo di Francia, influenzata dai valori della civiltà cortese, costruisce un'estetica dei corpi che unisce efficienza militare, prestigio sociale, attrattiva carismatica e richiamo erotico. Il ritratto esemplare rinvia alle forme universali della fisicità eroica, ma si ridetermina adattandosi a mode e stili storicamente determinati: l'archetipo convive col gusto del tempo e si ridetermina a seconda delle tendenze in voga.

²⁴ A dispetto degli inevitabili aggiornamenti bibliografici e di alcuni acquisti importanti, il lavoro di Faral rimane insostituibile per l'ordinato compendio della più influente trattatistica di teoria letteraria prodotta durante il periodo bassomedievale: cfr. Faral (1924).

²⁵ Nelle sue linee portanti, la griglia descrittiva tradizionale tende a strutturarsi secondo una logica discendente, dall'alto al basso, seguendo leggi estetiche e canoni ideali che si rifanno a un codice comune della bellezza maschile. Sullo schema ricorsivo dell'*effictio*, cfr. Blons-Pierre (1993). Blons-Pierre ha anche il merito di rimarcare la differenza esistente tra il ritratto fisico particolareggiato (magari corroborato da notazioni morali) e la descrizione esteriore legata all'aspetto d'insieme, al fasto colorato e al lusso dell'abbigliamento, alla magnificenza luminosa della panoplia, alla qualità del destriero e soprattutto all'elegante naturalezza con cui il cavaliere sta in sella e porta le armi.

²⁶ Sottoponendo il quintetto dei romanzi cristiani a uno spoglio sistematico, Domenico D'Alessandro

Ciò che davvero rileva ai fini della presente ricognizione è l'insieme dei caratteri somatici che si strutturano nell'*effictio ad praeconium*, con specifico riguardo alla presentazione positiva – anzi: elativa elogiativa encomiastica panegiristica – degli eroi in quanto personaggi superlativi.²⁷ Nei tratti costitutivi dell'identikit cavalleresco, la gagliardia maschia si manifesta nell'espansione di una fisicità vigorosa²⁸ che ritorna come costante sia nell'epica sia nel *roman*. Sennonché, dalla comparazione di ritratti eroici desunti dai due generi 'lunghi' della narrazione antico-francese sembra delinearsi una tendenziale differenziazione estetica.²⁹ L'ideale fisico delle canzoni di gesta mette l'accento sulla maestà statuaria e sul vigore di corpi massicci e inquartati, in cui fanno spicco lo sviluppo delle proporzioni (apertura delle spalle, ampiezza del petto, ecc.) e i volumi vistosi di una muscolatura prominente (cfr. Moroldo, 1980; 1981). Grandi forme, taglie forti: i canoni di bellezza dell'epos premiano l'esuberanza delle misure maschili.³⁰ L'austera magnificenza della

(1986) ha potuto identificare uno schema ricorsivo di demarcazione delle sequenze descrittive entro il tessuto della narrazione. Nei versi del poeta *champenois* i ritratti sono delimitati mediante una struttura di inquadramento che consiste nel richiamo conclusivo del gesto verbale di apertura dell'*effictio*. L'affinità formale e concettuale dell'*incipit* e dell'*explicit* incornicia e circonda il segmento descrittivo con un effetto di stacco che interessa i livelli del significante e del significato. Per un riesame dei problemi dell'*effictio* entro il quadro più generale della descrizione letteraria si possono leggere con profitto i materiali confluiti in Liborio (1991): in questo agile ma ricchissimo fascicolo si offre una bussola bibliografica di grande utilità e si passano in rassegna le questioni fondamentali della *descriptio* nel romanzo medievale, oscillando tra nodi generali e aspetti specifici; ma il merito maggiore di questa pubblicazione, che serba gli aromi di una stagione di forti interessi teorici, è quello di far reagire le indicazioni di poetica delle *Artes* e i più concreti casi di studio bassomedievali con gli esiti della più avanzata riflessione semiotica e strutturale degli anni Settanta, anche in relazione con le provocazioni del *Nouveau roman* e dell'*école du regard*. Sulla topica dell'*ekphrasis* eroica offre spunti preziosi anche Scarpati (2018).

²⁷ Una fastosa parata di eroi, presentati in una lunga carrellata che si dispiega come un album di ritratti fotografici, è offerta da Benoît de Sainte-Maure: cfr. Benoît de Sainte-Maure (2019, vv. 5095-5582). Ne ha trattato benissimo Oriana Scarpati, con un'analisi testuale stilisticamente e retoricamente affilata che mette in triangolazione critica il testo antico-francese, la sua fonte latina (il *De excidio Troiae* dello Pseudo Darete Frigio) e i dettami delle *Artes* sull'*effictio* dei personaggi: cfr. Scarpati (2017).

²⁸ Il primo, indispensabile contrassegno della fisicità eroica consiste nel possesso di una forza sovrumana o – quanto meno – superiore alla media. Il campione militare è sempre un paradigma di potenza fisica e di formidabile gagliardia. D'altra parte, la vigoria e la prestantza, combinate con la perizia nel maneggio delle armi, sono i tratti che lo rendono irresistibile in combattimento. Questo tratto universale, costitutivo e distintivo dell'archetipo dell'eroe, si ritrova in tutte le narrazioni antico-francesi come qualità specifica ed elemento essenziale nel ritratto-tipo del cavaliere ideale: cfr. North (1986, pp. 112-118).

²⁹ Al netto delle singole realizzazioni testuali, si può dire che il modello astratto della bellezza virile epica si differenzia in modo significativo dal paradigma dell'avvenenza maschile ricavabile dalle narrazioni romanzesche. Ma varrà la pena di sottolineare come la divaricazione tra epica e *roman* riguardi anche gli aspetti quantitativi: rispetto alle canzoni di gesta, nelle quali l'*effictio* eroica appare ridotta nella misura e assai limitata negli svolgimenti, i romanzi oitatici del XII secolo mostrano sviluppi ben più larghi e strutturati. Si veda in proposito D'Alessandro (1991).

³⁰ La stazza fisica degli eroi epici è statutariamente esuberante, tanto da costituire un aspetto essenziale e definitorio del genere a tutte le latitudini e sotto tutti i cieli. Le grandi taglie dei campioni militari servono a sostenere l'inverosimile verosimiglianza dell'iperbole eroica nel rapporto tra realtà e *fiction*. Per rendere credibili imprese smisurate, bisogna affidarne l'esecuzione a uomini di mole colossale. Il

fisicità epica porta al massimo grado l'estetica della forza, valorizzando la tradizionale omologazione di vigore e bellezza. La gagliardia è la bellezza del maschio. La carnalità solida di corpi membruti e ben costruiti, usi ai modi bruschi e alle ruvidezze, garantisce sul piano funzionale l'efficienza della *performance* marziale. Come i 'grossi' del *bodybuilding*, che esasperano e stilizzano la prestanta del tronco virile, i campioni militari dell'epica hanno fianchi stretti che esplodono nella dilatazione superba delle masse dorsali, del torace e delle spalle. Cinture strette e spalle divergenti, collegate dal tracciato nodoso della schiena. E ancora: vitalità e rude potenza di membra superbe e ben tagliate, più grandi e più forti della norma, eccedenti l'umano, corpi nei quali si sente pulsare il battito glorioso della carne. Figure materiche, potenti, nodose nell'intreccio delle fibre muscolari, i 'maggiorati' dell'epos oitânico sono guerrieri iperdotati, supermaschi che si fanno notare per la loro fisicità aumentata e per le dimensioni espanse della loro membratura. Passando in rassegna le polaroid degli eroi epici si profila un modello di avvenenza fondato sulle forme prorompenti di una carnalità estroversa ed energica, articolata in blocchi di carne gonfia e bugnata. A questi dati universali della virilità eroica, concentrati soprattutto sulla plasticità e sulla possanza esorbitante del busto, si aggiunge talora un cenno alla larghezza dell'inforcatura, che assicura la stabilità in arcione,³¹ oltre ai canonici riferimenti alla *claritas* della carnagione e/o dello sguardo.³² Si legga a mo' d'esempio la raffigurazione di Baligante nella *Chanson de Roland*, che attualizza nel compendio di un lampo al magnesio i tratti ricorrenti della *Epic Beauty* (*La Canzone di Orlando*, 1996, p. 114, vv. 3157-3162):

gigantismo degli eroi rende plausibile e accettabile, entro la convenzione della poesia epica, la natura enorme delle loro azioni. Così l'epopea ingrandisce al pantografo le anatomie e promuove i turgori di una fisicità dilatata. I fuoriclasse della battaglia possiedono – al più alto grado e ai gradi estremi – le qualità necessarie alla realizzazione di incommensurabili prodezze: cfr. Heuze (1981, pp. 50-52).

³¹ L'estetica cavalleresca non si esaurisce nella contemplazione di un'avvenenza immota offerta all'ammirazione generale e agli sguardi desideranti: la grande bellezza dei *milites* è sempre una forma attiva e cinetica – in movimento –, che si dà nella pompa della parata equestre, nel carosello d'armi delle armeggerie e delle giostre o nel dinamismo aggressivo dei gesti marziali. Persino il cavaliere fermo, perso nella meditazione catalettica o semplicemente in attesa, palpita di riverberi metallici sotto i raggi del sole e vibra nello sventolio rumoroso di sopravvesti e pennoncelli agitati dal vento. Lo *charme* cavalleresco è sempre attraversato ed energizzato da un fremito. Di più. L'attrattiva dei cavalieri è di natura centaurica, sicché il corpo del guerriero, più che stagliarsi autonomamente, tende a saldarsi con quello del destriero formando un solo profilo – potenziato torreggiante imponente –, il cui slancio verticale si moltiplica nell'allungarsi puntuto della lancia da urto protesa.

³² La lucentezza è un elemento immancabile nell'archetipo della bellezza e concorre in modo decisivo alla configurazione dei canoni estetici della poesia eroica. Nelle narrazioni cavalleresche antico-francesi la *claritas* è un attributo che si dà specialmente nello splendore dell'incarnato (*au vis cler*), nel fulgore cangiante degli occhi e nella brillantezza delle chiome, ma questo scintillio 'somatico' è raddoppiato dallo sfavillio delle armi, che coi loro riverberi metallici e l'accensione sgargiante delle loro cromie ipersature costruiscono il 'corpo di luce' del guerriero. Per la luminosità come valore universale e come tratto caratterizzante della bellezza nelle concezioni del Medioevo occidentale, cfr. Eco (2021a, pp. 17-21).

La forceüre ad asez grant li ber,
Graïslès «les flancs e larges les costez,
Groz ad le piz, belement est mollét,
Lees espalles e le vis ad mult cler,
Fier le visage, le chef recerçelét,
Tant par ert blancs cume flur en estét.³³

L'effetto complessivo non è certo privo di gradevolezza, ma nell'insieme predomina un'impronta di vigorosa durezza e di tenuta coriacea, un concetto di forza che si esprime nell'eccezionalità e nelle forme aumentate di una complessione erculea. L'avvenenza baronale dei corpi epici coincide con quel tipo di robustezza impositiva che appartiene alla nobiltà militare, con quel genere di energia prevaricatrice che serve a sovrastare e conquistare. Fisici dominanti, da razza padrona, che si accampano con l'imponenza di una superiorità schiacciante.³⁴

Anche i componenti della Tavola Rotonda hanno busti imponenti e pugni quadrati, e non sono certo privi di nerbo,³⁵ ma nei loro ritratti il criterio di bellezza maschile sembra virare verso un *appeal* più apollineo e aggraziato. Rispetto ai corpaccioni *extra size* degli eroi epici, i cavalieri arturiani esibiscono figure eleganti e ben tornite, corporature di piacevolezza 'gotica' che mostrano una sorta di leggiadria incivilita, una 'giusta' costituzione fisica caratterizzata da forme ben disegnate e convenientemente plasmate: un ideale estetico gentile, ispirato a un ricercato gusto cortese. Questa generale impressione di finezza e delicatezza si deve all'insistenza descrittiva sull'armonia di forme e sulla congruenza di proporzioni che realizzano un ideale fisico fondato sulla conformità e su misure perfette, ossia sui rapporti di normata concordanza tra le diverse parti anatomiche. L'impronta della *Arthurian Beauty* è coerente con un'idea elevata di raffinemento e di nobiltà garbata. I personaggi di punta della galassia bretone presentano una fascinosa tempratura di membra ben formate, che trattengono il nerbo necessario all'esercizio della professione militare, ma si conformano ai canoni di elegante amabilità del *Gothic glam* bassomedievale. Concepita per la piacevolezza degli scambi sociali oltre che per la pratica delle armi, la bella presenza degli eroi bretoni fa meno affidamento sull'energia muscolare che sul giusto equilibrio tra le parti, ossia sulla disposizione adeguata e simmetrica delle membra (cfr. Colas, 1982). Il criterio estetico arturiano si dà nell'eleganza aggraziata delle linee e nell'accordo

³³ «Ha molto grande l'inforcatura il bravo, / gracili i fianchi ed il costato largo, / massiccio il petto e bene modellato, / ampie le spalle e il viso molto chiaro, / lo sguardo fiero e il capo inanellato / e così bianco come fiore in estate».

³⁴ Per altri esempi di ritratto epico, cfr. Fray (2014) e Tegner (2023-2024, pp. 43-46).

³⁵ Sulle prestazioni di pura fisicità e la forza erculea dei cavalieri erranti nel *corpus* arturiano in versi, cfr. Chénier (1986, pp. 277-299).

plastico tra le porzioni del corpo. Né troppo, né troppo poco, ma il giusto e il ben fatto. Un corpo ordinato, ben compaginato, le cui parti obbediscono a una logica d'insieme. E questo bilanciamento regolato dell'anatomia appare tanto più virtuoso in quanto si intona, a diversi piani e livelli, con la moderazione in senso morale, con la concordia sapientemente disciplinata del regno arturiano, nonché con l'ordine complessivo della creazione, secondo un rapporto di corrispondenza tra piccolo e grande, tra microcosmo e macrocosmo.³⁶ A conforto di queste generalizzazioni allego un esiguo dossier testuale di riscontri romanzeschi, che si potrà facilmente rimpinguare visitando alcune voci di letteratura secondaria (cfr. Colby, 1965, pp. 21-72 e 104-121; Fray, 2014).³⁷ Anzitutto, una rapida notazione sulla perfetta conformazione fisica di Erec (Chrétien de Troyes, 1999, pp. 102-103, vv. 771-72):

Mout est bien fez et bien tailliez
De braz, de janbes et de piez.³⁸

Riporto poi per intero la calligrafica e virtuosistica *effictio* di Cligès, nella quale la fisicità marziale e cinegetica – esaltate dal vittorioso confronto con Tristano – sembrano cedere il posto d'onore alla celebrazione di un'inarrivabile avvenenza efebica quasi *girlish* (crine dorato, incarnato di rosa, naso ben modellato, bella bocca, statura ideale), che eguaglia quella di Narciso. *Portrait of the Hero as a young (and good-looking) Man* (Chrétien de Troyes, 2012, pp. 113-114, vv. 2743-2774).³⁹

Por la biauté Clygés retreire
Vuel une description feire,
Dont molt sera briés li passages.
En la flor estoit ses aages,
Car ja avoit pres de quinze anz;
Mes tant en biax et avenanz
Que Narcissus, qui desoz l'orme
Vit an la fontainne sa forme,
Si l'ama tant, si com an dit,
Qu'il an fu morz, quant il la vit,
Por tant qu'il ne la pot avoir.

³⁶ Sull'estetica della proporzione si veda l'efficace sintesi di Eco (2009, pp. 39-54). Per i complementi iconografici si raccomanda Eco (2016, pp. 61-97).

³⁷ Per un abbondante campionario di esemplificazioni testuali, oltre che per una sintesi non meramente compilativa delle più spiccate differenze tra bellezza epica e romanzesca, si veda Tegner (2023-2024, pp. 23-78).

³⁸ «È molto ben fatto e ben proporzionato / di braccia, gambe e piedi».

³⁹ Il ritratto di Cligès, finemente niellato e molto lavorato nei giri espressivi, è un pezzo di bravura congruente con i registri stilisticamente sostenuti del romanzo omonimo, che tra quelli di Chrétien è di gran lunga il più obbediente ai precetti delle *Artes* e quello più spinto verso una controllata estenuazione dell'artificio retorico.

Molt ot biauté et po savoir,
 Mes Clygés en ot plus grant masse,
 Tant con li ors le cuivre passe
 Et plus que je ne di encor.
 Si chevol resanbloient d'or
 Et sa face rose novele;
 Nes ot bien fet et boche bele,
 Et fu de si boene estature
 Con mialz le sot feire Nature,
 Que an lui mist trestot a un
 Ce que par parz clone a chascun.
 En lui fu Nature si large
 Que trestot mist en une charge,
 Si li dona quanque ele ot.
 Ce fu Clygés, qui an lui ot
 San et biauté, largesce et force.
 Si ot le fust a tot l'escorce,
 Si sot plus d'escremie et d'arc
 Que Tristanz li niés le roi Marc,
 Et plus d'oisiæ et plus de chiens:
 En Clygés ne failli nus biens.⁴⁰

Con la sua combinazione di atletismo e viso efebico, l'adolescente Cligès incarna alla perfezione lo *specimen* del cavaliere nel primo sboccio della sua avvenenza. I meravigliosi ragazzi dei romanzi cortesi hanno struttura fisica robusta e faccia d'angelo: la virilità dei loro corpi è ingentilita dalla dolce ala della giovinezza (cfr. North, 1986, pp. 122-123 e 130). A volte la leggiadria marziale dei campioni in erba viene raffigurata nel modo più rarefatto ed essenzializzato, mediante una stilizzazione di gusto araldico. Si riveda, in *Huon de Bordeaux*, il ritratto in movimento di Charlot, che entra in scena pieno di spumeggiante baldanza, con uno sparpiero al braccio e un'allure da grande aristocratico (*Huon de Bordeaux*, 2023, pp. 1674-1675, vv. 186-190). Tenuto al pugno come uno splendido trofeo animato, il rapace non soltanto funge da *status symbol*, facendosi segno di nobiltà e distinzione, ma rinvia allo stile di vita e ai codici di rappresentazioni dell'aristocrazia feudale, presso la quale

⁴⁰ «Per tratteggiare la bellezza / di Cligès voglio fare / una descrizione assai breve. / Era nel fiore degli anni / perché aveva quasi quindici anni; / era bello e avvenente / quanto Narciso che, sotto l'olmo, / vide nella sorgente la sua ombra / e l'amò tanto, come si racconta, / che, quando la vide, ne morì / perché non la poté avere: aveva / tanta bellezza e poca saggezza, / mentre Cligès ne ebbe molta di più, / tanto quanto l'oro che supera il rame / e ancor più di quanto non dica. / I suoi capelli sembravano d'oro / e il viso una rosa appena sbocciata; / naso ben fatto, bella bocca, / buona taglia, / il meglio che seppe fare Natura / che mise in lui, tutti insieme, / i doni che distribuisce a ciascuno. / Natura fu con lui così generosa / che mise tutto in un unico carico / e gli donò tutto ciò che aveva. / Questo era Cligès: in lui c'erano / senno e bellezza, generosità e forza: / ebbe il tronco con tutta la scorza. / Era più esperto di scherma e di arco, / di uccelli e di cani, di Tristano, / il nipote di re Marco: in Cligès / non mancava nessuna virtù».

era fortissima la *afición* per la falconeria. Di più: nel simbolismo medievale l'uccello da preda veicola i valori centrali del sistema ideologico feudo-cavalleresco, significando emblematicamente una mascolinità erotizzata e aggressiva – ghermitrice. Dall'effigie di questo nobiluomo che sale svelto a palazzo si spande un'irradiazione carismatica, quasi un'onda di spensierata spavalderia da giovane *hidalgo*.

A ces paroles, es vous Karlot u vient;
Sor son puing tint un moult bel esprevier;
Il est montés sus el palais plenier.
Moult par fu biaux, jovles fu, ce saciés;
Encor n'ot onques vint e cinq ans entiers.⁴¹

La bella conformazione delle membra e l'idea di una felice congruenza d'insieme nelle misure fisiche trovano un'esecuzione particolarmente felice nell'*ekphrasis* di Jaufre offerta dal romanzo omonimo, dove ai tipici tratti indicanti gagliardia e prestanta (sviluppo delle spalle, girovita stretto, ampiezza del cavallo) si aggiungono le notazioni sulle proporzioni armoniose di un fisico meravigliosamente compaginato e 'ben fatto' (*Jaufre*, 2006, pp. 79-80, vv. 535-546):⁴²

C'anc mais home de mere nat
Non crei visses *miells faïçonat*.
D'espallas ac una braçada
E cara gran e *ben formada*,
Oilltz clars e amoros e rizentz
E cabels saurs et resplandentz
Els brasses grosses e cairatz;
Bellas mans e detz *ben formatz*.
E fon delgatz per la cintura
E ben faitz per la forcadura,
E las ganbas dreichas e grans
Els pes caus e mout benestans.⁴³

Questa ritrattistica 'in posa', così lavorata e modellata sulle convenzioni dell'*effictio*, ci restituisce una bellezza ammirata da ferma, bloccata in una sorta di fissità fotografica, maestosa e piena di *glamour*, ma immobile. Alla staticità inamidata e 'numismatica' del classico *portrait* cavalleresco, fondata

⁴¹ «A quelle parole ecco arrivare Charlot, / teneva al pugno un bellissimo sparviero. / È salito su nel palazzo reale. / Era molto bello, era giovane, sappiatelo: / non aveva ancora compiuto venticinque anni».

⁴² Corsivi miei.

⁴³ «Non credo che nessuno nato da una madre / abbia mai visto uno fatto meglio di lui. / Le sue spalle erano larghe un braccio, / la faccia era bella e regolare, / gli occhi chiari, teneri e sorridenti, / i capelli dorati e lucidi, / le braccia grosse e muscolose; / belle le mani e le dita ben formate. / Era snello di vita / e ampio di cavallo, / le gambe erano diritte e forti, / e i piedi arcuati e ben piantati».

sui *clichés* della *descriptio personae* e sulla contemplazione estetizzante dell'anatomia eroica, si contrappone la rappresentazione della figura in movimento, colta nel dispiegarsi dell'azione ed elettrificata da un'animazione violenta. L'atteggiarsi dei corpi virili – energici forti gaudenti –, il loro modo di muoversi nella mischia, nella singolar tenzone o nel carosello dell'«antica festa crudele» costituisce a tutti gli effetti una messa in scena della fisicità cavalleresca, che viene restituita nell'«a solo» dell'*androktasia* o nell'impeto della carica a fondo, vale a dire in quelle forme dell'agire militare – in armi e in arcione – per le quali i *milites* sono preparati e allenati sin dalla più tenera infanzia. È in questi gesti di vibrante felicità marziale che assistiamo al trionfo del genio corporeo dei cavalieri: lo spirito della grazia e della forza si esprime nel dinamismo gioioso del corpo esultante.

Alle invarianti descrittive del ritratto virile si dovrebbe aggiungere quanto meno il brillio dello sguardo come tratto distintivo – segnaletico rivelatore qualificante – degli esseri speciali e degli uomini di alto grado. Nei ritratti dei super-guerrieri lo sfavillio dell'iride viene espresso mediante il paragone con vari tipi di sorgente luminosa (gemme, stelle, candele), ma ciò che più conta è la natura dinamica e mobile di questo fulgore, animato e vivacizzato da un palpito vibrante di rifrazioni e riverberi. La magnetica vivezza degli occhi eroici si esprime in un luccichio cangiante che combina vivacità e splendore. Nel *Roman de Thèbes* il viso di Atys ride e lampeggia di sguardi scintillanti (*Le Roman de Thèbes*, 1995, vv. 6645-6646):

Les oils ot clers, riantz et veirs,
de gaieté plains et despers.⁴⁴

Alla sua prima apparizione al cospetto di Artù, Perceval non si attiene al *dress code* di corte (indossa un rozzo costume gallese), è completamente digiuno di *bon ton* e manca di ogni cognizione di galateo, ma il dardeggiare gaio e brioso dei suoi occhi mesmerizza tutti i presenti. Il ragazzaccio selvatico cresciuto nell'isolamento della foresta non ha padronanza dei riti sociali, ma le sue maniere non dirozzate e l'ignoranza dell'etichetta non pregiudicano in alcun modo la simpatia che lo circonda perché il baluginio degli occhi rivela la sua essenza (Chrétien de Troyes, 2025, vv. 974-978):

Cler et riant furent li oel
an la teste au vaslet salvaige.
Nus qui le voit nel tient a saige,
mes trestuit cil qui le veoient
por bel et por gent le tenoient.⁴⁵

⁴⁴ «Aveva gli occhi chiari, ridenti e cangianti, pieni di allegria e vivaci».

⁴⁵ «Chiari e ridenti erano gli occhi / nel viso del ragazzo selvaggio. / Nessuno lo considerava a posto, / ma tutti quelli che lo vedevano / lo trovavano bello e nobile».

Questo sfolgorio non va derubricato a una semplice manifestazione di vivacità. Non si tratta, in termini profani, di uno sguardo sveglio e vispo, denotante intelligenza o freschezza di spirito, sibbene di una caratteristica profonda: la luce che si irraggia dagli occhi del campione indizia la presenza di una eccedenza di *mana* che si spande all'esterno, balenando dalla parte più espressiva e comunicativa del viso. In altre parole, la braccia dell'iride infocata altro non fa che segnalare l'incontenibile ardore interno del prescelto, una vampa che il corpo surriscaldato ed elettrificato del super-guerriero non riesce a trattenere. In pari tempo, la natura gatteggiante delle occhiate eroiche sembra alludere all'indeterminatezza e alla mobilità di ciò che si schiude verso una molteplicità di aperture potenziali. La crisalide del maldestro ragazzetto dei boschi prepara lo sboccio del 'migliore dei migliori' e l'accensione del suo sguardo preannuncia il suo talento supremo. Con la loro mutevolezza inquieta, gli occhi screziati dell'eroe giovane rappresentano il segno di un'insohlita e traboccante ricchezza di destino: contengono il senso di una promessa.

4. Feudal Beauty: *l'esibizione pubblica del corpo virile*

È forse il più famoso consiglio dei baroni di tutta l'epica antico-francese, se non altro per le inimicizie che fa emergere e per le conseguenze fatali e ferali di cui predispone l'innescò. Offeso dalla condotta di Orlando, Gano prende la parola di fronte all'imperatore e ai baroni (*La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 116-117, vv. 280-286):⁴⁶

De sun col getet ses grandes pels de martre
E est remés en sun bialt de palie.
Vairs out <des oilz> e mult fier le visage,
Gent out le cors e les costez out larges:
Tant par fut bels, tuit si per l'en esguardent.
Dist a Rollant – Tut fol, pur quei t'esrages?⁴⁷

Prima di tuonare parole di fuoco contro il figliastro, Gano compie un gesto ieratico e solenne, di studiata teatralità, con cui conquista il centro del prosceonio e l'attenzione dell'uditorio. Fa cadere dalle ampie spalle il mantello di pelliccia – *status symbol* ed emblema di potere – e rimane vestito di una leggera

⁴⁶ Durante la funesta ambasceria, Gano ripete il gesto di togliersi il mantello al cospetto di Marsilio, suscitando un'immediata risposta apprezzativa da parte dei baroni saraceni: vedi *infra* (140-143, vv. 462-467).

⁴⁷ «Fu dall'angoscia oppresso il conte Gano: / gettò dal collo le gran pelli di martora, / e nella tunica di seta egli rimase. / Aveva il volto fiero, gli occhi cangianti, / nobile il corpo ed il torace largo: / fu così bello che tutti lo miravano. / Disse egli a Orlando: "Pazzo, che è questa rabbia?"»

tunica di seta, rivelando una fisicità statuaria, atteggiata a sdegnosa fierezza. Non c'è qui la *performance* muscolare sul campo di battaglia né l'esuberanza callistenica del dinamismo marziale, ma un contegno maestoso ed enfatico, una cinesica larga e drammatizzata, un modo di muoversi e di utilizzare fisicamente lo spazio che proietta una presenza ingombrante e monumentale, capace di comunicare perentoriamente un senso di primazia. Siamo soliti riportare l'ostensione del vigore fisico alla pratica della violenza e all'esercizio delle armi,⁴⁸ ma qui l'esibizione plastica e maestosa di proporzioni eroiche serve a configurare, più che un ideale estetico funzionale alla pratica guerriera, una superiorità gerarchica e una supremazia nell'ordine del rango sociale: il carisma del potere. Non a caso, la gestualità attorica e l'istinto scenico che si esprimono in questo grande corpo baronale suscitano un immediato riflesso ammirativo nell'uditorio. I componenti del concistoro imperiale non hanno occhi che per quella nobile avvenenza che si manifesta per sineddoche in due tratti dominanti: la fierezza dardeggiante dello sguardo e l'ampiezza della circonferenza toracica. Ma si capisce che l'attrattiva di Gano, prima che nelle forme e nell'aspetto fisico, risiede nel modo di fare, nella postura e nello stile. La sua 'bella presenza' si esprime in una carnalità signorile e padronale, in una fisicità estroversa e impositiva nella quale si affermano con imperativa evidenza i privilegi dell'aristocrazia e il senso del predominio. Gano non solo porta ostensivamente i segni vestimentari del lusso e della distinzione sociale (pelliccia di martora e sopravveste di seta), ma ha la nobile bellezza – virile possente scolpita – e la prossemica intimidatoria dei grandi feudali. Anche in un momento di rabbia e profondo turbamento, il suo gioco gestuale e la sua fisicità protrusa e dominatrice – di solida consistenza michelangiolesca – manifestano una sicurezza altera da blasonato: il suo corpo è di quelli abituati a comandare, uno di quei corpi che danno ordini assoluti col loro semplice apparire. Analizzando con finezza questo gesto di energica valenza scenica, Dario Mantovani ne ha opportunamente posto in rilievo il contenuto di provocazione (cfr. Mantovani, 2018, pp. 18-19).⁴⁹ L'atto di sfilarsi il mantello e il

⁴⁸ La bellezza dei guerrieri si esprime anzitutto nell'espansione performativa della forza, cioè nell'azione e nella manifestazione dinamica *on stage*, sul campo di battaglia o nell'arengo dei tornei e delle armeggerie. Ma la tremenda avvenenza del combattente si completa con la grazia statuaria del cavaliere che si pavoneggia in società, con la posa autorevole e solenne del barone nel consesso pubblico delle assemblee plenarie o dei consigli riservati.

⁴⁹ Da integrare con Mantovani (2022, p. 208). Secondo Philippe Ménard, Gano si libera di un capo di vestiario superfluo, si spoglia con un gesto maestoso e deciso di un lussuoso soprabito da cerimonia e da parata per rispondere a un atto di ostilità. Sfilandosi di dosso le pelli di martora, egli non soltanto rivela la sua energica fisicità, ma si dichiara pronto a reagire, a rintuzzare la provocazione. Punto nell'orgoglio, il grande aristocratico non recede, non abbozza, ma prende posizione e si prepara a 'lottare' in seno all'assemblea. Gettare a terra il mantello di pelliccia significa allora raccogliere la sfida, mostrarsi determinato e combattivo: «une attitude qui veut dire: "je suis prêt, je suis en garde, je me défendrai"» (Ménard, 1984, p. 89).

portamento di Gano non soltanto reclamano il silenzio e creano un'attesa (*favete linguis*), preparando secondo le migliori regole dell'*actio* una presa di parola in pubblico,⁵⁰ ma servono a rivendicare superbia di classe e orgoglio di lignaggio. Il suo piglio assertivo esprime gran dispetto e lancia nel bel mezzo del concilio un messaggio di sfida. Offeso dalle parole di Orlando, Gano assume un atteggiamento posturale di faccia-a-faccia virile:⁵¹ mettendo in scena l'aristocratica possanza del suo corpo, egli 'fa fronte' agli astanti, si prende lo spazio sociale che gli spetta e tiene testa all'intera assemblea.

5. Big and strong Beauty: la fisicità xxxl nel Medioevo cavalleresco d'oil

L'aggettivo che qualifica i baccellieri è *legier/leger* 'agile' (*les legers bacheliers*), un attributo che sembra valorizzare, ancor prima di una corporatura snella o slanciata, la natura irrequieta e tumultuosamente rapida del loro stile di vita e della loro azione militare,⁵² mentre i baroni delle canzoni di gesta si

⁵⁰ Spetta a Mantovani il merito di aver sottolineato la continuità tonale e sostanziale tra la gestualità e il discorso verbale di Gano: cfr. in proposito Mantovani (2018, pp. 18-19).

⁵¹ La fiera baronale si esprime in posture maschie e impositive, improntate a un'attitudine di spavalderia dominante, che manifestano l'orgoglio di casta mediante la prossemica, la sintassi gestuale e, in generale, il linguaggio del corpo. Nel silenzio del consiglio, Gano si alza e 'fronteggia' l'imperatore, piazzandosi ostentatamente al suo cospetto: «Franceis se taisent, ne mais que Guenelun: / En piez se drecet, si vint devant Carlun; / Mult fierement cumencet sa raisun» (Taccione i Franchi, ma Gano parlar vuole: / si drizza in piedi, innanzi al re si pone, / con gran fiera comincio il suo discorso); *La Canzone di Orlando*, 1996, pp. 108-109, vv. 217-219. Prima di prendere la parola, il grande aristocratico si verticalizza mettendosi in piedi; poi si muove con sicurezza entro lo spazio assembleare e va a occupare una posizione esposta e centrale, di massima visibilità; infine, assume una posa frontale, di evidente opposizione, collocandosi frontalmente dinanzi a Carlo. In questa sequenza si osserva una cinesica complessa in cui si saldano la *gravitas* teatrale della mimica oratoria in contesti collettivi, il portamento solennemente atteggiato dei potenti e la frontalità monumentalizzata del corpo sfidante. Questo insieme di movenze costruisce un vero e proprio 'gioco di faccia', una dialettica di rappresentazioni tale da configurare ordini gerarchici e rapporti di forza. La messinscena del corpo e la gestione della fisicità negli spazi pubblici rivelano il prestigio e il carisma degli attori sociali: in fondo, si tratta di calamitare gli sguardi, di dare prova di sicurezza, ossia di 'saperci fare'. Sul 'fare fronte' e sulla contrapposizione *face to face* nei codici della comunicazione corporea e particolarmente nel configurarsi della fisicità maschile, cfr. il classico La Cecla (2000).

⁵² Epiteto esornativo tipicamente attribuito ai baccellieri, *leger* è aggettivo di natura polisemica: indica anzitutto agilità e sveltezza scattante, elasticità reattiva, scioltezza e atletismo di corpi snodati; designa, inoltre, l'irrequietezza avventurosa e il dinamismo aggressivo delle bande armate di *juvenes*; allude, infine, alla turbolenza e alla volubilità emotiva dei giovani. Esuberanti e scapati, mobili e smaniosi di affermarsi, i baccellieri sono teste calde, ragazzi feroci e scavezzacollo. Sempre pronti a gettarsi in nuove imprese di conquista e campagne militari, essi costituiscono il nerbo delle masnade e degli eserciti feudali. Sono loro a formare le unità d'assalto di prima linea e le colonne avanzate sotto la guida dei capitani più bellicosi, e a loro vengono affidati i presidi di punta e le posizioni più esposte degli schieramenti («al chef devant», «en la pointe», *La Canzone di Guglielmo*, 1995: vv. 332 e 335). Cfr. al riguardo Azzolini (2019, pp. 43-50).

segnalano soprattutto per la loro stazza esorbitante, superiore alla media, cioè per una fisicità espansa che contiene un'energia di magnitudine superiore, pronta a liberarsi nel furore normato del combattimento. Di solito i grandi cavalieri sono anche cavalieri grandi.

L'eccesso di corporeità non è solo un fatto di misure e di 'tonnellaggio', legato alla sovraccedenza della carne, ma si rivela anche nell'esuberanza degli appetiti, nella voracità pantagruelica e nei desideri incompressibili della fisicità eroica. Sulle voglie insaziabili degli eroi si costruiscono un'erotica e un'antropologia della sovrabbondanza che si fondano sul dato di partenza di un metabolismo tritattutto – performante ingordo smodato. Guglielmo d'Orange è senza dubbio il titolare della fisicità più strabordante e superlativa dell'intera tradizione epica antico-francese. Con la sua mole imponente e la costituzione inquantata della sua figura membruta, Guglielmo ha una fame-licità da grande barone: il macchinone del super-corpo guerriero dev'essere alimentato con un bel pieno di carburante. La fisicità performante dei combattenti d'*élite* ricorda per tanti versi la motoristica ipercompressa e le alte cilindrate delle auto da corsa, che consumano grandi quantità di propellente e necessitano di miscele arricchite di ottani. Ed è veramente bulimico il modo di nutrirsi di Guglielmo, che mangia a quattro palmenti e spazzola avidamente montagne di vivande, ingurgitando in un sol colpo una spalla di cinghiale arrostita, un pavone allo spiedo, un grosso pane di fina farina e due focacce arrostiti (cfr. *La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 1404-1432). Non solo: a questa ingordigia eroica si assomma una sete inestinguibile, che porta Guglielmo a tracannare in due maschie sorsate un sestario di vino. Pappate luculliane e bevute omeriche configurano uno spettacolo di insaziabilità, col barone edace che non alza neppure la testa dalla tavola prima di aver ingollato ogni portata. La fame baronale che permette di divorare queste derrate di cibo annaffiate di buon vino non è solo il segnale esteriore di una formidabile possanza guerriera, ma è anche garanzia di un'eccellente tempra combattiva. E si noti come Guiborc, nel servire all'insaziabile marito questo pasto da campioni, stabilisca un'immediata equipollenza tra la sua meravigliosa ingordigia e la sua incontenibile energia nelle prestazioni militari (ivi, vv. 1425-1432). Chi mostra un appetito così robusto – afferma compiaciuta la castellana – saprà fare dura guerra al suo vicino senza fuggire dal campo e non sarà mai causa di disonore per il proprio lignaggio (Mantovani, 2018, pp. 33-34).

Ma la fisicità corpulenta, nerboruta e titanica di Guglielmo si manifesta soprattutto nel vigore fuori scala delle sue braccia tremende, che si compendia con bella sintesi 'araldica' nel soprannome *Fierebrace*. L'eroe principe della saga dei Lorenesi va famoso per le sue virtù 'pugilistiche' e per l'esplosività saettante dei suoi colpi da *knock-out*. È un picchiatore dai pugni pesanti e la sua specialità consiste in una manata – ma più probabilmente si tratta di

un cazzotto – portata alla gola del malcapitato di turno. Gli basta allungare il grosso pugno quadrato e la sventurata vittima crolla al suolo fulminata, col collo spezzato.⁵³ Alle volte Guglielmo vorrebbe soltanto dare un avvertimento, limitandosi a impartire una lezione monitoria, ma l'eccedenza inarginabile della sua forza finisce per produrre esiti letali che vanno al di là del preventivato e del voluto. Nella sequenza più nota del *Couronnement de Louis*, il Nostro accoppa quasi senza avvedersene Anseigi d'Orléans, un aristocratico che insidiava con astute trame la corona del giovane Lodovico. Infuriato contro il subdolo cortigiano, Guglielmo entra come una furia nella cappella di Aquisgrana e si fa largo tra la calca: con un destro micidiale portato alla zona tracheale, rovescia ai suoi piedi l'ambizioso intrigante, liquidandolo con queste parole sprezzanti: «Je te cuideie un petit chasteier, / Mais tu iés morz, n'en donreie un denier» [Pensavo di darti solo una piccola lezione, ma tu sei morto: non vali più un baiocco] (cfr. *Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle*, 1966, vv. 140-141). Il colpo assestato al collo di Anseigi ha tutta l'aria di una tecnica di Krav Maga avanti lettera, ma l'erculeo barone sembra sorpreso dai risultati definitivi del suo gesto, come quei forzuti che non conoscono la propria potenza fisica e non sanno dosarne l'impiego. Questa energia spropositata, unita a una corporatura che si lascia immaginare di proporzioni colossali, avvicina Guglielmo al mastodontico e poderoso Rainouart. Quest'ultimo – mangiatore ingordo, campione solitario di eccezionale vigoria, combattente privo di armatura ed equipaggiato di *tinel* (una pesantissima pertica consistente in un grosso tronco a sezione quadrata), dichiaratamente refrattario all'impiego del cavallo – esprime in modo ancor più scoperto la sua natura ciclopica (cfr. *La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 2666-2668 e 2834-2840), ma entrambi – Rainouart e Guglielmo – incarnano a diversi gradi di civilizzazione e di modellamento cavalleresco il tipo del guerriero della mazza: quello di cui Dumézil ha trovato i prototipi indoeuropei nell'indiano Bhīma, nel greco Eracle, nel Thórr della mitologia norrena.⁵⁴

Infine, non sarà inutile sottolineare che Guglielmo presenta una fisionomia singolare, dall'inconfondibile scoltatura, il cui tratto dominante è il naso corto o curvo,⁵⁵ elemento anatomico di spicco che si fissa nella rappresentazione

⁵³ Sui pugni d'acciaio di Guglielmo e sul motivo del «cassage de gueule», che ritorna in tre occorrenze (*Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes*, *La prise d'Orange*), cfr. Corbellari (2011, pp. 119-122).

⁵⁴ Per una ricapitolazione del dossier mitologico ed epico indoeuropeo dell'eroe della mazza, con indagini e affondi sul ciclo dei Narbonesi si veda Grisward (1989, pp. 219-238).

⁵⁵ Ne *La Chanson de Guillaume* si parla de «[...] la bosce sur le nes / Que aveit Willame, le marchiz od le curb nes, / De la bataille reis Tebald l'Escler» [la bozza sul naso / che aveva Guglielmo, il marchese dal naso curvo, / dopo lo scontro con re Tebaldo lo Slavo] (*La Canzone di Guglielmo*, 1995, vv. 2310-2312). Ne *Le Couronnement de Louis* la marchiatura del naso, mozzato nella sua estremità, viene invece attribuita a un fendente del gigante saraceno Corsolt. Cfr. *Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle* (1966, v. 1041), («Et de son nes abat le someron» [e gli mozza la punta del naso]).

canonica del personaggio mediante la locuzione esornativa *al/au corb nés / court nez*. Nelle sembianze facciali dell'eroe fa spicco un naso 'particolare', una protuberanza che dà carattere al viso. Che si tratti di un naso adunco – a civetta o a promontorio – ereditato come marchio di nascita e contrassegno familiare oppure di un naso mozzo e bulboso, scarificato o mutilato durante uno scontro di struttura iniziatica, la protuberanza nasale di questo possente barone configura un identikit fortemente inciso, quasi un segno di unicità aristocratica 'tatuato' dal retaggio della stirpe o dalle ferite riportate nei passaggi decisivi di una carriera eroica d'eccezione.⁵⁶ Un dettaglio caratteristico impresso nel volto, a memoria di una prova qualificante,⁵⁷ un 'segno particolare' che si fissa in una formula ricorsiva, con l'effetto di identificazione e il carattere determinativo di un epiteto ornante.

Se l'epica autorizza, con diversi gradi d'intensità, lo stravolgimento delle forme armoniche e la forzatura delle buone proporzioni⁵⁸ nel nome dell'eccezione eroica, il romanzo di materia bretone è tendenzialmente più severo nell'applicazione dell'idea di *mesure* alla delineazione del fascino virile. Un autore seminale e costruttore di canoni come Chrétien de Troyes obbedisce a un ideale estetico rigoroso, che rigetta al di fuori dell'ambito cavalleresco e del mondo arturiano i *milites* caratterizzati da una mole 'sospetta'. Si ammette, beninteso, la consistenza solida di corpi massicci e carnalmente ben strutturati, ma la statura eccessiva viene sentita come un difetto fisico indiziante una menda d'origine o una pecca morale. Gli eroi del romanziere *champenois*, al netto della straordinaria energia racchiusa nelle loro membra, hanno fisici di complessione equilibrata e di belle simmetrie. Sono semmai i grandi *vil-lains* e i super-antagonisti – *les chevaliers de male part* – a violare lo standard corporeo con un sovrappiù perturbante di altezza e di stazza. Cavalieri 'troppo grandi' come Maboagrain, Esclados-le-Roux o Meleagant (cfr. Chrétien de Troyes, 1999, pp. 372-373, vv. 5893-5901; 2011, vv. 518-520 e 531-535; Beltrami, 2004, v. 560),⁵⁹ oltrepassano le 'giuste' dimensioni, e questo esubero di chili e

⁵⁶ Sul naso curvo/corto di Guglielmo come segno d'appartenenza familiare o come cicatrice eroica, cfr. Grisward (1989, pp. 226-228); Corbellari (2011, pp. 113-119).

⁵⁷ In tal senso, il naso mozzo di Guglielmo sembra rientrare nella categoria delle iscrizioni corporali: si presenta cioè come traccia incisa nella carne, memoria fisica di un combattimento iniziatico. La cicatrice è un contrassegno, una marchiatura che attesta il superamento della prova qualificante e segnala la mutazione ontologica dell'eroe, che in virtù del rito di passaggio ha trasformato sé stesso, modificando in modo radicale il suo modo d'essere: egli non è più un ragazzo, ma un guerriero 'fatto', un uomo tutto d'un pezzo. Il cambiamento fisico contribuisce alla fabbricazione dell'identità e dimostra che il campione militare ha raggiunto la condizione di iniziato: cfr. Le Breton (2005, pp. 42-45).

⁵⁸ L'avvenenza si realizza nella totalità e nella completezza di corpi integri, le cui membra si rispondono in un gioco armonioso di simmetrie e consonanze. Per l'identificazione della bellezza con la proporzione delle parti si veda Eco (2021a, pp. 11-13 e 26).

⁵⁹ Questa macrosomia di ordine mitologico e meraviglioso caratterizza di norma i più temibili avversari dei campioni arturiani: non i semplici gangster della foresta – i predoni e i *milites sylvani* appostati in agguato nel folto della vegetazione – e neppure gli 'angeli dalla faccia sporca' – i nobiluomini di

centimetri costituisce con ogni evidenza un ricordo demonico di gigantismo primordiale e un fastidioso segno di compromissione col non-umano (o col diversamente umano) degli orchi, ma anche l'indice di un temperamento pervertito e di un'inclinazione al male,⁶⁰ nonché un elemento di dismisura che contravviene al senso di armoniosa composizione e di bilanciata regulatezza riportabili all'ideologia cortese. Il cavaliere più sviluppato della norma altro non è che la versione razionalizzata dell'uomo nero fiabesco, un orco bello e buono, ma travisato – *déguisé* – con un camuffamento cavalleresco. Nell'orizzonte evemeristico e laicizzato delle narrazioni arturiane di Chrétien, le figure del folklore e delle mitologie popolari si integrano coerentemente entro una cornice di verosimiglianza feudale e cortese. La difformità e la sproporzione fisica divengono allora indicatori di alterità o spie di uno squilibrio etico. Ecco perché i cavalieri 'grandi forme', per quanto siano aitanti e attrattivi, hanno sempre qualcosa che non va. Nella loro fisicità espansa si coglie un tratto dissonante, qualcosa che guasta l'accordo delle parti manifestando una fastidiosa sproporzione e sciupando irrimediabilmente l'effetto d'insieme (Chrétien de Troyes, 1999, pp. 372-373, vv. 5893-5901):

A tant ez vos un chevalier,
 Sor les arbres, par le vergier,
 Armé d'unes armes vermoilles,
 Qui estoit granz a merevoilles,
 Et s'il ne fust granz a enui
 Soz ciel n'eüst plus bel de lui,
 Mes il estoit un pié plus granz,
 A tesmoing de totes les genz,
 Que chevaliers que l'an seüst.⁶¹

buon ceppo che tralignano e si comportano da *voyous* –, bensì gli orchi camuffati, i giganti travestiti in forme cavalleresche ma profondamente compromessi con la selvatichezza di un orizzonte anti-cortese, asociale e pre-culturale. Incarnazione colossale di disarmonia fisica, i ciclopi sono agenti di anomia e portatori di morte. Con la dismisura clamorosa dei loro iper-corpi e il loro titanismo luciferino, i giganti sono una teratologica manifestazione di alterità – antropica e geografica –, ma costituiscono anche la sopravvivenza perturbante di un'epoca lontana, la persistenza del tempo di prima, con la sua bestialità scatenata e la sua barbarie pre-civile e precristiana. In fondo, scrive il poeta *champenois*, il regno di Logres altro non era che «la terre as ogres» (Chrétien de Troyes, 2025, vv. 6169-6170), e gli orchi, sia pure decimati entro il nuovo ordine della Bretagna arturiana, continuano a camminare sulla terra, esercitando la loro azione caotica e minacciando il mondo cavalleresco con la dismisura dei loro appetiti e le loro *mauvaises coutumes*. Per una visione d'insieme del gigantismo nelle prose romanzesche del Medioevo di Francia si legga Huot (2016). Ma a parer mio la più brillante riflessione sul gigantismo nella letteratura arturiana rimane quella di Baumgartner (1985).

⁶⁰ Nei corpi sovradimensionati residua lo stigma di un'origine oltremondana: i cavalieri grandi vengono dalle contrade dell'altrove; cfr. Poirion (1988, p. 71).

⁶¹ «Ma ecco giungere un cavaliere, / attraverso gli alberi del giardino, / vestito di un'armatura vermiglia / e di straordinaria altezza: / se non fosse stato alto a dismisura, / sarebbe stato l'uomo più bello sotto il cielo. / Ma, tutti lo testimoniano / superava di un piede in altezza / ogni cavaliere conosciuto».

Nella prestanza esagerata di questo cavaliere vermiglio si coglie una specie di tara originaria, una sproporzione che non soltanto compromette la gradevolezza complessiva del suo aspetto fisico, impedendogli di incarnare al meglio l'ideale dell'*Arthurian Beauty* virile, ma per di più insinua il dubbio di un disordine morale. E difatti la macrosomia di questo personaggio è sintomo di una propensione violentemente anti-sociale, di un eros disfunzionale che viene esperito in uno stato di egoistico e selvatico isolazionismo: non un *amour fou* dalle conseguenze funeste come quello di Tristano o Lancillotto, ma una *love story* tossica, viziata *ab origine* da un sentimento separatista di asocialità aggressiva e di seclusione. Personificazione della più feroce barbarie, Maboagrain vive da 'non integrato', da 'cavaliere disorganico' in aperto contrasto col mondo cortese, totalmente rescisso dai legami comunitari ed estraneo al consorzio civile; crudele e sanguinario, egli uccide e decapita tutti gli intrusi che hanno l'ardire di invadere il suo spazio eslege, facendo incetta di teste mozzate e conficcandole sui pali aguzzi di un sinistro steccato (cfr. Liborio, 1991, p. 19; Huot, 2016, pp. 28-29; Kukulka-Wojtasik, 2005). La selvaggia brutalità di questo spietato collezionista di crani è solidale col suo gigantismo, in cui non si deve vedere un semplice inestetismo o un dettaglio stonato, ma la manifestazione esteriore – ostensibile sfacciata eclatante – di un grave scompenso e di una devianza che portano all'anomia, alla disarmonia anti-cortese e, in definitiva, a un eros monomaniacale culminante in una «passione distruttiva» e assassina, «che imprigiona e sottrae al mondo» (De Simone, 2025). Sul maxi-cavaliere posto a guardia del giardino incantato si stende l'ombra tenebrosa dell'orco delle fiabe.

L'universo cavalleresco si alimenta di nostalgia per il tempo di prima, vive di rimpianti per il periodo eroico in cui agivano i grandi campioni. L'età gloriosa e irrecuperabile della cavalleria è quella primigenia dei suoi albori. E quest'epoca remota e perduta, questa preistoria bretone è, come tutte le fasi originarie, popolata di figure titaniche: un teatro di giganti. Il mondo di allora è sempre abitato da guerrieri di stazza ciclopica, di cui possono sopravvivere alcuni rappresentanti. Il valore dei *milites antiqui* non si fonda solo sul prestigio e sull'aura della cavalleria primordiale, percepita nostalgicamente come espressione di un'età dell'oro: nei superstiti di questo passato glorioso residua una differenza di magnitudine, uno strapotere derivante da una complessione titanica, di proporzioni imponenti e sopra le righe. Tra cavalieri antichi e nuovi, tra progenitori e discendenti, si apre un divario incolmabile: nelle ultime leve la potenza mitica dei primi eroi si è come impallidita e svigorita, tanto da sembrare ormai perduta. Il retaggio avito – la meravigliosa possanza e l'integrità dei padri arturiani – appare ormai consunto e dissipato. Il gigantismo

invincibile dei ‘vecchi cavalieri’⁶² esprime una prepotenza del corpo, una fisicità al quadrato, torreggiante e impositiva, in cui si attualizza la quintessenza dell’ipertrofia eroica. Corpi in larga scala per uomini di rara specie: titani d’altri tempi che fanno tremare le pareti e vibrare la terra al loro passo. Nella memorabile sequenza di apertura della *Compilazione* di Rustichello da Pisa, un mastodontico cavaliere della Tavola Vecchia – non un semplice marcantonio ma un vero e proprio colosso ricoperto d’armi, quasi una statua di ferro –⁶³ sfida i più forti cavalieri della corte di Artù e li sconfigge tutti di pura inerzia fisica, quasi passivamente e senza nemmeno ricorrere alle armi, col solo gesto di ‘fare blocco’, ergendosi frontalmente in guisa di bersaglio. Gli basta opporre alla piccola foga velleitaria dei suoi rivali arretranti la mole spropositata del suo corpo, corazzato e verticalizzato dalla postura centaurica, per stravincere uno dopo l’altro tutti i duelli. Ma qui, come si sarà capito, parlare di duello è inadeguato e improprio, perché non c’è vera tenzone. Semplicemente, la *crème* della Tavola Rotonda si sfascia nell’impatto insostenibile contro il corpace blindato di Branor il Bruno – questo il nome del maxi-cavaliere giunto a corte in incognito nel giorno della Pentecoste, festività iconica del mondo cavalleresco –, che non giostra né dà di piglio all’asta, ma si offre inerte alle cariche dei suoi avversari senza neppure abbozzare un colpo.⁶⁴ La sua enorme figura rimane sostanzialmente immobile, meno intraprendente del saracino della quintana, ma la sua massa fisica è tale – e così densa – che i rivali soccombono invariabilmente nell’urto, come macchine lanciate ad alta velocità che vadano a fracassarsi contro un paracarro o un platano secolare. Ecco quel che capita a Palamides (Cigni, 2023, pp. 257-258):

⁶² Per il gigantismo dei cavalieri della Tavola Vecchia di Uter Pendragon e in generale sulla macrosomia degli eroi antichi si legga anche Morato (2020, p. 666).

⁶³ «Et estoit mout grant de son cors que sachiez qu’il estoit si corsus que pou ne faut qu’il n’estoit jeant» [Ed era così alto che dovette sapere che per stazza poco mancava che non fosse un gigante]: (Cigni, 2023, p. 255). Testo e traduzione sono ripresi, con minimi ritocchi, da Cigni (1994, pp. 233 e 298). Le proporzioni imponenti del Vecchio Cavaliere sono confermate anche dalle dimensioni *extra-large* del suo armamento: lo scudo che gli pende dal collo è almeno della metà più grande della misura standard (ivi, pp. 235 e 300).

⁶⁴ Facendo mostra di incolmabile superiorità, il Vecchio Cavaliere manda gambe all’aria una dozzina di guerrieri arturiani di prima scelta (tra cui Galvano, Ivano e Sagremor lo Sfrenato), con la sola inerzia del suo corpo gigantesco e senza neppure servirsi dell’asta. Solo per affrontare i super-campioni (Tristano e Lancillotto) e, da ultimo, il re Artù in persona, Branor si decide a impugnare la lancia, non per reale necessità, ma per rendere onore al prestigio dei suoi avversari. Il privilegio della scherma con l’asta da urto viene accordato anche ai quattordici re che accompagnano Artù, ma tutti e quattordici ruzzolano a terra gravemente feriti, senza riuscire a smuovere dalla sella il loro colossale avversario. La sequenza, che fa da sontuoso vestibolo al romanzo di Rustichello, si può leggere con qualche taglio in Cigni (2023, pp. 249-264), dove viene ricostruita con intelligente acribia la fortuna di questo episodio nell’arturismo delle grandi prose tardo-medievali, anche in traduzione e nei riflessi delle tradizioni periferiche (ivi, pp. 251-252). Per la versione integrale dell’episodio, fino alla rivelazione dell’identità del Vecchio Cavaliere, cfr. Cigni, 1994, pp. 233-242 e 298-307.

Il vait ferir li chevalier mout hardiemant, e quant il vient au jondre des glai-vies, il le fiert sor l'escu de toute sa force, et bliçe sa lance. Et après le bliçemant se hurte en lui d'escu e de cors et de visajez si durement que m. Palamidés cheï a tot son chevaus a la terre tiel atornés qu'il ne set c'il est nuit ou jor. Ne li chevalier ne se mue ne pou ne grant, ainz demore plus fermeemant que s'il fust un piler de marbre fichés.⁶⁵

Size matters: gli slombati cavalieri *Next Gen* si sfaldano contro la rocciosa valentia della Vecchia Guardia e crollano al suolo assieme ai loro destrieri, malconci e frastornati come giocattoli rotti. I fendenti dei migliori atleti della corte si spengono senza effetto sulla fisicità granitica di questo super-cavaliere *d'antan*. Una dopo l'altra, le più virtuose lance della corte vanno a infrangersi contro la mole scogliosa di un gigante catafratto e inscalfibile, fossile vivente di una cavalleria mitica e prodigiosamente *over-size*, che dimostra la sua superiorità senza bisogno di battersi, mediante la semplice, tetragona ostensione di una forza incomparabile. A Branor, formidabile incassatore, non servono nemmeno le armi: gli basta stare lì, in tutta la sua mole, e mettersi di traverso, lasciando che i cavalieri di Artù capitombolino per terra, incapaci di assorbire l'impatto.

A integrazione degli esempi sin qui scrutinati, può essere utile rivolgersi per un momento alla casistica offerta dal *corpus* radunato sotto l'etichetta – per molti versi troppo inclusiva ma funzionalmente operativa – di franco-italiano.⁶⁶ Le narrazioni epico-romanzesche composte nei secoli XIII-XV da autori italiani in lingua di Francia – o più spesso in una koinè di compromesso che

⁶⁵ «Va a colpire l'avversario con grande ardimento, e quando la lancia arriva al colpo, egli lo dà sullo scudo con tutta la sua forza, ma l'arma si spezza. Dopodiché egli sbatte violentemente contro di lui con lo scudo, il corpo e la faccia, e cade con tutto il cavallo a terra, così frastornato da non sapere se sia giorno o notte. Il cavaliere, da parte sua, non si è mosso minimamente, anzi è rimasto più fermo di una colonna di marmo piantata in terra».

⁶⁶ Numerose, anche se spesso ripetitive, sono le sintesi sul franco-italiano, da intendersi nella sua più classica e triplice articolazione (trascrizioni di testi francesi a opera di menanti italiani, rielaborazioni nostrali di componimenti d'oltralpe, produzioni originali stese da autori italiani in lingua d'oïl). Per un consuntivo aggiornato sulla ricezione e la diffusione della letteratura transalpina in area peninsulare tra Due- e Quattrocento si può leggere Gambino (2023). Ma per la propagazione e l'impiego del francese come lingua letteraria nell'Italia medievale, tra Toscana e ambito padano, si raccomanda soprattutto la ricognizione a largo spettro di Morlino (2015), che offre anche un ricco corredo bibliografico. Questo capitale 'bilancio di ricerca', fondato su alcuni punti fermi ma aperto a prospettive e accertamenti ulteriori, ha il pregio di avviare una revisione critica dell'intero campo d'indagine, a partire da uno scrutinio rigoroso dei dati testuali e mediante la messa in causa di una serie di conoscenze date per acquisite e passate in giudicato. Ne discende una rivisitazione problematica e teoreticamente sostenuta della costellazione franco-italiana, con un ripensamento che permette di decostruire alcuni luoghi comuni duri a morire e di impostare un quadro più mosso, diversificato e complesso rispetto a quello proposto dalle sistemazioni precedenti e dalla vulgata manualistica consolidatasi un po' stancamente negli anni. L'angolatura visuale di Morlino, oltre ad avvalersi di una conoscenza scrupolosa dello specifico testuale, trae forza dall'insistenza sulle ragioni della storia – storia *tout court*, cioè politico-economica, ma anche storia culturale e delle idee –, nonché dalla capacità di far dialogare le testimonianze della francofonia 'lombarda' con la tradizione mediolatina e la cultura letteraria italiana coeve, tenendo nel giusto conto e chiamando in causa anche il ruolo dell'Occitania padana.

screzia di elementi italofofoni l'idioma transalpino secondo vari dosaggi e diversi gradi d'interferenza – insistono volentieri sull'eccentricità e sulle deviazioni dallo standard e dai valori medi della tradizione. In queste realizzazioni provinciali della poesia eroica d'*oïl* è frequente osservare scelte di poetica che puntano su effetti di enfasi e amplificazione, con modi di rappresentazione e opzioni stilistiche tali da marcare uno scarto rispetto alle opere più convenzionali della letteratura cavalleresca antico-francese. In un'opera-fiume e di datazione molto bassa⁶⁷ come l'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona (cfr. Raffaele da Verona, 1982-2007) tutto appare eccessivo, esagerato e ridondante, a partire dall'estensione sesquipedale del testo (suddiviso in sette libri per un totale di 790 capitoli, che si distendono sulla bellezza di oltre 850 fitte pagine nell'edizione di Peter Wunderli) e dalla spropositata durata del processo di stesura.⁶⁸ Questo frutto così tardivo e ibridato da apparirci troppo maturo e quasi marcescente fin dal suo nascere, si pone interamente sotto il segno della meschinità, anche per il suo *cross-over* intergenerico di contenuti e ambientazioni, posto all'intersezione tra furori bellici e squisitezze di costumi cortesi. Basti dire che il plot narrativo di impianto biografico – dalla nascita alla monacazione dell'eroe eponimo – si inquadra in prevalenza nella cornice epica della *matière de France*, ma viene immesso nelle forme prosastiche solitamente adibite ai racconti di argomento bretone. D'altra parte, il sincretismo dell'operazione e l'impressione di montaggio – o *collage* – si lasciano cogliere già da una superficiale ricognizione dell'intreccio: la canonica polarizzazione del conflitto tra Cristianità e Paganità si complica con le peripezie del viaggio per mare e con elementi di esotismo nordafricano ricchi di suggestioni avventurose e antiquarie, e non mancano i rinvii onomastici e d'atmosfera alla materia antica. Di più: gli interessi onnivori dell'autore, davvero bulimico nelle sue letture a largo spettro, fanno rifluire tra le pieghe dell'opera frammenti e spunti di trattatistica religiosa, massime e detti, scritture didattiche e componimenti di impronta gnomica.⁶⁹ Come avviene nelle produzioni estreme e un po' stanche di filoni testuali inflazionati, si fa *casting* con *dramatis personae* appartenenti a galassie narrative e cicli diversi: nella disperata battaglia che oppone Rolando alle forze soverchianti degli Etiopi la salvezza insperata viene dal misterioso intervento *in extremis* di Galahad, figlio di Lancelot. In tal

⁶⁷ Composto in un arco di tempo incluso tra 1379 e 1407, l'*Aquilon de Bavière* è il frutto più tardivo e, comunque, l'ultimo pervenuto, della tradizione franco-italiana.

⁶⁸ Se dobbiamo credere all'*explicit* in versi italiani posto a sigillo dell'opera, Raffaele da Verona ha atteso alla composizione dell'*Aquilon* per quasi trent'anni, dal 1379 al 1407.

⁶⁹ La torsione dottrinale e didattico-gnomica dell'*Aquilon* sembra compatibile da un lato con un registro moraleggiante di cortesia borghese e dall'altro con i riferimenti religiosi e le intenzioni di insegnamento (etico e di costume) peculiari dell'umanesimo cavalleresco. Per questa temperie epigonica e periferica, che rigioca e riformula entro i contesti e i circuiti comunali dell'Italia bassomedievale i sistemi valoriali feudo-cavallereschi di conio transalpino, cfr. Violante (1995) e Folena (1990, pp. 377-394).

modo, avviene che il *tópos* dell'«arrivano i nostri!» porti un eroe del Graal sulla scena epica dello scontro di civiltà Oriente-Occidente. Simili mescolanze sono comuni nella letteratura di consumo, specie quando si vogliano ottenere effetti inediti importando elementi allotri o mettendo in contatto materiali narrativi eterogenei. Queste dinamiche di remix dell'*Aquilon* non fanno che estremizzare un processo molto diffuso di osmosi epico-romanzesca e il tentativo di far convivere in una sola, prolissa compilazione l'intero universo cavalleresco⁷⁰ non è in fin dei conti dissimile da quanto avviene in certe serie televisive nordamericane o in alcuni *blockbusters* hollywoodiani che incrociano diversi mondi narrativi e filoni dell'immaginario originariamente ben distinti: il pantheon greco-classico con la mitologia norrena, Alien e Predator, Godzilla e King Kong. In questo testo occiduo del francese d'Italia il *métissage* tematico e registrale si combina con una densa intertestualità articolata su diversi livelli: dal prelievo esplicito al riecheggiamento allusivo, dall'inserzione biblica o paremiologica alla ripresa di marca didascalico-erudita,⁷¹ dalla menzione degli *auctores* del mondo antico (Virgilio, Lucano) al riassunto di altre opere, che vengono inglobate e riproposte in epitomi più o meno estese (*Berte aux grands pieds*, Mainet/Karletto). Devoto cultore e patito della tradizione cavalleresca di ascendenza oitanica, Raffaele utilizza anche fonti latine e sillogi di *sententiae*, facendo sfoggio di un largo sapere libresco. Questa riproposta di stereotipi epico-romanzeschi, mescolati a materiali didattico-morali o edificanti, si dà nei modi dell'inventario, facendo del testo-mondo di Raffaele una sorta di regesto o una *summa*: lungo le sue pagine, non di rado farraginose, i *clichés* delle narrazioni cavalleresche ritornano con gli aromi *vintage* di un'operazione nostalgica – *Camelot Graffiti!* –, come classici del buon tempo andato suonati da un vecchio juke-box. E a una siffatta poetica assimilativa e citazionista, che fa dell'*Aquilon* una specie di sterminato centone – o un ipertesto altamente letterarizzato –, si aggiunge una retorica dell'esorbitanza e dell'esuberanza, che forza il classicismo cavalleresco del periodo aureo e spinge verso stilemi e modalità espressive di sperimentazione manieristica.⁷² Questo

⁷⁰ L'operazione compilativa di Raffaele da Verona sembra orientata a una ricapitolazione di sintesi dell'intero universo cavalleresco, con una larga compenetrazione tra i modelli della *chanson de geste* e del romanzo cortese: cfr. Infurna (2003, p. 430).

⁷¹ L'enorme epos romanzesco allestito da Raffaele da Verona mostra una fitta tessitura di riferimenti enciclopedici, notizie storico-erudite e nozioni teologiche, con evidenti intenzioni moraleggianti e insegnamenti etici che vengono condensati entro stampini di icasticità proverbiale. Sulla vocazione didattico-edificante e la componente 'umanistica' dell'*Aquilon*, cfr. Krauss (1982-1983, pp. 438-439).

⁷² Lettore onnivoro, buon conoscitore del *corpus* sapienziale e didattico, *aficionado* della letteratura cavalleresca, Raffaele si mostra capace di integrare nel suo libro un vasto catalogo di riferimenti eruditi, ma è soprattutto «desideroso di inglobare nell'opera della sua vita il maggior numero possibile degli elementi della tradizione, tanto da allestire una sorta di repertorio del genere epico-cavalleresco». E questo lavoro di assemblaggio compilativo si realizza nelle forme di «un manierismo che insistendo sul sommario e la combinatoria non può non trasformare i suoi eroi in eroi di carta» (Infurna, 2012, pp. 200 e 201). Tale natura 'riflessa' e meta-cavalleresca dell'*Aquilon* – poema-repositorio e di secondo gra-

interminabile, torrenziale libro epico-romanzesco, composto nell'autunno del Medioevo entro lo spazio della francofonia padana, alla periferia del sistema linguistico-culturale d'oil, sovraccarica ed esaspera le forme canoniche e i valori medi della poesia eroica, approdando a una sorta di barocco tardo-gotico. Con la sua enfasi, i toni magniloquenti, le sue sottolineature patetiche e la tipica inclinazione alla sovraccendenza, Raffaele da Verona sta ai moduli-tipo della narrativa eroica come Sergio Leone sta a John Ford e, in generale, al Western classico.⁷³ Si pensi, verbigratzia, al modo in cui l'*Aquilon de Bavière* sceneggia a più riprese, con evidenti effetti di ripresa topico-formulare, gli stati di esaltazione marziale di Orlando, i cui segnali fisici consistono principalmente nella bava alla bocca e nello stridore dei denti, arrotati con forza e fatti crocchiare rumorosamente. Il benemerito editore dell'*Aquilon*, Peter Wunderli, aveva interpretato queste manifestazioni di patologico furore affidandosi a criteri di marca positivista e giungendo a emettere una diagnosi di epilessia. L'impressionante rictus di Roland, che dà in ismanie e digrigna i denti con la schiuma alle labbra, andrebbe letto come il sintomo di un violento attacco di morbo sacro, caratterizzato da spasmi e convulsioni. E queste crisi di male comiziale andrebbero intese alla stregua di una malattia sacra, come una visitazione preternaturale – *furor divinus* – che rivela la natura speciale dell'eroe: l'accesso di mal caduco rivelerebbe l'eletto di Dio, il favorito del Signore (cfr. Wunderli, 1985). Questo approccio medicalizzato alle esplosioni colleriche di Roland è stato impugnato e superato con argomenti persuasivi da Marco Infurna (2012), il quale ha saputo cogliere nella sintomatologia suestesa non già le evidenze cliniche di una crisi epilettica, bensì una tipica manifestazione di quello stato di squassante e tumultuosa alterazione psicofisica che a partire dagli studi di Georges Dumézil siamo soliti denominare *furor* e di cui il grande indoeuropeista ha fornito abbondanti campionature, deducendo schede ed esempi divenuti poi proverbiali dalle mitologie e dall'epica comparata delle popolazioni indo-arie.⁷⁴ Le contrazioni facciali di Orlan-

do, sempre in rapporto con la tradizione – ha indotto lo stesso Infurna a parlare di «innocente azzardo di un don Chisciotte da tavolino» (Infurna, 2003, p. 430), formulazione di calzante icasticità che coglie la cifra estetica e poetica dell'opera.

⁷³ Alla base dell'*Aquilon* c'è l'assunzione del linguaggio internazionale della letteratura epico-avventurosa, con la ripresa dei codici dell'eroismo guerriero e del *savoir-vivre* cortese. Ma a questo elemento fondamentale si sommano l'esotismo delle ambientazioni africane, l'interesse per l'erudizione e un'evidente torsione didattico-morale, con un effetto complessivo (e compendioso) di enciclopedia cavalleresca. Ne risulta il quadro di un'adesione appassionata – ma in fondo nostalgica, idiomatica e vagamente provinciale – ai grandi modelli culturali veicolati dalla tradizione oitana.

⁷⁴ Il *furor heroicus* consiste in un soprassalto di energizzante parossismo psico-fisico che moltiplica le risorse nervose e muscolari dei guerrieri d'élite, predisponendoli ad affrontare il combattimento col massimo delle qualità prestazionali e dell'efficienza performativa. Di norma, questo stato di frenesia combattiva si manifesta come surriscaldamento corporeo (un avvampante, bruciante ardore che talora alona e aureola di un nimbo infocato il capo del combattente infuriato), come contorsione convulsiva o deformazione innaturale dei lineamenti facciali e dell'anatomia, oppure come assunzione magico-mi-

do sono del tutto coerenti con i fenomeni di deformazione e contorsione che sconvolgono il volto e i corpi dei super-guerrieri nell'imminenza dello scontro, allorché la rabbia eroica si esprime come una scossa violenta o una frenesia, quasi una sorta di invasamento. Ma ciò che si nota nell'*Aquilon*, rispetto ad altre descrizioni epiche dell'insorgenza del *furor militaris*, è l'exasperazione bombastica della rappresentazione, con esiti di iperbole descrittiva da teatro dei pupi o da *cunto* siciliano. Quando è visitato dal demone della 'superbia' – da intendersi qui nell'accezione di orgoglio tracotante e di *hybris*, con un'idea di dismisura e irascibilità che si traducono in accessi antropologicamente ritualizzati di rabbia guerriera –, Orlando è *corocés*, e la sua collera eroica si manifesta come una vera e propria *killer frenzy*, preannunciata con regolarità dal sinistro scricchiolio dei denti. Il montare dell'ira, che sprofonda il conte in un cieco furore e ne esalta le prestazioni guerriere, è sempre preceduto dal tema acustico dello stridore mascellare, al punto che il motivo dei denti sfregati l'uno contro l'altro diviene una specie di tormentone, un segnale formulare mediante il quale si introduce l'imminente esplosione del delirio marziale. Astolfo, il loquace cugino di Orlando cui viene spesso delegata una funzione di pungente e derisorio contro canto, sottolinea a più riprese come il battito dei denti preluda agli accessi di furia del conte, fungendo quasi da campanello d'allarme. Quando quel demonio di Orlando arrota le mandibole, è meglio tenersi alla larga, perché nell'impeto spasmodico della sua azione il campione infuriato colpisce e sbudella a destra e a manca tutto ciò che gli capita a tiro, senza distinguere tra amici e nemici (cfr. Raffaele da Verona, 1982-2007, vol. I, pp. 277, 280 e 367). Riproduco qui di seguito due stralci testuali, dove si fissano come un ritornello gli indizi fisici dello stato di alterazione in cui versa il super-guerriero infuriato (Raffaele da Verona, 1982-2007, vol. I, p. 277; vol. II, p. 688):

Allor li vint cele tiche che li vixitoit spese fois, ce est la superbie, che autre vicie non estoit in sa persone for cele, ch'alor comenze a batre l'uns dans cum l'autre si fieremant che la plusparte de celor che li forent da prés l'oient.⁷⁵

E alor soi comenze a corozzer; la superbie li comanze a vixiter por li grand ardir ch'il sentoit in soi. La spiume li vint por la boche; il frege les dans li uns cum l'autre e comenze a parler in son cors.⁷⁶

metica di tratti o modi di condotta ferini, rinviati soprattutto alla bellicosità 'araldica' dei grandi predatori (teriomorfismo). La letteratura storico-militare e antropologico-religiosa sul tema è sterminata. Mi restringo qui a indicare la monografia seminale di Dumézil (1942).

⁷⁵ «Allora si manifestò la magagna che spesso lo visitava, ossia la superbia – altro vizio non c'era in lui se non quello – e allora comincia a battere un dente contro l'altro in modo tanto feroce che la maggior parte di coloro che gli stavano vicini l'udirono».

⁷⁶ «Allora prende ad adirarsi; la superbia comincia a visitarlo a causa del grande ardore che si sentiva dentro. Gli venne la bava alla bocca; sfrega i denti l'uno contro l'altro e inizia a parlare tra sé e sé».

Dovendo trascegliere dall'enciclopedico *Aquilon* l'episodio più segnato dagli aspetti più contundenti e *Larger than Life* della fisicità guerriera, ritaglierei senz'altro la sequenza della contesa tra Orlando e il gigantesco etiope Candiobras, la cui pelle fatata è invulnerabile alle lame. Inacerbito dal constatare che l'enorme rivale se la ride dei suoi fendenti, Orlando si risolve ad afferrarlo in una sorta di presa dell'orso (*Bear Hug*) e lo solleva dal suolo di pura potenza, stritolandolo tra le sue braccia poderose. In preda alla furia, il conte comprime sempre più forte il tronco di Candiobras, tanto da privarlo del respiro. In un crescendo di rabbia, Orlando comunica alla stretta un tale energia da far scoppiare il cuore del malcapitato Pagano. Mentre il dotto Raffaele da Verona non riesce a tacere il suo modello mitico – la lotta di Ercole e Anteo – rinviando con gusto erudito a un verso della *Pharsalia* lucanea, Orlando scioglie il rivale dal mortale abbraccio e lo lascia crollare al suolo; poi, per sincerarsi di averlo accoppato sul serio, gli scuote ben bene la gabbia toracica con una robusta pedata. Dopo questa sequenza di wrestling estremo, l'eroe fa dietrofront e ritorna tra i suoi, trattenendo ancora nel volto le tracce della deformazione diabolica che ha svisato la sua fisionomia durante il parossismo della lotta (Raffaele da Verona, 1982-2007, vol. II, p. 690):

Rainald li deslace l'eume e garde li cont che avoit la spuime a la boche cum
s'il fust un porc achanés. Il sembloit in le vixagie un diable, tant avoit la cere
teribelle a veoir.⁷⁷

In questa sindrome agitatoria dell'Orlando infuriato, come in altri momenti di diastole descrittiva e di caricamento stilistico, non si sa bene cosa si debba vedere. In certi momenti, Raffaele da Verona sembra peccare di patetismo naïf e quasi di infantilismo, come accade a quegli autori modesti che hanno perso irrimediabilmente il senso della misura classica, ma a volte si ha l'impressione che nelle oltranzes e nella drammaticità esibita – e indubbiamente un po' goffa – dell'*Aquilon* si debba invece riconoscere una sorta di primitivismo espressionistico: la voce non del tutto controllata ma a suo modo potente di un epigono che sperimenta soluzioni nuove, calcando i toni ed esasperando i moduli tradizionali all'insegna di una iper-stilizzazione e di un sovrappiù di rozzi artifici che può ricordare l'estetica Kitsch o piuttosto *camp*.⁷⁸

⁷⁷ «Rinaldo gli slaccia l'elmo e vede che il conte ha la schiuma alla bocca come un cinghiale braccato. Sembrava in viso un diavolo, tanto il suo aspetto era terribile a guardarsi».

⁷⁸ Sulla nozione di *camp* si leggano i brillanti sviluppi che Eco ricava a partire da Susan Sontag: cfr. Eco (2021b, pp. 38-39).

6. Atletismo cavalleresco: giochi di corte, prove ginniche e addestramento militare

La letteratura cavalleresca antico-francese è disseminata di riferimenti a passatempi e svaghi di corte ispirati a un vigoroso atletismo e al più rude confronto dei corpi. I cavalieri si dedicano a pericolose battute di caccia e a pratiche violente, si cimentano in prove che allenano la muscolatura e incentivano il coraggio fisico. In occasione delle corti plenarie, dopo i conviti, durante le festività o nelle pause delle campagne militari, i veterani si dedicano per lo più a sedentari giochi di società e di tattica (scacchi, tavola reale o tric trac), mentre i ragazzi si danno a spassi più vivaci e brutali, a ricreazioni ginniche, giostre, armeggerie, gare di agilità e giochi di contatto. Dopo la conquista di Cordova, Carlo riposa in un magnifico verziere: l'imperatore che tiene la dolce Francia se ne sta in trono sotto un gran pino, accanto a un roseto, mentre tutt'attorno i suoi uomini si svagano (*La canzone di Orlando*, 1996, 90-91, vv. 111-113):

As tables jüent pur els esbaneier,
E as eschecs li plus saive e li veill,
E escremissent cil bachelier leger.⁷⁹

Spostiamoci ora nel dominio delle narrazioni tristaniane. In occasione di una festa organizzata da re Marco, le ore postprandiali sono consacrate ai divertimenti signorili, con esercizi di lotta, cimenti di agilità, caroselli equestri e prove fondate sulla destrezza nell'impiego delle armi da getto (Thomas, 2014, pp. 132-133):

A une feste que li reis tint,
Grant fu li poples qui i vint.
Aprés manger, deduire vunt,
E plusurs jus comencer funt,
D'eskermies e de palestres:
De tuz i fud Tristan mestres.
E puis firent uns sauz waleis,
E uns qu'apelent waveleis,
E puis si porterent cembeals
E lancerent od roseals,
Od gavelos e od espee.⁸⁰

⁷⁹ «Per divertirsi giocan coi tavolieri, / e con gli scacchi i più saggi ed i vecchi: / tiran di scherma gli agili baccellieri».

⁸⁰ «A una festa organizzata dal re / arrivò molta, molta gente. / Dopo il pranzo, andarono a divertirsi, / e diedero inizio a molti giochi / nelle armi e nella lotta: / in tutti Tristano fu maestro. / Poi fu la volta dei salti gallesi, / e di quelli chiamati gavellesi, / poi ci si cimentò nelle giostre / e si fecero lanci di aste, / di giavellotti e di stocchi».

In questo inventario di ludi e concorsi, nei quali brilla incontrastato l'astro di Tristano,⁸¹ troviamo soprattutto competizioni a dominante fisica, giochi all'aria aperta che promuovono la tonificazione del corpo, potenziano la muscolatura, migliorano i riflessi e la coordinazione, incentivano il controllo della motricità e stimolano lo spirito combattivo. Sono attività di natura agonale e al tempo stesso forme di addestramento, esercizi 'sportivi' e distrazioni, certami e momenti ricreativi: un insieme di pratiche che non costituiscono soltanto una ginnastica propedeutica alla professione marziale.⁸² Certo, si tratta di discipline che assicurano un eccellente fondo di preparazione atletica e talvolta un *dressage* specifico nell'impiego di alcune armi.⁸³ Ma accanto a questa funzione di *training* paramilitare si riconosce un elemento festivo di *loisir* socializzato e divertimento di gruppo, un gusto tutto corporeo di riconoscersi quali membri di uno stesso ceto egemone, di condividere il medesimo *lifestyle* rude e allegramente motorio, fatto di gesti bruschi e modi maneschi, di maniere forti e rissosità, di carnalità estroversa e contatti brutali. Le forme sociali della vita feudo-cavalleresca si esprimono in una prossemica di robusta fisicità. Non a caso la letteratura cavalleresca in lingua d'oïl, tanto sul versante epico che su quello romanzesco, presenta un amplissimo dossier di *plagosi milites* che menano le mani, di baroni irascibili che allungano manrovesci e gotate, di nobiluomini irritabili e attaccabrighe che litigano per questioni di onore e se le suonano di santa ragione. Scoppi d'ira e violente colluttazioni sono all'ordine del giorno nella cosiddetta epica della rivolta.⁸⁴ Di più. A questi

⁸¹ Il primato atletico di Tristano, fatto di estrema agilità e di meravigliosa vigoria, si traduce nel suo strapotere nelle prove agonali. Ma la formidabile prestanza tristaniana, ancor più che nella fisicità aiutante o nei trionfi sportivi, si realizza in alcuni *exploits* di natura eccezionale e rocambolesca che richiedono un'energia vitale fuori scala, imprese davvero uniche che acquistano una straordinaria risonanza fino a diventare proverbiali: il doppio balzo nell'episodio del 'fior di farina' e il salto della cappella. Sulla fisicità irresistibile di Tristano e sulla sua superiorità indiscussa come eroe d'azione – con picchi di spettacolarità degni dell'agente 007 – si leggano le ottime annotazioni di Mantovani (2022: pp. 199-200).

⁸² Gli sport pericolosi e violenti preparano alla guerra. Sulla natura paramilitare degli svaghi di corte e dei giochi cavallereschi, cfr. Merdrignac (2002, pp. 93, 110-120 e 135).

⁸³ Gli esercizi corporei della nobiltà, gli svaghi di corte e i giochi cavallereschi hanno di norma una funzione paramilitare di potenziamento fisico, di allenamento equestre e di addestramento all'uso delle armi, ma servono anche «ad esibire le pratiche peculiari alle classi alte della società» (Le Goff, 2008, p. 135).

⁸⁴ Anche le narrazioni romanzesche non mancano di personaggi irascibili ai quali prudono costantemente le mani. Si pensi al conte scortese che prende a sganassoni la renitente Enide (Noacco, 1999, pp. 316-317, vv. 4826, 4842), ed è ancor più rappresentativa la sequenza del *Conte du graal* in cui il fegatoso e collerico Keu allunga una solenne sberla alla fanciulla profetica che ha preconizzato la precellenza cavalleresca di Perceval (Chrétien de Troyes, 2025, vv. 1050-1052). Ma a questi casi di 'violenza di genere', esercitata contro le donne da individui stizzosi e brutali, non sarebbe difficile affiancare anche numerosi esempi di nobildonne pronte a menar le mani, le quali non esitano ad accapigliarsi con un'aggressività e un'energia da vere 'bulle'. Per restare entro il *corpus* romanzesco di Chrétien de Troyes, si ricordi la zuffa furibonda tra le due figlie di Tiebaut de Tintagel (ivi, vv. 5011-5016 e 5040-5051). D'altra parte, Georges Duby ci ricorda che le dame di alto rango non esitavano ad assestare cazzotti o a mollare robusti ceffoni. Non era raro che una castellana, in un accesso di collera, correggesse con durezza le serve di casa sottoposte al suo controllo. Per una *lady* del ceto feudale non era strano né disdicevole

modi fisicamente effusi e smanaccioni, che si esprimono in abbracci, spintoni, pacche e sbracciate, si dovrà aggiungere anche una componente euforica di *joie de vivre* e di felicità corporale, specie nell'espressione ipercinetica e nell'eccitazione violenta, nel flusso rapinoso del sangue e nella liberazione di endorfine. E a questo riguardo non sarà inutile rammentare come la cultura e lo stile di vita aristocratici dell'evo premoderno siano profondamente pervasi da pattern comportamentali, sensibilità e riferimenti valoriali che esaltano un modo d'essere 'forte', prorompente e avventuroso, fondato sull'impeto e il tumulto, sullo slancio desiderante e i prestigi di una fisicità robusta, sullo spirito competitivo e la bellicosità, sul culto dell'azione e la libera affermazione dei corpi nelle contese e negli spazi di relazione, sulla passione cinegetica e la preferenza per le distrazioni *open air*, sull'espansione giubilante delle fibre muscolari irrorate di sangue e di linfe giovanili. Le attività e i piaceri della nobiltà guerriera presuppongono una complessione fisica possente e una salute florida – anzi, di ferro –, una gagliardia briosa e una spontanea propensione al gesto impositivo – e, sì, anche all'aggressività e alla prevaricazione violenta. L'ethos aristocratico si fonda sull'eros della potenza fisica. Si deve senz'altro a Friedrich Nietzsche la più compiuta definizione della primazia della carne e dell'edonismo dell'azione nel sistema di rappresentazioni feudo-cavalleresco:

I giudizi di valore cavalleresco-aristocratici presuppongono una poderosa costituzione fisica, una salute fiorente, ricca, spumeggiante al punto da traboccare, e con essa quel che ne condiziona la conservazione, cioè guerra, avventura, caccia, danza, giostre, nonché, in generale, tutto quanto implica un agire forte, libero, gioioso. (Nietzsche, 1984, p. 22)

La poetica del corpo cavalleresco esalta la dimensione voluttuaria e il gioioso vitalismo del registro aristocratico: nell'estetica di questo mondo meravigliosamente estroverso, vibrante di una fisicità allegra ed effervescente, lo slancio del desiderio si accompagna all'impulsività dell'azione, mentre l'ardore amoroso e il tumulto dei sensi si nutrono dello stesso fuoco che alimenta lo sfarzo militare.

ricorrere alle mani per castigare l'impudenza di un'ancella sfacciata: cfr. Duby (2015, p. 20). Questa inclinazione manesca, questa spontanea tendenza alla brutalità che rendeva molto comuni gli scontri fisici, è un tratto generale delle società premoderne. Per il ricorso alla violenza fisica nelle società occidentali bassomedievali, cfr. Fossier (1987, pp. 54-55).

Bibliografia

- AZZOLINI M. (2019), *Una gioiosa baldanza. Immagini, modelli e lessico della giovinezza guerriera nelle letterature galloromanze dei secoli XI-XIII*, postfazione di A. Barbieri, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BARBIERI A., MUZZOLON E. (2023), *Di corpi guasti e d'armi spezzate: diorami del trauma nella letteratura cavalleresca d'oïl*, in M. Giancotti, L. Marfè, P. Violi (a cura di), *La memoria degli oggetti*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 73-133.
- BAUMGARTNER E. (1985), *Géants et chevaliers*, in G.S. Burgess, R.A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court*, Cambridge, D.S. Brewer, pp. 9-22.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE (2019), *Roman de Troie*, testo critico di L. Constans, intr., trad. it. e a cura di E. Benella, prefazione di L. Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BLONS-PIERRE C. (1993), *L'esthétique de la description des personnages chez Chrétien de Troyes*, «Bien Dire et Bien Apprendre», 11, pp. 55-68.
- CAILLOIS, R. (2001), *L'uomo e il sacro*, con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro e *La guerra e la filosofia del sacro* di G. Bataille, a cura di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino (Paris, 1950).
- CHAUVIRÉ F. (2014), *L'ethos chevaleresque dans l'éthique militaire aristocratique*, «Inflexions», 27(3), pp. 65-74.
- CHÊNERIE M-L. (1986), *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1999), *Erec e Enide*, trad. e note di C. Noacco, introd. di F. Zambon, Milano-Trento, Luni.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2011), *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, introd. di L. Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2012), *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Roma, Carocci.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2025), *Le conte du graal (Perceval)*, ed. critica, trad. e note a cura di F. Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHRÉTIEN DE TROYES, GODEFROI DE LEIGNI (2004), *Il Cavaliere della carretta (Lancelotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CIGNI F. (a cura di) (1994), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. critica, trad. e comm. a cura di F. Cigni, premessa di V. Bertolucci Pizzorusso, Ospedaletto (Pisa), Cassa di Risparmio di Pisa/Pacini.
- CIGNI F. (2023), *Rustichello da Pisa e la sua Compilazione arturiana*, in F. Gambino, A. Beretta (a cura di), *Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo*, Bologna, Pàtron, pp. 249-264.
- COLAS L. (1982), *Chrétien de Troyes: le corps et le geste*, «Europe», 60(642), 1982, pp. 105-113.
- COLBY A.M. (1965), *The Portrait in Twelfth-century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz.
- CORBELLARI A. (2011), *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck.

- D'ALESSANDRO D. (1986), *La descrizione in Chrétien de Troyes. I segni di demarcazione*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza», xxviii(2), 1986, pp. 553-566.
- D'ALESSANDRO D. (1991), *Per un'analisi formale del descrittivo nel medioevo: il caso del romanzo*, in M. Liborio (a cura di), *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 29-48.
- DE SIMONE S. (2025), *Smisurato amore: furori e languori di giganti innamorati*, [in corso di pubblicazione].
- DUBY G. (2015), *L'avventura di un cavaliere medievale raccontata da Georges Duby*, Roma-Bari, Laterza, (Paris, 1993).
- DUMÉZIL G. (1942), *Horace et les Curiaces*, Paris, Gallimard.
- ECO U. (2009), *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani.
- ECO U. (a cura di) (2016), *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani.
- ECO U. (2021a), *La bellezza*, Torino, GEDI.
- ECO U. (2021b), *La bruttezza*, Torino, GEDI.
- ELIADE M. (2008), *Fragmentarium*, ed. it. a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book.
- FARAL E. (1924), *Les Arts poétiques du xii^e et du xiii^e siècle*, Paris, Champion.
- FOLENA G. (1990), *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma.
- FOSSIER R. (1987), *L'infanzia dell'Europa. Economia e società dal x al xii secolo*, Bologna, il Mulino, (Paris, 1982).
- FRAY, S. (2014), *À propos de l'esthétique des corps virils chez Bernard d'Angers: beauté cléricale et beauté chevaleresque*, «Revue d'Auvergne», 610, pp. 47-59.
- FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI M., GUIDORIZZI G. (2012), *Corpi gloriosi. Eroi greci e santi cristiani*, Roma-Bari, Laterza.
- GALIMBERTI U. (1983), *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, con un saggio di E. Borgna, Milano, Feltrinelli.
- GAMBINO F. (2023), *Introduzione storico-letteraria*, in F. Gambino e A. Beretta (a cura di), *Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo*, Bologna, Pàtron, pp. VII-XXX.
- GRISWARD J.H. (1989), *Archeologia dell'epopea medievale. Strutture trifunzionali e miti indoeuropei nel Ciclo dei Narbonesi*, prefazione di G. Dumézil, Genova, ECIG (Paris, 1981).
- HEUZE P. (1981), *Le corps humain dans l'épopée*, in R. Chevallier (éd.), *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens. Calliope II*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 45-52.
- HUOT S. (2016), *Outsiders: The Humanity and Inhumanity of Giants in Medieval French Prose Romance*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- INFURNA, M. (2003), *La letteratura franco-veneta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, diretto da P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, vol. III, *La ricezione del testo*, Salerno Editrice, Roma, pp. 405-30.
- INFURNA M. (2012), *Rolando epilettico? Il furor guerriero dell'eroe nell'Aquilon de Bavière*, «L'immagine riflessa», N.S. Anno XXI, n. 1-2, gennaio-dicembre 2012, pp. 189-202.
- JANET M. (2013), *L'idéologie incarnée. Représentations du corps dans le premier cycle de la croisade (Chanson d'Antioche, Chanson de Jérusalem, Chétifs)*, Paris, Champion.

- KAY S. (1994), *The Life of the Dead Body: Death and the Sacred in the chansons de geste*, «Yale French Studies», 86, pp. 94-108.
- KRAUSS H. (1982-1983), *Metamorfosi di Orlando nell'Aquilon de Bavière*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», 95, pp. 425-440.
- KUKULKA-WOJTASIK A. (2005), *La particularité physique et sa symbolique dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, in A. Bouloumié (sous la direction de), *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 57-69.
- LABBÉ A. (2019), *Regards sur la chanson de geste. «Mult ad apris ki bien conuist ahan»*, études réunies par F. Bouchet, D. Lacroix et S. Cazalas, Paris, Classiques Garnier.
- La Canzone di Guglielmo* (1995), a cura di A. Fassó, Parma, Nuova Pratiche Editrice.
- La Canzone di Orlando* (1996), intr. e testo critico di C. Segre, trad. it. di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano, Rizzoli (1^a ed. 1985).
- LA CECLA F. (2000), *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, Milano Bruno, Mondadori.
- Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du xiii^e siècle* (1966), éd. par E. Langlois, deuxième édition revue, Paris, Champion.
- LE BRETON D. (2005), *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi (Paris, 2003).
- Jaufre* (2006), a cura di C. Lee, Roma, Carocci.
- LE GOFF J. (2008), [in collaborazione con N. Truong], *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza (Paris, 2003).
- LIBORIO M. (a cura di) (1991), *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- MANTOVANI D. (2018), *Il gesto nella geste: strategie linguistiche e semiotiche nella Chanson de Guillaume*, «Critica del testo», xxi(1), 2018, pp. 9-42.
- MANTOVANI D. (2022), *Re Marco, l'arco, il "non potere": sulle modalità di scrittura del personaggio in Béroul*, «Carte Romanze», 10(2), dicembre 2022, pp. 175-218.
- MÉNARD P. (1984), *Les Gestes et les expressions corporelles dans la Chanson de Roland: les attitudes de commandement et de défi*, in W. van Emden and Ph. E. Bennett (with the assistance of A. Kerr) (ed. by), *Guillaume d'Orange and the Chanson de geste. Essays presented to Duncan McMillan in celebration of his seventieth birthday by his friends and colleagues of the Société Rencesvals*, Reading, Reading University, pp. 85-92.
- MERDRIGNAC B. (2002), *Le Sport au Moyen Âge*, dessins de L. Senan, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- MORA-LEBRUN, F. (1995), *Le Roman de Thèbes*, édition du manuscrit S (Londres, Brit. Lib., Add. 34114), traduction, présentation et notes par F. Mora-Lebrun, Librairie Générale Française, Paris.
- MORATO N. (2020), *The shadow of the bear. An archeology of names in the Roman de Guiron*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», 136(3), September 2020, pp. 658-682.
- MORLINO L. (2015), *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, «Francigena», 1, 2015, pp. 5-81.

- MOROLDO A. (1980), *Le portrait dans la chanson de geste*, «Le Moyen Âge», 86, pp. 387-419.
- MOROLDO A. (1981), *Le portrait dans la chanson de geste*, «Le Moyen Âge», 87, pp. 5-44.
- NIETZSCHE F. (1984), *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, nota introduttiva di M. Montinari, Milano, Adelphi.
- NORTH S. (1986), *The Ideal Knight as presented in some French Narrative Poems, c. 1090- c. 1240: An Outline Sketch*, in Ch. Harper-Bill, R. Harvey (ed. by), *The Ideal and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the first and second Strawberry Hill conferences*, Woodbridge, The Boydell Press, pp. 111-132.
- PASCOLI G. (1981), *Poesie. Poesie, Traduzioni e riduzioni, Appendici, Indici*, a cura di A. Vicinelli, 4 voll., iv, Milano, Mondadori.
- Huon de Bordeaux* (2023), testo francese antico a cura di P. Ruelle, nota introduttiva di M. Infurna e G. Peron, trad. e note di G. Peron, in M. Infurna e M. Mancini (a cura di), *Le canzoni di gesta dei vassalli ribelli*, Milano, Bompiani, pp. 1657-1921.
- POIRION D. (1988), *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Torino, Einaudi (Paris, 1982).
- RAFFAELE DA VERONA (1982-2007), *Aquilon de Bavière*, roman franco-italien en prose (1379-1407), introd., éd. et comm. par P. Wunderli, 3 voll., Tübingen, Niemeyer.
- SANTAGATA M. (2007), *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla Chanson de Roland a Foscolo*, Roma-Bari, Laterza.
- SCARPATI O. (2017), *Il catalogo degli eroi nel Roman de Troie: forme dell'amplificatio*, «Le forme e la storia», n.s. 10(1), 2017, pp. 33-48.
- SCARPATI O. (2018), «*Des Troïens li plus hardiz*». *La descriptio di Ettore in Benoît de Sainte-Maure*, in M. Pagano (a cura di), «*que ben devetz conoisser la plus fina*». *Per Margherita Spampinato*, studi promossi da G. Alfieri, G. Alfonzetti, M. Pagano, S. Rapisarda, Avellino, Sinestesie, pp. 767-80.
- SCHNEIDER M. (1992), *La musica primitiva*, Milano, Adelphi (Paris, 1960).
- SITI W. (2024), *C'era una volta il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- TEGNER G. (2023-2024), *Il bel cavaliere: canoni dell'avvenenza maschile nella narrativa eroica d'oil*, tesina di primo ciclo, Università degli Studi di Padova, Corso di laurea Triennale in Lettere.
- THOMAS (2014), *Tristano e Isotta*, ed. a cura di F. Gambino, Modena, Mucchi.
- VIOLANTE C. (1995), *La «cortesia» chiericale e borghese nel Duecento*, Firenze, Olshki.
- WEIL S. (2017), *Il libro del potere*, introd. di M. Bonazzi, Milano, Chiarelettere.
- WUNDERLI P. (1985), *Rolandus epilepticus*, in *Das Ritterbild im Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, Droste, pp. 105-130.

SIMONA CARRETTA

Al di là dei generi e dei media: il romanzo-romanzo di Georges Simenon

The article begins with a survey of the current reception of Simenon to illustrate the new perspectives opened by considering his work in a comparative and intermedial context. Its aim is to demonstrate that it was precisely in the space between genre literature and the media that Simenon found the opportunity to develop an original poetics of the novel, anticipating the crisis of literary meaning that, a few decades later, would characterize the period of the narrative turn, thus revealing himself to be fully contemporary.

KEYWORDS: Simenon; Novel; Fiction; Cinema; Media

1. *L'immagine di uno scrittore*

Collocato al diciassettesimo posto nella classifica degli scrittori più tradotti, subito dopo Mark Twain e Fedor Dostoevskij, Georges Simenon figura oggi come uno degli autori indiscutibili del canone mondiale.¹ Tale centralità è confermata dalla continua produzione nel XXI secolo di studi monografici a esso dedicati, dal taglio teorico e comparatistico.² Una gran parte di questi, incentrata sugli adattamenti cinematografici dei suoi romanzi, o sui fumetti a questi ispirati, rivela un interesse crescente per il rapporto tra Simenon e i media (Chiesi, 2024). Questo sembra confermato dal recente allestimento di alcune esposizioni dedicate all'opera dello scrittore belga. A Bologna di recente si è tenuta la mostra *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*,³ che sulla base di circa 2000 documenti provenienti da Liegi – città che allo scrittore ha dato i natali e ne custodisce l'archivio – ha ricomposto otto tappe della sua formazione letteraria: dalle redazioni dei quotidiani belgi e francesi presso le quali, ventenne, eseguì le prime prove di scrittura alla vita letteraria a Parigi;

¹ Cfr. *Index Translationum* dell'UNESCO.

² Si veda ad es. Dessingué (2012).

³ Curata da Gian Luca Farinelli e John Simenon e allestita nella Galleria del cinema Modernissimo di Bologna, la mostra si è tenuta dal 10 aprile 2025 all'8 febbraio 2026.

dai numerosi viaggi compiuti negli anni Trenta in compagnia della prima moglie, Tigy, durante i quali si esercita con la sua Leica a inquadrare i diversi risvolti dell'umano, fino agli anni della consacrazione letteraria e dell'amicizia con Federico Fellini, che lo definisce «l'esempio più luminoso della creazione artistica» (Barbiani, 2019, p. 210). Si ricorda, inoltre, che un Fondo Georges Simenon è stato istituito nel 2003 a Bergamo grazie a una donazione di circa 800 volumi da parte del regista e studioso di cinema Gianni Da Campo effettuata in occasione di una retrospettiva di film tratti dai suoi romanzi.⁴

Intermediale però Simenon lo è stato *ante litteram*, prima che la rivoluzione digitale del XXI secolo incrementasse i rapporti della letteratura con le immagini. Noto per il ritmo febbrile della sua produzione (sono circa 200 i romanzi firmati a suo nome, e altri 200 quelli sotto pseudonimo), Simenon da giovane si rivela un abile impresario: sua è l'idea di organizzare per il lancio del suo primo Maigret (*Pietr il Lettone*, 1931) un ballo antropometrico, ossia una festa a tema poliziesco, con veri e propri mandati di comparizione al posto degli invitati. La trovata di chiudersi in una gabbia di vetro per sette giorni e sette notti al fine di mostrare ai passanti meravigliati come comporre un romanzo in tempi record, suggeritagli dall'editore Eugène Merle, non fu invece mai realizzata; eppure, la sua attesa suscita una tale eco che per molto tempo se ne parla come se fosse avvenuta (Assouline, 2014, pp. 105-110). Questa popolarità di Simenon esercita il suo fascino anche sugli scrittori di oggi. L'autore però non coincide con il suo personaggio e l'attualità di Simenon riguarda solo alcuni aspetti della sua opera. Da una parte l'adozione di un approccio comparatistico negli studi a essa dedicati ha incentivato l'indagine dei suoi numerosi adattamenti per i diversi media audio-visivi: ad oggi si contano almeno cinque serie tv di successo tratte dai romanzi su Maigret, mentre sono almeno una sessantina i film basati sugli altri romanzi. Dall'altra, è forse mancata finora una piena comprensione degli elementi a questi irriducibili, in cui Simenon aveva riconosciuto la base dei suoi 'romanzi duri' e che lo scrittore aveva individuato per il tramite di un confronto aperto sia con i generi della narrativa popolare che con i nuovi mezzi di informazione. L'articolo intende illuminare questi aspetti dell'opera simenoniana, sulla scorta dei saggi critici redatti dallo stesso autore e attraverso riferimenti ai romanzi più rappresentativi del periodo maturo di Simenon, come *La Chambre bleue* (1964), che sarà esaminato anche a confronto con l'adattamento cinematografico realizzato nel 2014 da Mathieu Amalric.

Un'ultima precisazione. Sulla scorta delle *Considerazioni inattuali* (1876) di Nietzsche, Giorgio Agamben (2008, p. 9) aveva definito la contemporaneità come «quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un

⁴ Cfr. <www.bergamofilmmeeting.it/fondo-simenon/> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

anacronismo» (corsivo d'autore). In questa ottica, il contemporaneo coincide con l'inattuale. Contemporaneo non sarebbe colui che si limita a riprodurre lo spirito del suo tempo; ma colui che, intravedendone i punti critici, entra in dialogo con esso. L'oggetto dell'articolo sarà allora l'esplorazione di alcuni risvolti 'contemporanei' dell'opera di Simenon, ossia non ancora integrati nell'immagine attuale dello scrittore.

2. *L'età del romanzo*

Nonostante oggi Simenon sia annoverato tra i principali autori consacrati dalla critica, Jacques Dubois e Benoît Denis hanno ricordato che il suo è stato un prestigio tardivo. Ciò per diverse ragioni (Denis, Dubois, 2004, pp. ix-lxxxvi): la prima è riconducibile al ritmo frenetico della sua scrittura, che spesso non ha consentito ai critici di tenere il passo con l'insieme dei romanzi pubblicati da Simenon nell'arco di un anno; la seconda alla sua fama come scrittore 'di genere', autore di un gran numero di polizieschi e di romanzi popolari, che lo ha reso sospetto agli occhi degli altri scrittori legati alla *Nouvelle Revue Française*,⁵ la rivista di Gallimard che tra gli anni Quaranta e Cinquanta dettava le regole del *milieu* letterario. E proprio la scelta di abbandonare Gallimard – per cui Simenon aveva cominciato a pubblicare dal 1934, dopo la parentesi con Fayard – per Presses de la Cité, una realtà editoriale molto meno nota, è stato un altro elemento di ostacolo alla sua prima ricezione. Se a questo si associa il progressivo allontanamento di Simenon dai centri del potere editoriale, con il trasferimento prima negli Stati Uniti e successivamente in Svizzera, a Losanna, il suo percorso appare decisamente singolare rispetto a quello degli scrittori di successo. Acquista però maggiore senso se lo si considera in relazione al suo personale cammino letterario, scandito da un'oscillazione continua tra la serie sul commissario Maigret e l'altro genere di romanzi a cui Simenon si dedica. È lo stesso scrittore a raccontarne la genesi: siamo nel '33; il periodo Fayard. Uno stadio della sua attività che lo stesso Simenon (1990, p. 29) definisce «*semiletterario*» (corsivo d'autore). Questo corrisponde al periodo, di circa diciotto mesi, in cui lo scrittore si dedica ad avviare la serie dei romanzi su Maigret, e che Simenon considera di transizione rispetto al suo generale percorso artistico perché a cavallo tra la fase dei romanzi 'alimentari', come Simenon chiama quei romanzi su commissione – romanzi rosa, gialli, o d'avventura, destinati di volta in volta «ai ragazzini, alle sartine, alle dattilografe, alle portinaie» (ivi, p. 31) – che redige negli anni giovanili e si diverte a firmare con una trentina di pseudonimi diversi, e

⁵ Con l'unica eccezione di André Gide, che avvia con Simenon una corrispondenza epistolare destinata a durare fino alla morte di Gide, nel 1951 (cfr. Gide, Simenon, 1989).

quella dei *romans durs*, romanzi duri, espressione con cui Simenon si riferisce all'insieme di centodiciassette romanzi – *L'uomo che guardava passare i treni* (1938), *I fantasmi del cappellaio* (1949), *Lettera al mio giudice* (1947) sono solo alcuni dei titoli più celebri – che considera il nucleo più rilevante della sua opera e in cui stabilisce di fare letteratura, senza più concessioni alle esigenze commerciali. Simenon riassume in questi termini le ragioni che lo spingono, nonostante il successo riscosso dal personaggio di Maigret, ad annunciarne l'abbandono al suo editore: «Da ora in poi, scriverò dei romanzi *tout court*» (*ibidem*). In realtà, come si sa, Simenon non abbandonerà i romanzi su Maigret: l'opera con cui nel 1972 prenderà congedo dalla sua carriera di romanziera sarà ancora uno di questi, *Maigret et Monsieur Charles*. Dopo un periodo di otto anni, durante il quale in effetti si dedicherà unicamente ai romanzi duri, dal 1942 Simenon alternerà il lavoro alle due tipologie di romanzi, che usciranno in due diverse collane di Presses de la Cité, *Collection Maigret* e *Romans*. Il motivo per cui Simenon riprende a scrivere i Maigret è di tipo economico. La loro differenza rispetto ai romanzi duri, comunque, con il tempo si fa più sfumata. Man mano che la serie va avanti, i romanzi dedicati al commissario sfidano sempre più le convenzioni del genere. Non sono ambientati nelle alte sfere dell'aristocrazia, come i romanzi di Conan Doyle, ma abbracciano l'universo della strada. A cambiare è anche il principale oggetto della loro investigazione: a Maigret non interessa tanto catturare un colpevole; vuole capire il perché del suo delitto. Queste innovazioni, presenti nei romanzi su Maigret, hanno indotto gli studiosi a non attribuire grande importanza alla differenza che Simenon riconosceva tra le due categorie di romanzi o a riferirla a una semplice questione di contenuti. Da una parte, ci sarebbero i romanzi che ruotano attorno a Maigret. Dall'altra, i romanzi duri, che non prevedono il personaggio di Maigret e i cui protagonisti sono gli stessi colpevoli, tragicamente incastrati dalle conseguenze dei loro atti criminosi; per questo motivo tali opere vengono di solito ascritte al genere noir. In realtà, Simenon (1990, p. 29) ha dichiarato di intendere questo secondo insieme di romanzi al di là di qualsiasi genere o categoria editoriale. L'elemento del noir c'è, ma piuttosto come un materiale da impastare. Tra i due insiemi di romanzi sussiste anche una differenza strutturale, comprovabile su una base empirica: Simenon (1990, p. 45) ha dichiarato che il tempo per la stesura dei romanzi *tout court* era di solito più lungo. Ena Marchi a questo riguardo ricorda che i romanzi duri erano «duri da scrivere». ⁶ In particolare, ciò che cambia in queste opere è l'obiettivo che Simenon si prefigge. L'autore lo esplicita nell'intervista rilasciata a Carvel Collins nel 1956:

⁶ Dichiarazione resa nell'ambito dell'episodio 9 della trasmissione *Punto di svolta* (2019), condotta da Edoardo Camurri: <www.raiplay.it/programmi/puntodisvolta> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

[...] ho tentato di fare con la prosa, con il romanzo, ciò che generalmente viene fatto con la poesia. Voglio dire che ho tentato di andare oltre le idee concrete e spiegabili e di esplorare l'uomo, non il suono delle parole come hanno tentato di fare alcuni romanzi poetici dell'inizio del secolo. Non posso spiegarmi tecnicamente ma... cerco di mettere nei miei romanzi un certo messaggio che forse in realtà non esiste. Capisce cosa voglio dire? (Simenon, 1990, p. 49)

Nei *romans durs* Simenon si propone un obiettivo conoscitivo: esplorare l'uomo. In questo modo carica il romanzo di un compito di solito attribuito alla poesia. Il paragone tra le due forme letterarie è giustificato dalla profondità dello sguardo che entrambe ottengono attraverso un lavoro di condensazione della struttura formale. In questo estratto Simenon chiarisce alcuni tipici malintesi riguardanti il loro rapporto. Per diventare 'poetico' il romanzo non deve snaturarsi, rincorrendo la musicalità della lingua o piegandosi a un registro lirico; l'effetto poetico del romanzo dipende da questioni di ordine sintattico. I Maigret non vengono rinnegati: redigendoli Simenon aveva appreso il mestiere dello scrittore, come un pianista che prima di suonare impara a eseguire le scale. Ma è solo nei romanzi duri, o «romanzi-romanzi»,⁷ che porta a compimento il suo programma estetico. Questo risulta più chiaro alla luce di un suo scritto del 1943, in cui fa il punto su ciò che distingue il romanzo dai mezzi di comunicazione, vedendovi una garanzia della sua perduranza anche a fronte della massima diffusione raggiunta da questi ultimi:

Il cinema, la radio, la stampa periodica a grande tiratura, le enciclopedie a buon mercato, persino il diritto alle ferie e gli spostamenti a portata di tutti, hanno sollevato il romanziere da una buona parte del fardello che egli si credeva costretto a portare. Il suo campo si è ristretto. Altri mezzi di espressione si occupano con maggior successo di pittoresco, di filosofia o di divulgazione. Rimane la materia viva, rimane l'uomo, completamente nudo o vestito, l'uomo di ovunque o l'uomo di una qualche parte, l'uomo e il suo dramma eterno. (Simenon, 1990, p. 12)

Il brano è tratto da *L'età del romanzo*, un saggio incluso in un omonimo volume del 1988 che raccoglie testi critici di Simenon. Lo scrittore vi elabora delle ipotesi sull'avvenire della sua arte che oggi, nella cosiddetta era del *narrative turn*, risuonano con particolare forza. Lo sviluppo di nuovi media, dal cinema alla radio, avrebbe sottratto al romanzo le due funzioni principali fino a quel momento ritenute di sua prerogativa, relative all'informazione e all'intrattenimento; in questo modo avrebbe scatenato una sorta di concorrenza a cui però il romanzo – fa notare Simenon – può rispondere richiamandosi al suo statuto artistico, ossia alla sua possibilità di esplorare l'uomo con i suoi

⁷ Cfr. l'intervista del 2012 al curatore dei romanzi duri per le edizioni Omnibus, Michel Carly: <<https://le-carnet-et-les-instants.net/simenon-interview-michel-carly/>> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

propri mezzi. Cosa significa questo? Che il romanzo non può più limitarsi al racconto di storie, realiste o fantasiose, le quali ormai possono essere meglio erogate da sempre nuovi generi narrativi (anche extra-letterari), ma deve partire dalle storie per andare oltre, al cuore del suo compito conoscitivo.

Da Henry Fielding a Virginia Woolf, diversi romanzieri hanno provato a ragionare sulla loro arte. L'originalità di Simenon riguarda la distinzione da questi tracciata tra il compito del romanziere e quello del comune narratore, che emerge dalle pagine dell'*Età del romanzo*. È singolare che, tra gli scrittori, quello che appare più vicino alle ipotesi estetiche sviluppate da Simenon sia un romanziere come Milan Kundera, così diverso per stile e temperamento, ma che sulla differenza tra il 'romanziere' e lo 'scrittore' ha basato una tra le più feconde poetiche del romanzo elaborate nel xx secolo, ancora in attesa di veder maturare tutti i suoi frutti. Kundera la affina nell'arco dei suoi quattro saggi, dall'*Arte del romanzo* (1986) a *Un incontro* (2008): mentre lo scrittore «ha delle idee originali e una voce inimitabile» – scrive nel Dizionario delle *Sessantacinque parole* – il romanziere è colui che «non dà grande importanza alle proprie idee. È uno scopritore che, a tentoni, si sforza di svelare un aspetto sconosciuto dell'esistenza» (Kundera, 1988, p. 203). Al pari di Kundera, sembra che sia questo Simenon, il critico, strenuo difensore del romanzo come arte, a non essere stato del tutto integrato all'immagine che oggi ne sopravvive. In questo si rivela felicemente inattuale; dunque, per la logica nietzschiana, pienamente contemporaneo.

Per Simenon, il compito conoscitivo ricercato dal romanziere corrisponde all'esplorazione del divario tra l'uomo 'nudo' e l'uomo 'vestito', ossia tra la sua vera natura e la maschera che si costringe a indossare per rispondere alle aspettative sociali. In tale conflitto risiede il mistero dell'esistenza e quindi il cuore dell'indagine sviluppata dal romanzo. Simenon (1990, p. 12) ricorda che questo costituiva la principale «materia delle tragedie» ai tempi in cui, nel v secolo a.C., la tragedia era considerata la più consolidata forma di espressione artistica. Il fatto che la sua esplorazione sia ora presa in consegna dal romanzo rafforza la convinzione di Simenon (ivi, p. 13) che la vera «Età del romanzo, del romanzo totale» sia quella odierna. Il romanzo sarebbe l'arte del nostro tempo esattamente come la tragedia lo era dell'epoca premoderna. Entrambi i generi si baserebbero sul rispetto del principio aristotelico dell'unità d'azione. Ma il romanzo lo sviluppa in maniera diversa. Per Simenon (ivi, p. 15), il terreno specifico del romanzo sarebbe quello della «terza dimensione», che definisce come «l'impressionismo del pittore adattato alla letteratura». Nei romanzi, può essere reso in due modi: ripulendo il linguaggio da ogni tipo di astrattismo, quindi adoperando principalmente quelle che Simenon (ivi, p. 32) chiama le «parole materia» (corsivo d'autore), ossia «parole che abbiano tre dimensioni, come un tavolo, una casa, un bicchiere d'acqua»; inoltre, adottando

un principio di massima concentrazione della materia romanzesca (i romanzi duri sono generalmente brevi), che si riflette anche nella costruzione del periodo. Rispetto agli scrittori che per conferire una dimensione materiale alle loro opere si avvalgono di supporti esterni, come illustrazioni o fotografie,⁸ Simenon mira a ottenerla traendo il massimo dai mezzi specificamente letterari. Alain Bertrand (1993, p. 18) ha sottolineato che Simenon sembra sempre scrivere per l'uomo della strada, per effetto della sintassi da egli adoperata, spesso ridotta all'osso:

Sauf cas rarissimes, il évite les phrases trop longues, les cascades de subordonnées [...]. Les digressions sont peu abondantes et toujours enroulées autour du canevas narratif. Les informations qu'il donne sont ramassées, évocatrices et accrocheuses, comme arrachées à la réalité et livrées, par le plus court chemin, au lecteur.⁹

In questa prospettiva, è possibile ravvisare nel motivo narrativo del corpo, che attraversa il complesso dei suoi romanzi, una *mise en abyme* di questa concezione materiale del romanzo.¹⁰ A tal riguardo Bertrand (1988, p. 164) ha sottolineato che quello rappresentato da Simenon sarebbe

Non pas le corps métaphorique reconstruit pour l'occasion, symbole d'un quelconque message transcendantal transmis en vertu d'on ne sait quel apport de la civilisation, mais un corps viscéral, objet parmi les objets, masse de chair en activité, qui renvoie à rien d'autre qu'à ses racines organiques et sensibles.¹¹

Questa realtà corporea si esprime attraverso il risalto che Simenon dà al: «sentire, toccare, gustare, percepire col corpo» (ivi, p. 204), i cui effetti descrive con una precisione che ha stupito gli stessi esperti di medicina.¹²

⁸ Per uno sguardo su questo tipo di produzioni si veda ad es. le attività del Centro di ricerca TEXTL (*Textual Explorations of Materiality, Visuality and Literature*), diretto presso il Dipartimento FICLIT dell'Università di Bologna da Donata Meneghelli: <<https://centri.unibo.it/textl/it>> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

⁹ «Salvo rarissimi casi, evita le frasi troppo lunghe, le cascade di subordinate [...]. Le digressioni sono poco frequenti e sempre avviluppate al canovaccio narrativo. Le informazioni che dà sono concentrate, evocatrici e accattivanti, come strappate alla realtà e offerte al lettore per la via più breve» (trad. mia).

¹⁰ Al medesimo effetto realistico concorre probabilmente la grande attenzione di Simenon alla descrizione particolareggiata delle mansioni lavorative a cui attendono i suoi personaggi, le cui professioni figurano alle volte già nel titolo (es. *I fantasmi del cappellaio* o *L'orologiaio di Everton*). Cfr. ad es. Proguidis (2024, p. 98-102).

¹¹ «Non il corpo metaforico ricostruito per l'occasione, simbolo di un qualche messaggio trascendentale trasmesso in virtù di non si sa quale apporto civilizzazionale, ma un corpo viscerale, oggetto tra gli oggetti, massa di carne in attività, che non rinvia a nient'altro se non alle sue radici organiche e sensitive» (trad. mia).

¹² Si veda l'intervista a Simenon della rivista *Médecine et Hygiène*, ora in Bertrand (1988, pp. 181-214).

L'affinamento di queste strategie narrative mostra che, rivendicando una concezione artistica del romanzo, Simenon non rincorre il vecchio ideale dell'arte per l'arte né sterili artifici sperimentali. Al contrario, lo scrittore pone l'accento sulla dimensione fattuale, pratica, artigianale di un romanzo, utile a plasmare la realtà dell'esistenza, come il marmo per lo scultore.¹³ Non a caso, nei saggi dell'*Età del romanzo* prende le distanze da qualsiasi esibizione intellettuale. In apertura de *Il romanziere* (1945) giustifica così l'abituale ritrosia a intrattenersi in discorsi teorici sulla sua arte: «Un romanziere, vedete, non è necessariamente un uomo intelligente» (Simenon, 1990, p. 16). La sua attenzione è interamente rivolta all'espressione della realtà concreta dell'uomo.

3. Un esempio di romanzo della 'terza dimensione': La camera azzurra

La camera azzurra (1964) è uno dei romanzi in cui Simenon mostra più pienamente le possibilità dell'«impressionismo del pittore adattato alla letteratura» (Simenon, 1990, p. 51). Durante la trasmissione televisiva *Préfaces* ammette di averci lavorato «à grosses touches»,¹⁴ a grandi pennellate. La pagina conclusiva del dattiloscritto data la fine della stesura: «Noland, le 5 mai 1963».¹⁵ *La camera azzurra* rientra quindi nel novero dei venticinque romanzi che Simenon redige nel castello svizzero di Echandens (dove abita dal 1957 al 1963), una sede da egli immaginata come un 'non-luogo' esclusivamente funzionale al gesto creativo. La prima scena è ambientata nella camera dalle pareti azzurre a cui è ispirato il titolo: la stanza numero tre dell'Hotel des voyageurs, nella località immaginaria di Triant. La descrizione è molto vivida e indugia anche sui dettagli più carnali. Nella camera azzurra Tony, un imprenditore agricolo di origine italiana sui trentacinque anni, incontra Andrée, ex compagna di scuola e da qualche mese sua amante clandestina. Il romanzo comincia con una serie di brevi domande che Andrée rivolge a Tony durante uno dei loro pomeriggi insieme e che mirano a verificare le sue intenzioni riguardo a un possibile futuro comune:

¹³ Si ricorda che nella *Conversazione sull'arte del romanzo* del 1956 è lo stesso Simenon a dichiarare: «Sono un artigiano; ho bisogno di lavorare con le mani. Mi piacerebbe scolpire il mio romanzo in un pezzo di legno [...]» (Simenon, 1990, p. 51).

¹⁴ Dichiarazione resa nell'ambito della puntata del 16 aprile 1964, consultabile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=37SFOcBq1fI>> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

¹⁵ Proveniente dall'archivio Fonds Georges Simenon dell'Università di Liegi, fino all'8 febbraio 2026 la pagina è stata esposta alla mostra bolognese *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*, cit.

« Je t'ai fait mal ?

– Non.

– Tu m'en veux ?

– Non. »

C'était vrai. A ce moment-là, tout était vrai, puisqu'il vivait la scène à l'état brut, sans se poser de questions, sans essayer de comprendre, sans soupçonner qu'il y aurait un jour quelque chose à comprendre. Non seulement tout était vrai, mais tout était réel : lui, la chambre, Andrée qui restait étendue sur le lit dévasté, nue, les cuisses écartées, avec la tache sombre du sexe d'où sortait un filet de sperme.

Etait-il heureux ? Si on le lui avait demandé, il aurait répondu oui sans hésiter. L'idée ne lui venait pas d'en vouloir à Andrée de lui avoir mordu la lèvre. Cela faisait partie d'un tout, comme le reste, et, debout, nu lui aussi, devant le miroir du lavabo, il tapotait sa lèvre avec la serviette imbibée d'eau fraîche.

« Ta femme va te poser des questions ?

– Je ne crois pas.

– Elle t'en pose parfois ? ». (Denis, Dubois, 2009, p. 1331)¹⁶

Ricordato dallo stesso Simenon come uno dei suoi *incipit* più audaci (ivi, p. 1670), il brano registra gli ultimi momenti di una storia d'amore, la cui fine è già evocata dal narratore. Tony risponde sovrappensiero alle domande di Andrée, tutto assorbito dagli odori e dai colori delle pareti della camera d'albergo che li ospita, il cui azzurro, «simile a quello della liscivia» (Denis, Dubois, 2021, p. 1560), lo riporta all'infanzia, ai sacchetti di tela colmi di polvere colorata che sua madre diluiva nella tinozza del bucato.¹⁷ Dopo pochi minuti nel corso dei quali le domande di Andrée si fanno via via più incalzanti, scorge dalla finestra il marito di lei e abbandona in fretta la stanza. Tutto ciò che accadrà in seguito, la morte dei rispettivi coniugi – probabilmente causata da Andrée –, l'arresto e la condanna di entrambi gli amanti, sarà subito da Tony come un processo fatalmente avviato da quelle prime domande, appa-

¹⁶ « "Ti ho fatto male?".

"No".

"Ce l'hai con me?".

"No".

Era vero. In quel momento tutto era vero, perché viveva ogni cosa così come veniva, senza chiedersi niente, senza cercare di capire, senza neppure sospettare che un giorno ci sarebbe stato qualcosa da capire. E non solo tutto era vero, ma era anche reale: lui, la camera, Andrée ancora distesa sul letto sfatto, nuda, con le gambe divaricate e la macchia scura del sesso da cui colava un filo di sperma.

Era felice? Se glielo avessero chiesto, avrebbe risposto di sì senza esitare. Non gli passava neanche per la testa di avercela con Andrée perché gli aveva morso il labbro. Faceva parte dell'insieme, come tutto il resto.

In piedi, anche lui nudo, davanti allo specchio sul lavandino, si tamponava la bocca con un asciugamano imbevuto d'acqua fredda.

"Tua moglie ti chiederà spiegazioni?".

"Non credo".

"Ma a volte qualche domanda te la fa, no?"» (Denis, Dubois, 2021, p. 1559).

¹⁷ Nel corso del romanzo si viene a sapere che la nostalgia di Tony è causata anche dalla perdita prematura della madre, avvenuta già nel corso della sua infanzia per un tragico incidente.

rentemente innocenti: «Mi ami, Tony?» (*Ibidem*). Le risposte che Tony si lascia sfuggire distrattamente – «Penso di sì...» (*ibidem*) –, non sono del tutto vere e allo stesso tempo non sono false: sono le risposte dell'uomo 'nudo', felice con la sua amante, contro le risposte dell'uomo 'vestito', marito di Gisèle e padre di Marianne. È l'inevitabile sospensione tra queste due eterne alternative dell'esistenza messe a fuoco dal romanziere a rendere i personaggi di Simenon sempre ambigui e in definitiva colpevoli, al di là del loro effettivo coinvolgimento nei fatti di sangue al centro dei romanzi. Spesso, i loro delitti risultano da un insieme di circostanze piuttosto che da deliberati propositi. Si pensi ad un altro importante 'romanzo duro' degli stessi anni, *Betty* (1961): l'omonima protagonista è una giovane donna che di notte frequenta i bar di Parigi in cerca di avventure; a dispetto delle apparenze, si tratta di una signora dell'alta società che, allontanata dalla casa familiare in seguito alla scoperta di un suo adulterio, annega nell'alcol il senso di vergogna e disperazione. Soccorsa da Laure, un'infermiera sulla cinquantina, e trasferitasi nell'alloggio di lei, non riesce a frenare l'impulso di sedurre il compagno, Mario; in questo modo, senza rendersene conto, spinge l'amica al suicidio. Nella *Camera azzurra* il senso di colpa che consuma Tony incoraggia diverse ricostruzioni possibili degli eventi. A raccontare è un narratore esterno, che ripercorre le vicende in *flashback*. Lo sguardo invece è quello del protagonista, Tony, il cui travaglio interiore è reso talvolta attraverso lo stile indiretto libero, spesso adoperato da Simenon nei *romans durs*. La narrazione si assesta su tre livelli temporali. I primi due sono esposti alternativamente: il più remoto corrisponde al periodo della storia con Andrée, che viene raccontato a ritroso a partire dagli incontri nella camera azzurra. Ben presto il lettore scopre che la loro rievocazione nasce dai ricordi che affastellano la mente di Tony durante gli interrogatori del giudice istruttore Diem. Tony risponde a questi interrogatori mentre è in stato d'arresto; il lettore però ancora non sa quale sia di preciso il capo d'accusa che pende sul giovane. Anche questa seconda sequenza narrativa è ripercorsa a ritroso, fino alla rivelazione del motivo che ha condotto al fermo di Tony: l'assassinio di sua moglie Gisèle, di cui è il sospettato principale. Solo nella sequenza finale, corrispondente al processo, il tempo della storia viene a coincidere col tempo del racconto, ossia la narrazione torna al presente.¹⁸ I giudici

¹⁸ Per una ricostruzione della fabula, si veda il commento di Jacques Dubois: «Inizio settembre: Tony Falcone e Andrée Despierre si incontrano e fanno l'amore sul ciglio di una strada. – Per undici mesi: sono amanti e si ritrovano otto volte nella camera azzurra dell'Hôtel des Voyageurs a Triant. – 2 agosto: ottavo e ultimo convegno amoroso nel corso del quale vengono pronunciate parole che avranno ripercussioni decisive. – Dal 4 al 17 agosto: Tony Falcone e la famiglia sono in vacanza alle Sables-d'Olonne. – 1° settembre: prima lettera di Andrée a Tony; ne seguiranno altre due, in settembre e ottobre. – 1° novembre: Nicolas Despierre, o marito di Andrée, muore per le conseguenze di una crisi epilettica o di un avvelenamento. – Inizio dicembre, un giovedì: Andrée aspetta nella "camera azzurra" Tony, che non si presenta. – Ultimo dell'anno: quarta lettera di Andrée a Tony. – 20 gennaio: Tony riceve la quinta

stabiliscono un verdetto. Il romanzo però resta senza una verità.¹⁹ *La camera azzurra* si basa su una narrazione che si può ritenere inattendibile perché condotta dal punto di vista di un personaggio che, sebbene non ricordi di aver commesso alcun reato, non per questo è sicuro di non esserne stato parte in causa, anche solo con il pensiero. Il confine tra la colpa e l'innocenza è sottile:

Le reporter d'un grand journal parisien allait même lancer une formule que reprendraient tous ses confrères : « Les Amants frénétiques ».

« Tu aimerais passer toute ta vie avec moi ? »

Il avait répondu :

« Bien sûr. »

Il ne le niait pas. C'était lui qui avait rapporté cette conversation au juge. Mais l'important était le ton. Il parlait sans y croire. Ce n'était pas réel. Dans la chambre bleue, rien n'était réel. Ou plutôt il s'agissait d'une réalité différente, incomprendibile altrove (Denis, Dubois, 2009, pp. 1373-1374).²⁰

L'adattamento della *Camera azzurra*, realizzato nel 2014 da Mathieu Amalric, attore e regista che non ha mai disdegnato il dialogo con la letteratura,²¹ dimostra la difficoltà di tradurre la tridimensionalità presupposta da Simenon sullo schermo. Alcune scelte di regia risultano particolarmente indovinate. Ad esempio, Amalric ambienta la scena finale in un tribunale dalle pareti azzurre, ornate da un motivo a insetti: si tratta di un riferimento alla camera d'albergo inquadrata nella prima scena, in cui Tony (il cui nome nel film è Julien) segue sovrappensiero il volo di una mosca. Questo espediente di regia sottolinea la specularità tra i due ambienti, quello privato, luogo d'incontro degli amanti, e quello pubblico, istituzionale. Le immagini però non riescono a rendere al pari del romanzo la natura ambigua del personaggio di Tony, nel

lettera contenente queste parole: "A te!". – 17 febbraio: Andrée consegna il vasetto di marmellata a Tony che lo deposita a casa prima di andare a Poitiers; Gisèle Falcone muore avvelenata; Tony viene subito portato in prigione. – Dodici giorni dopo: arresto di Andrée. – 14 ottobre: inizio del processo agli "amanti sfrenati"» (Denis, Dubois, 2021, p. 1879).

¹⁹ L'impressione di un finale aperto è confermata da Jacques Dubois: «Mentre tutto sembra procedere verso tale conclusione, il romanzo non dice esplicitamente che Andrée Despierre è l'autrice del duplice delitto né che Tony Falcone è vittima di un errore giudiziario. Per il romanziere come per il suo protagonista, non è questo il punto» (Denis, Dubois, 2021, p. 1877). Il critico sembra confermare che il vero tema del romanzo non è l'accertamento della colpa 'giudiziaria', ma di un altro genere di colpa, esistenziale.

²⁰ Trad. it.: «Il cronista di un noto quotidiano parigino aveva persino inventato una formula destinata a essere ripresa da tutti i suoi colleghi: *Gli amanti sfrenati*. "Ti piacerebbe passare con me il resto della tua vita?"».

E Tony aveva risposto:

"Certo".

Parole che lui stesso aveva riferito al giudice. Ma quello che contava era il tono, e lui le aveva pronunciate senza crederci. Non era una cosa reale. Non c'era niente di reale nella camera azzurra. O piuttosto si trattava di una realtà diversa, impossibile da comprendere altrove (Denis, Dubois, 2021, p. 1609).

²¹ Ad esempio, del 2001 è un suo film tratto da *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice.

film interpretato dallo stesso Amalric. Per tradurre il suo conflitto interiore il regista è costretto a calcare un po' la mano. Aggiunge due scene, assenti nel romanzo, in cui Julien/Tony sembra tradire della rabbia nascosta verso sua moglie (nel film chiamata Delphine).²² La prima si svolge un paio di settimane dopo l'ultimo incontro clandestino con Andrée (nel film chiamata Esther), quindi si colloca più o meno all'inizio della vicenda. Julien è in vacanza con la famiglia al mare. Mentre fanno il bagno, per scherzo trattiene Delphine sott'acqua; il gioco però dura troppo e, quando riemerge, la donna ha l'aria spaventata. Nella seconda scena, i due sono in casa: Delphine si trova in cima a una scala per rimuovere gli addobbi natalizi, Julien l'aiuta; tra loro scoppia una breve discussione e, stratonando un festone in un moto di stizza, Julien rischia di provocarne la caduta. I due episodi non permettono di stabilire con certezza se si tratti di incidenti casuali o di lapsus rivelatori; ottengono però l'effetto di orientare il giudizio degli spettatori sul personaggio di Julien. In questo modo, almeno in parte, spogliano il romanzo della sua sostanziale ambiguità. Ciò sembra indicare che, per il cinema, un modo più efficace di rendere la 'terza dimensione' dei romanzi duri sarebbe piuttosto di amplificarla attraverso i mezzi concessi dallo schermo.²³ Si veda la variazione cinematografica di *Betty* realizzata da Chabrol nel 1992. In alcune scene viene realizzata una contrapposizione tra immagine e sonoro: ad esempio, mentre Betty (interpretata da Marie Trintignant) appare inquadrata al tavolo del ristorante *Le Trou* con i suoi nuovi amici, affiorano le voci della perduta casa borghese in cui fino a poco tempo prima abitava con la famiglia del marito e le sue due figlie. Questo effetto sottolinea la scissione interna alla protagonista, divisa tra il rimpianto per il mancato rispetto degli obblighi familiari e la tentazione di cedere del tutto alla sua natura libertina. Un altro dei film più celebri ispirati ai romanzi di Simenon, *L'uomo di Londra* (2007) di Béla Tarr, è stato definito da David Bordwell «10% di storia, 90% di atmosfera».²⁴ Lo stesso regista lo ha paragonato a un noir francese degli anni Cinquanta. Il lento scivolare della macchina da presa lungo la chiglia della nave al centro dell'inquadratura nei primi minuti del film, il suo successivo indugio sul porto attraverso lo sguardo del guardiano del faro, l'uso del bianco e nero traducono la densità delle descrizioni di Simenon e, al tempo stesso, esprimono la cifra tipica del cinema di Béla Tarr, allineando questa sua opera a *Sátántangó* (1994) e alle *Armonie di Werckmeister* (2000).

²² L'aggiunta nel film di queste due scene allo scopo di alludere alle diverse sfaccettature del personaggio di Tony alias Julien è stata ad esempio notata da Denis Brotto (2020, p. 73).

²³ L'esplorazione del modo in cui i cineasti hanno cercato di rendere l'atmosfera dei romanzi di Simenon è al centro del numero monografico della rivista «Traces», *Simenon à l'écran*, 23, 2019.

²⁴ Cfr. <<https://www.davidbordwell.net/blog/2007/10/02/vancouver-visions/>> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

Si potrebbe forse dedurre che il cinema riesce a tradurre gli aspetti specifici del romanzo quando a sua volta persegue ciò che solo il cinema può realizzare.

Postilla

In un saggio sull'origine delle arti, Jean-Luc Nancy ricorda che i Greci non a caso le avevano immaginate associate a nove Muse, ben distinte, al fine di esaltarne la reciproca irriducibilità. Sul piano dei loro rapporti ne deriva che esse sono al tempo stesso vicine e lontane: «la prossimità, in questo senso, non creerà alcuna altra identità che non sia quella minimale o concettuale nel senso più rigido del termine. Ma la lontananza, per parte sua, non approda mai a un'eterogeneità assoluta» (Nancy, 2006, p. 140). Può forse essere questo il modo di intendere la loro 'concorrenza': le arti non si sovrappongono, sono complementari. Rintracciano le une nelle altre nuove ragioni per il loro sviluppo.

Una prova che 'l'età del romanzo' annunciata da Simenon è già la nostra, o sta per arrivare: mai come in questi anni il romanzo ispira le altre arti, come il cinema. A condizione che queste dialoghino con la molteplicità dei livelli espressa dai romanzi, che non si riduce all'esposizione di una storia.

Bibliografia

A londoni férfi, Dir. Béla Tarr, Scr. Béla Tarr, László Krasznahorkai, Perf. Miroslav Krobot, Tilda Swinton, Erika Bók, 2007, film.

AGAMBEN G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Nottetempo.

ASSOULINE P. (2014), *Georges Simenon. Una biografia*, trad. di E. Montemaggi, Bologna, Odoja (Paris, 1992).

BARBIANI D. (a cura di) (2019), *Federico Fellini, Dizionario intimo*, con testi di M. Kundera e P. Citati, Milano, Mondadori.

BERTRAND A. (1988), *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture.

BERTRAND A. (1993), *Les nouvelles dures de Simenon*, in A.A.VV., *Cahiers Simenon*, n. 6, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon.

Betty, Dir. Claude Chabrol, Scr. Claude Chabrol, Georges Simenon, Perf. Marie Trintignant, Stéphane Audran, Jean-François Garreud, 1992, film.

- BROTTO D. (2020), *La chambre bleue di Amalric. Simenon e la camera come 'sistema-racconto'*, in Id., A. Motta (a cura di), *Georges Simenon: la letteratura al cinema*, Venezia, Marsilio.
- CHIESI R. (a cura di) (2024), *Simenon e le immagini. Cinema. Illustrazione, fumetto*, Milano, Mimesis.
- DENIS B., DUBOIS, J. (ed.) (2004), Georges Simenon, *Romanzi*, Introduzione e cura di Id., trad. di E. Muratori, G. Pinotti, M. Di Leo, L. Frausin Guarino, P. Zallio Messori, E. Franzosini, D. Mazzone, vol. 1, Milano, Adelphi.
- DENIS B., DUBOIS, J. (ed.) (2009), Georges Simenon, *Pedigree et autres romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- DENIS B., DUBOIS, J. (ed.) (2021), Georges Simenon, *Pedigree e altri romanzi*, Introduzione e cura di Id., trad. di F. Bergamasco, Milano, Adelphi.
- DESSINGUÉ, A. (2012), *Le polyphonisme du roman : lecture bakhtinienne de Simenon*, Bruxelles, P. Lang.
- GIDE A., SIMENON G. (1989), *Caro Maestro, Caro Simenon. Lettere 1938-1950*, Prefaz. di M. Vallora, Milano, Rosellina Archinto (Paris, 1988).
- KUNDERA M. (1988), *L'arte del romanzo*, trad. di E. Marchi e A. Ravano, Milano, Adelphi (Paris, 1986).
- La Chambre bleue*, Dir. Mathieu Amalric, Scr. Stéphanie Cléau, Mathieu Amalric, Perf. Mathieu Amalric, Léa Drucker, Stéphanie Cléau, 2014, film.
- NANCY J.-L. (2006), *Le Muse*, trad. di C. Tartarini, Reggio Emilia, Diabasis (Paris, 1994).
- PROGUIDIS L. (2024), *C'était encore hier*, «L'Atelier du roman», 117, pp. 98-102.
- SIMENON G. (1990), *L'età del romanzo*, a cura di M.-J. Hoyet Marsigli, Prefaz. di G. Bogliolo, Roma, Lucarini (Paris, 1988).

CORRADO CONFALONIERI

Vita e «morte delle morti»: *environmental reading*, Zanzotto, Venezia, Marghera

The article aims to discuss some interpretative consequences of the reading methodology recently referred to as 'environmental reading'. After a brief reconstruction of how the reading of literary texts has shifted and has been proposed to adapt in light of climate change within the context of the Environmental Humanities, the essay focuses on the case of Andrea Zanzotto's writings in poetry and prose on Venice and Marghera and shows how an 'environmental' reading risks simplifying their intrinsic ambiguity in favor of a message that sounds as univocal as possible. In contrast to these readings, Zanzotto's texts on Venice and Marghera are read through the lens of other authors whose poetry was inspired by Zanzotto (i.e., Italo Testa and Francesco Targhetta), showing how the ambiguous nature of texts, rather than the univocal message one might detect, allows literature to effectively address the importance of the environment as a theme today.

KEYWORDS: Environmental Humanities; Ecocriticism; Andrea Zanzotto; Italo Testa; Francesco Targhetta

Chi si interessa alla letteratura del passato, non diversamente da «chi va lontano da la sua patria, vede / cose, da quel che già credea, lontane» (*Orlando furioso* VII 1, 1-2): applicato al tempo, il movimento sull'asse dello spazio cui allude il principio enunciato in uno dei più noti proemi (cfr. Ascoli, 2016) dell'*Orlando furioso* non comporta soltanto l'impressione di alterità dovuta a testi ormai distanti da 'noi' – e ciò anche ammesso di sorvolare su una domanda, «noi chi?» (Derrida, 1997, p. 185), che pure è sempre il caso di farsi –, ma produce anche l'altrettanto sorprendente incontro con criteri di lettura allora molto diversi dai nostri (cfr. Jauss, 2016). Per stare all'esempio del *Furioso*, si sa che l'ironia, tratto in cui ci si è abituati a individuare una caratteristica distintiva della poesia di Ariosto, fu a lungo poco apprezzata, e non di rado del tutto sottaciuta (cfr. Rivoletti, 2014; Confalonieri, 2022; Javitch, 2022); ma

persino la fortuna di un Dante, fenomeno che ai lettori contemporanei potrebbe apparire tanto naturale da essere incontestabile, non è stata in realtà al riparo da «variazioni di canone» (cfr. Tongiorgi, 2023), prima ancora che da usi politici del testo (cfr. Dionisotti, 1967) in cui pochi – almeno consapevolmente – sarebbero oggi disposti a riconoscersi (cfr. Jossa, 2020; Di Gesù, 2021).

Si potrebbe credere che, per osservare questo genere di mutamenti, occorra un tempo molto lungo, indispensabile perché a determinate modalità di lettura ne subentrino di nuove: non è però necessariamente così. Ancora nel 2010, quando Remo Ceserani pubblicava un libro che aveva l'obiettivo di offrire una mappatura dei rapporti via via sempre più intensi – delle *Convergenze*, appunto (cfr. Ceserani, 2010) – tra gli «strumenti letterari» e una serie di altre discipline tradizionalmente ritenute lontane dalla letteratura, l'elenco di queste discipline, ricavabile delle figure professionali utilizzate per organizzare il testo in capitoli (filosofi; matematici; fisici e chimici; biologi; antropologi e paleontologi; storici e geografi; economisti; medici; psicologi, neuroscienziati e cognitivisti; giudici, avvocati, esperti nel determinare colpe e punizioni), non comprendeva alcun riferimento all'ecologia né tantomeno ad alcune delle parole che negli ultimi anni, proprio in seguito a ciò che si indica come *ecological turn* negli studi letterari,¹ sono diventate pressoché irrinunciabili o se non altro ben note anche al di fuori di un pubblico specialistico. Invano si cercherebbe traccia, in *Convergenze*, di un termine come «Antropocene»,² per quanto pervasiva sarebbe diventata di lì a qualche anno una parola la cui introduzione nell'uso si fa solitamente risalire a un intervento di Paul Crutzen e di Eugene Stoermer uscito nel 2000 (cfr. Crutzen, Stoermer, 2000); e allo stesso modo inutile sarebbe la ricerca, all'interno del volume, di qualunque rinvio all'ambito di quelle che di lì a poco sarebbero state identificate e riconosciute come *Environmental Humanities*.

Oltre che sugli aspetti istituzionali legati alla nascita di un settore che prima non esisteva – aspetti che coinvolgono la creazione di centri dedicati, di programmi di studio e di posti di lavoro, insieme all'uscita di pubblicazioni specializzate sempre più numerose e alla fondazione di nuove riviste –,³ è

¹ Si veda la conferenza, tuttora disponibile in rete, di Rigby (2015) e prima ancora Goodbody, Rigby (2011). Per l'Italia, insieme alle pubblicazioni che saranno citate in alcune note successive, il primo punto di riferimento resta Scaffai (2017).

² Cfr. Padoa-Schioppa (2021) e, in ambito umanistico, Missiroli (2022). Andrà ricordato che avrebbe dovuto intitolarsi *Racconti dell'Antropocene* l'importante antologia poi pubblicata come *Racconti del pianeta Terra* (cfr. Scaffai, 2022), ma cfr. ora l'uso del termine nella recente raccolta di studi di Fabbri (2024).

³ La rivista quadrimestrale «*Environmental Humanities*», edita da Duke University Press, è stata fondata nel 2012 (del 2021, invece, è la fondazione di «*Lagoonscapes: The Venice Journal of Environmental Humanities*», pubblicata da Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press); sempre in *Environmental Humanities* varie università inglesi e statunitensi propongono corsi di master (Durham University, ma ne offre uno anche l'Università Ca' Foscari di Venezia), hanno creato programmi interdipartimentali (Yale University) e istituito specifici centri di ricerca (University of California, Irvine). Tra gli

possibile soffermarsi sulle conseguenze che la definizione di un nuovo campo di studi comporta su uno degli oggetti cui questi studi si dedicano, e in particolare sulla lettura dei testi letterari.

Nel caso delle *Environmental Humanities*, sulla possibilità e l'importanza di un *environmental reading* ha insistito Martin Puchner (2022, p. 9) in un libro scritto di recente e guidato dal proposito di rimediare non tanto alla scarsa attenzione verso il cambiamento climatico negli studi letterari – a questo ha provveduto e continua a provvedere, con risultati da cui lo stesso Puchner intende ripartire, la «fiorente sotto-disciplina dell'*Ecocriticism*» – quanto piuttosto alla limitata diffusione delle osservazioni che gli studi di ecocritica hanno finora avanzato, osservazioni che, secondo Puchner, sono state raramente prese in considerazione al di fuori degli studi letterari e spesso tenute ai margini delle stesse ricerche sulla letteratura (ivi, pp. 9-10). Come oramai non pochi volumi del settore, *Literature for a Changing Planet* rivendica la possibilità di applicare questo tipo di lettura (*environmental reading*, appunto) a «tutti i testi e a tutti i generi», vale a dire non soltanto a quelli che si occupano direttamente di questioni legate all'ambiente, e ciò per la «complicità della letteratura con lo stile di vita che ha portato al cambiamento climatico» (ivi, p. 27).

Da tale premessa deriva l'indubbio vantaggio metodologico – ma insieme strategico, visto che si tratta pur sempre di sostenere la necessità di continuare a studiare la letteratura – di far rientrare anche i testi di un passato lontano all'interno di una discussione che rischierebbe altrimenti di essere sbilanciata sugli ultimi due secoli o addirittura sugli ultimi decenni, nonché quello di leggere testi e generi che sembrano non prestare alcuna attenzione all'ambiente, come per esempio il romanzo realista occidentale criticato in proposito da Amitav Ghosh (cfr. Ghosh, 2017), proprio per comprendere le ragioni di questa rimozione. La «lettura ambientale», così, «non sarebbe tanto diversa da quella postcoloniale» (Puchner, 2022, p. 36), che da parte sua non esita a prendere in esame casi di studio ideologicamente compromessi col colonialismo precisamente allo scopo di far emergere le assiologie che intendere contestare: di qui, riaffermata l'idea che «nella letteratura mondiale» – un'espressione che nell'originale non è messa in rilievo da un corsivo, ma che in italiano si riferisce al campo abitualmente indicato con la formula inglese di *World Literature* –⁴ «non c'è testo che non sia anche un documento del cambiamen-

strumenti di ricerca e di didattica sono ormai numerosi manuali e antologie, tra le quali cfr. almeno Oppermann, Iovino (2017) e, con un particolare sguardo sull'Italia, Iovino, Cesaretti, Past (2018). Tra i lavori disponibili in italiano cfr. Salabè (2013) e Spunta, Ross (2022); utile anche il bilancio di Mengozzi (2019).

⁴ Puchner pensa soprattutto ai lavori di David Damrosch, suo collega nel dipartimento di *Comparative Literature* della Harvard University e dedicatario del libro insieme a Ursula Heise, a sua volta studiosa di *World Literature* e di ambiente: cfr. almeno l'ormai classico Damrosch (2003) e Heise (2008) (nonché,

to climatico», discende la conclusione secondo cui occorre studiare l'intera storia della letteratura in quanto composta da «testi che tracciano la nostra evoluzione fino a diventare creature sedentarie» o da «racconti che tendono a legittimare i valori che ci spingono verso uno stile di vita legato all'agricoltura e allo sfruttamento delle risorse», e insomma come repertorio di «storie che rispecchiano le nostre radicate e perciò irriflesse maniere di vivere e di pensare» (Puchner, 2022, pp. 36-37).

Mosso da scopi politici sicuramente condivisibili (chi potrebbe non essere d'accordo sul fatto che ci si debba occupare dell'ambiente?)⁵ e da fini pratici che è altrettanto difficile non fare propri (come non provare preoccupazione di fronte al calo delle iscrizioni ai corsi di letteratura e alla diminuzione dei posti di lavoro per chi vi si dedica?),⁶ il ragionamento di Puchner approda tuttavia a dichiarazioni di principio così generiche che è possibile trovarne di opposte persino in alcuni lavori che hanno sostenuto un'analogha necessità di studiare la letteratura per reagire efficacemente alle questioni imposte dal cambiamento climatico. Si può fare il caso di un volume di Carla Benedetti uscito un anno prima di quello di Puchner, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*: a distanza di poco tempo l'uno dall'altra, attivi entrambi nell'ambito delle *Environmental Humanities* e accomunati dall'intento di difendere la letteratura e lo studio della letteratura, Puchner e Benedetti hanno rispettivamente affermato che «dobbiamo studiare le storie per capire le scelte collettive che abbiamo compiuto, se vogliamo sperare di potercene liberare di qui in avanti» (Puchner, 2022, p. 37), per l'appunto come se la letteratura offrisse un repertorio di testi utile a documentare i modelli di pensiero che hanno portato l'umanità al punto in cui si trova; e che, al contrario, alla letteratura dobbiamo rivolgerci per cambiare il nostro modo di pensare, perché sia possibile quella «metamorfosi» che ci consenta di «riplasmare radicalmente le forme mentali che ci hanno accompagnati fin qui» (Benedetti, 2021, p. 13), proprio perché invece nella letteratura sarebbero da individuare modelli alternativi a quelli responsabili della situazione che è venuta a prodursi.

Che due studiosi che condividono molte delle tesi che indipendentemente sostengono diano della funzione della letteratura due rappresentazioni pressoché opposte – e ciò malgrado sia Puchner che Benedetti guardino in modo non scontato anche alla letteratura del passato lontano e difendano l'importanza di studiare testi come l'epopea di Gilgameš, i poemi omerici, l'Antico Testamento – indica che davvero, «come nel caso di molte questioni della

più sinteticamente, Heise, 2023). Tra i lavori in italiano sulla *World Literature* cfr. invece Albertazzi (2021).

⁵ Sul fatto che la ricerca sull'ambiente comporti necessariamente un'azione politica cfr. già Iovino (2004 e 2006).

⁶ Per limitarsi al calo di posti in letteratura italiana nel Nordamerica cfr. Cachey (2016).

contemporaneità», secondo quanto ha detto lo stesso Puchner (2022, p. 36), «ciò che conta non è solo *cosa* leggiamo, ma *come* leggiamo». Come, appunto? Come si legge quando si pratica qualcosa che è possibile considerare come un esempio di *environmental reading*?

Per affrontare questa domanda – ‘affrontare’ più che ‘rispondere’, certo, dato che si tratta di impostare una questione piuttosto che di dare una singola risposta a un semplice quesito –, ci si può concentrare su un caso in cui il «cosa» («cosa leggiamo») non è in dubbio dal punto di vista della pertinenza tematica, e cioè il caso della poesia di Andrea Zanzotto.

«Notoriamente, quasi proverbialmente Zanzotto è il poeta del paesaggio», scriveva Matteo Giancotti nell'introduzione alla raccolta postuma degli scritti saggistici che Zanzotto aveva dedicato al paesaggio in una fedeltà al tema pressoché coestensiva alla durata della sua produzione in versi e in prosa (cfr. Giancotti, 2013, p. 9): «tema», quello del paesaggio per Zanzotto, che tuttavia poteva e può essere considerato tale, sempre secondo le efficaci osservazioni di Giancotti, a patto di precisare che, da una parte, la stessa pervasività del paesaggio ne rende riduttiva una sistemazione esclusivamente tematica, tanto che il paesaggio diventa in questo caso piuttosto «scrittura, visione del mondo»; dall'altra, che nella poesia di Zanzotto «c'è forse più *non*-paesaggio che paesaggio» (ivi, pp. 9-10).

Una verifica puntuale di quest'ultima affermazione richiederebbe una lettura complessiva della poesia di Zanzotto,⁷ ma è difficile resistere alla tentazione di individuare nella seconda sezione di *Ligonàs* – all'interno di *Sovrimpressioni*, la penultima raccolta pubblicata in vita da Zanzotto –⁸ il testo che più chiaramente manifesta l'ambiguità del paesaggio, evocato al 'tu' come in una preghiera («Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti»; «tessendo / infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te») (Zanzotto, 2001a, pp. 15-16) e fin dal primo verso collocato in posizione sospesa tra la presenza e l'assenza, graficamente sistemato oltre la virgola, tra parentesi quadre e dietro una barra in cui devono coesistere l'inesauribile investimento emotivo dell'io del poeta, la fedeltà corrisposta che mai tradisce e insieme l'impossibilità che il paesaggio accolga con pienezza l'investimento di cui è fatto oggetto:

No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu

⁷ A questo proposito cfr. ora Cortellessa (2021).

⁸ *Sovrimpressioni* (Zanzotto, 2001a) e *Conglomerati* (Zanzotto, 2009) furono pubblicate dopo l'uscita del volume dei «Meridiani» (Zanzotto, 1999) che conteneva tutte le raccolte poetiche disponibili fino a quel momento insieme a una scelta di prose ed alcune poesie inedite poi confluite nei libri successivi, soprattutto in *Sovrimpressioni*. Del 2011, invece, è il volume degli «Oscar» che comprende anche le ultime due raccolte.

infinito assente, infinito accoglimento
non puoi avere [...] (ivi, p. 16).

Anche a limitarsi ai titoli dei testi di Zanzotto, l'ambiguità del paesaggio e dei luoghi – quella che ancora Giancotti ha definito un'«ipoteca di irrealtà» (Giancotti, 2013, p. 11) – si ritrova in diversi altri casi. *Venezia, forse*, per esempio, è il titolo di una prosa composta nel 1976 e originariamente pubblicata l'anno successivo nel volume fotografico *Essere Venezia* di Fulvio Roiter (1977); si tratta di un saggio lirico che, sia pure più tardi incluso nel volume dei «Meridiani» (cfr. Zanzotto, 1999, pp. 1051-1066), è stato preso in maggior considerazione anche dalla critica specialistica solo in seguito alla pubblicazione nella raccolta *Luoghi e paesaggi* del 2013 (Zanzotto, 2013, pp. 87-109), vale a dire dopo l'uscita di *Conglomerati* (2009), libro che a sua volta contiene, nella sezione *Tempo di roghi*, una sequenza di cinque poesie intitolata *Fu Marghera* (?) (Zanzotto, 2009, pp. 55-60). Uniti dal «forse» e dal punto interrogativo, che nel secondo caso complica ancora di più il passato remoto riferito a un luogo che sul piano oggettivo continua comunque a esistere, *Venezia, forse* e *Fu Marghera* (?) sono in realtà associati non soltanto dalla tematizzazione del rapporto tra laguna e terraferma, ma dal dubbio sullo statuto tra vita e morte dell'una e dell'altra nonché dalla messa in questione della relazione tra l'una e l'altra. Quella tra Venezia e Mestre-Marghera, scriveva Zanzotto già nel 1976, è la «più sconvolgente accoppiata in stridore che esiste al mondo» (Zanzotto, 2013, p. 104), osservazione che sin da allora si accompagnava a una domanda in grado di decostruire – se decostruire significa, col Derrida di *Posizioni*, riconoscere una gerarchia dietro l'apparente neutralità dell'opposizione tra due termini, rovesciare quella stessa gerarchia, e infine superarla permettendo l'«irrompente emergenza di un nuovo concetto» irriducibile allo schema binario di partenza (cfr. Derrida, 1999, pp. 52-53) –, di decostruire, si diceva, l'opposizione tra 'vita' e 'morte': a proposito di Venezia e Marghera, infatti, Zanzotto si chiedeva «qual è il vivente? qual è il cadavere?» (Zanzotto, 2013, p. 104), domanda che si fraintenderebbe qualora se ne facesse valere unicamente l'aspetto negativo proiettando su Venezia un «ormai tradizionale» e perciò prevedibile «mito» di «morte» cui *Venezia, forse* sembrava voler resistere (cfr. ivi, p. 103).

La coppia formata da Venezia e Marghera, si legge semmai nel saggio, sfida «a «saltare più in là», verso il non ancora realizzato, verso un mai-visto in cui persino il male venga bloccato come segno, traccia, forma» (ivi, p. 105): nel peculiare destino di Venezia, capace di «operare il superamento delle contraddizioni pur lasciandole visibili» (*ibidem*), era quindi da vedere sin dallo scritto del 1976 un oltrepassamento della stessa distinzione tra 'morte' e 'vita'

tale da determinare o quantomeno non escludere la possibilità di una nuova forma che, ancora con le riflessioni di Derrida sulla «strategia generale della decostruzione», non si lascia più comprendere «nel regime anteriore» (Derrida, 1999, p. 53).

Sarebbe così riduttivo pretendere di costringere un'espressione come «morte delle morti», quella che apre il terzo dei cinque testi della sequenza *Fu Marghera* (?) (Zanzotto, 2009, p. 57), all'interno della semplice opposizione tra 'morte' e 'vita' messa in questione non solo in *Venezia, forse*, ma varie altre volte nella poesia di Zanzotto. Sempre in *Conglomerati*, la stessa raccolta in cui si legge *Fu Marghera* (?), è inclusa una sequenza intitolata *Sublimerie*, all'interno di una più ampia sezione *Isola dei Morti – Sublimerie*, appunto; in uno dei testi che la compongono (*Qui si fermò la luce, si raggelò*, col verso incipitario), Zanzotto si rivolge a un «ruscelletto» usando il vocativo, secondo un procedimento che nelle sue poesie ricorre spesso per quegli elementi del paesaggio su cui incombe una minaccia d'inesistenza:

Oh ruscelletto di ghiaccio brunito
tu così definito
nella tua mortevita compatta, ferma e serpeggiante
dirimpetto a una sanissima fonte
acqua pregiata da tante generazioni
che ogni marca supererebbe di quelle in corso
sciogli qui il nodo del mio collo
preso tra il sub e i limis a cremagliera
per tutto un massimo avvenire dei giorni (ivi, pp. 141-42).

La «mortevita» del «ruscelletto» contrasta sì con la «sanissima fonte» dell'«acqua pregiata da tante generazioni», eppure è irriducibile alla sola morte: non si spiegherebbe, altrimenti, perché l'invocazione si concluda con un richiamo a «un massimo avvenire dei giorni», vale a dire a una qualche forma di futuro.

Altri testi di *Conglomerati* forniscono ulteriori prove del fatto che l'applicazione di uno schema semplicemente dicotomico alla coppia 'morte'/'vita' sarebbe inadeguata a dar conto dello statuto di esistenza che Zanzotto riconosce ad alcuni elementi del paesaggio. Nelle poche righe in prosa che anticipano la prima versione di *Crode del Pedrè*, testo dedicato a uno dei luoghi frequentati sin da bambino e conosciuti per immagini in certe «pitture» del padre, Zanzotto si sofferma sul «tenebroso e glorioso labirinto» ritrovato a distanza di anni e rivisto «ora tutto soffocato da una vita-morte-umidore da un fradicio verdemorto eppure vivissimo come una foresta ariostesca» (Zanzotto, 2009, p. 12), con formula dall'impostazione ossimorica («verdemorto eppure vivissimo») anche questa non isolata all'interno dell'ultima raccolta poetica (si

veda per esempio «quel fremito bloccato eppure vivo, pauroso, / perché velato di torve antinomie / perché nutrito di torbide euforie» del quarto testo della sezione *Lacustri*) (ivi, p. 99).

Ma persino nel primo dei testi di *Fu Marghera* (?) – la medesima sequenza in cui si legge l'espressione «morte delle morti» e della quale lo stesso Zanzotto, in occasione di un'intervista rilasciata in occasione dell'ottantottesimo compleanno e ancora disponibile su YouTube, sottolineava la durezza e le chiare citazioni dall'*Inferno* di Dante –⁹ la morte era ossessivamente ricorrente e insieme negata («l'abbandono non è / né morte né liberazione») (Zanzotto, 2009, p. 55), forse addirittura superata da una capacità generativa che si manifesta proprio nel suo stesso affermarsi, come sembra possibile sostenere sulla base del riferimento conclusivo a «forze» che sono «creative nell'essere / puri colmi di morte della stessa morte» (*ibidem*). Non si tratta certo di un «trionfo della vita» (Iovino, 2022, p. 101), come ha giustamente osservato Serenella Iovino a proposito del fatto che la formula «morte delle morti» non deve essere letta come una «doppia negazione» che si rovescia nel suo opposto positivo, e però vedere in quella formula «un'affermazione del nulla al quadrato», o ancora «un limbo di morte che incombe all'infinito» (*ibidem*) rischia di risolvere soltanto al negativo un'espressione che invece rimane a sua volta ambigua, e che come la «mortevita», il «verdemorto eppure vivissimo» o la «vita-morte-umidore» rinvia a una forma di esistenza irriducibile all'alternativa tra 'morte' e 'vita'.

Ci si può chiedere così quale sia questa particolare forma, questa «mostrosità» di cui dovremmo «confessarci che anch'essa è una vita» (ivi, p. 102), e una possibile risposta – malgrado la reciproca indipendenza di testi che non contengono l'uno citazioni dell'altro, controbilanciata tuttavia dalla sicura conoscenza che i due autori avevano dei loro rispettivi lavori – sta nella figura dello «spettro» evocata da Giorgio Agamben in un saggio mosso dalla constatazione che erano ormai passati quindici anni dalla prolusione all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) in cui, nel 1993, Manfredo Tafuri aveva parlato di Venezia come di un «cadavere»: se «in qualche modo» la città continuava invece a esistere, come era inevitabile verificare, ciò significava secondo Agamben l'avvenuto passaggio allo «stadio che segue alla morte e alla decomposizione del cadavere», e cioè, appunto, allo stadio dello «spettro» (Agamben, 2009, p. 60).¹⁰

⁹ Sull'intertestualità dantesca nella poesia di Zanzotto cfr. Colella (2018); l'intervista, durante la quale Zanzotto legge e commenta brevemente alcune poesie in dialogo con Angela Pederiva, si trova al seguente indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0W1A8GHB6M>>.

¹⁰ Per la trascrizione della prolusione cui si riferisce Agamben cfr. Tafuri (1994), mentre sulla «morte» di Venezia – al di là dell'includibilità del tema, come ricordava lo stesso Zanzotto fin da *Venezia, forse*, a partire da *La morte a Venezia* di Thomas Mann – cfr. ora anche Settis (2014).

Nel respingere questa ipotesi («l'alternativa sarebbe dare ragione a Giorgio Agamben...») (Iovino, 2022, p. 102), ancora Iovino ha ricavato dai testi di Zanzotto l'invito a «resistere agli spettri ed essere capaci di fissare lo sguardo sul corpo ferito» della città, a «trasformare il dolore in conoscenza [...], esibirlo come un fatto storico e non subirlo come un destino» («così chiede Zanzotto», come da precisazione della stessa Iovino) (*ibidem*). Ora, quest'ultimo appello mette senza dubbio in guardia dal pericolo dell'autoassoluzione di vedere in Venezia – e di lì in qualsiasi altro luogo, dato che ci si propone di fare del «soggetto singolare» della città «uno strumento di comprensione di dinamiche estremamente più vaste» (ivi, p. 64), convertendo volutamente il principio affermato da Marco Polo a Kublai Khan nelle *Città invisibili* di Italo Calvino («ogni volta che descrivo una città dico qualcosa su Venezia») nel suo rovescio («attraverso Venezia e tutti i suoi testi, possiamo vedere in trasparenza tanti altri luoghi, vicini o lontanissimi») (*ibidem*) –, dal pericolo di vedere in Venezia, si diceva, nient'altro che «un morto incomprensibile» (ivi, p. 102), ma la condivisibilità di questo messaggio e di questo invito all'azione («fermare il male e salvarlo come segno») (*ibidem*) corre il rischio di isolare nella poesia di Zanzotto le componenti più pessimistiche, che pure certamente ci sono, da ciò che in quella stessa poesia convive con esse e vi oppone resistenza.

In alcune pagine dedicate alla particolare «quantificazione che accade in poesia» (Testa, 2023, p. 32) all'interno del recente *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Italo Testa ha recuperato alcune osservazioni che Zanzotto scrisse in un saggio su Montale ma che si possono estendere al di là del caso in oggetto, com'è evidente dalla formulazione vistosamente universalizzante:

Si sa che, forse, il fine ultimo della poesia è il paradiso, e che un'esperienza paradisiaca, il “paradisiaco”, è il miraggio più o meno confessato di ogni poeta, miraggio delle più diverse coloriture, ma terribilmente uno nel suo carattere. Pochi toccarono questo non-luogo dell'esperienza, anche se ogni testo, perfino il più “infernale”, ha un qualche rapporto con questo non-luogo. (ivi, p. 33)¹¹

Non si tratta di dar credito a questa specifica dichiarazione d'autore, sia pure proposta nella forma dissimulata del saggio critico sulla poesia d'altri, così come del resto non è il caso di costringere i testi della serie di *Fu Marghera* (?) alla sola idea di ‘durezza’ che Zanzotto vi sottolineava nell'intervista citata in precedenza. Si potrebbe richiamare il principio per cui «gli scrittori sono gli ultimi a poter parlare dei propri libri, le loro dichiarazioni teoriche sono più sintomi che segni»,¹² ma qui la potenziale contraddizione tra una dichia-

¹¹ Cfr. anche Zanzotto, 2001b, p. 41.

¹² Cfr. Siti (2025) a partire dal caso di *M. L'ora del destino* di Antonio Scurati.

razione e l'altra di Zanzotto – in un caso incline a mettere l'accento sul carattere infernale di un suo testo, nell'altro a chiarire come in ogni testo anche 'infernale' si celi il miraggio del paradiso –, oltre a liberare l'interpretazione dei testi dal vincolo di formulazioni extratestuali che sembrano escludersi a vicenda, corrisponde all'ambiguità del paesaggio e del discorso sul paesaggio che le stesse poesie di Zanzotto manifestano, e in particolare a quello statuto indecidibile¹³ che resiste all'alternativa tra 'morte' e 'vita'.

Così, se non sbaglia chi vede in questo statuto la già ricordata «ipoteca di irrealtà» che grava sulla percezione dei luoghi nella scrittura di Zanzotto, si può al tempo stesso convertire il «timore-presagio della comunicazione interrotta» (Giancotti, 2013, p. 11) che si verifica anche nei momenti di «maggiore euforia e armonizzazione» (*ibidem*) in una speculare possibilità di esistenza che, viceversa persino nei casi di un'apparente interruzione dell'armonia, non si lascia comprendere nel regime binario della 'vita' e della 'morte'.

Sempre Italo Testa ha ricavato dal dialogo con l'osservazione di Zanzotto a partire dai versi dei *Diari* di Montale il principio che il «miraggio» del paradiso consista in «un'idea di felicità che viene reclamata per questo istante, perché uno spiraglio nel cielo si apra su questa terra» (Testa, 2023, p. 33), ma più ancora che questa osservazione – sia pure suggestiva – a rivelare la capacità generativa di una poesia che si semplificherebbe a comprimere unicamente nella sconsolata impossibilità di «elaborare un lutto inconsumabile, abissale» (Iovino, 2022, p. 101) sono i testi di altri poeti che gli scritti di Zanzotto intorno a Marghera hanno ispirato negli ultimi anni.

Si chiama *transit marghera*, appunto, la prima poesia di una raccolta dello stesso Testa uscita originariamente nel 2010 e poi ripubblicata in un'edizione rivista e aumentata nel 2024, *La divisione della gioia* (Testa, 2024, p. 9).¹⁴ In questo testo, scritto alla prima persona plurale e dalla prospettiva di una percezione dei luoghi ancora sfocata dal sonno alle luci dell'alba e dal passaggio in treno, «la natura e il manufatto si confondono» (Scaffai, 2011, p. 211), secondo un processo realizzato dal corrispondersi di azioni distribuite con calcolata simmetria tra elementi naturali ed elementi artificiali («dai platani svettanti / cadono foglie / sui tetti ondulati / bianchi i gas nell'azzurro / si alzano appena») e dall'inversione del rapporto che ci si aspetterebbe, appunto, tra natura e manufatti (sono «le pale meccaniche» che «ci attendono» e che «vegliano sugli alberi») ma che nel compiersi determina uno stato di rinnovata armonia tra soggetto e oggetto («dietro la fincantieri / si accende il cielo / tra le torri e

¹³ Sul concetto di «indecidibile», che allude alla filosofia di Derrida, cfr. Stellardi (1985) e, più ampiamente, Di Martino (2001).

¹⁴ Da cui sono tratte le citazioni nelle righe seguenti.

i silos / di un rosa acido / per noi stupefatti / oggi come ieri / e assonnati nel transito») in cui una forma di vita, umana / naturale e insieme artificiale, può continuare.

L'individuazione in Marghera di un luogo su cui fare poesia basta a rivelare la relazione di Testa con il precedente di Zanzotto, una relazione confermata, se ce ne fosse bisogno, dalla definizione dello stesso Zanzotto come «più immancabile poeta italiano contemporaneo» che in *Autorizzare la speranza* prelude alla citazione del brano del saggio su Montale (cfr. Testa, 2023, p. 33). Ancora più esplicito è il rapporto con Zanzotto che manifesta l'*Elegia per Marghera* di Francesco Targhetta, composta e pubblicata una prima volta nel 2015, e poi inclusa con alcune modifiche nel volume *La colpa al capitalismo* del 2022.¹⁵ Il testo – che, prima di essere ripreso in volume, recava in esergo il passo di *Venezia, forse* dedicato all'«accoppiata in stridore» formata da Venezia e Mestre-Marghera in cui si legge la domanda su quale sia il vivente e quale il cadavere – insiste sul carattere ossimorico, contraddittorio del luogo («È nel sangue di Marghera, d'altronde, / l'ossimoro, la contraddizione, / lei che nacque come città-giardino / nel 1917»), un carattere liminale, di soglia («Su questo varco finiva un tempo / l'autostrada, il benvenuto di Venezia / agli autisti: ora nulla invece vi ha termine, / tutto cambia soltanto»), che si accompagna a una ripetuta tematizzazione del passaggio, e in particolare del passaggio tra la vita e la morte, tra la vita e un'altra vita, e tra distruzione e ricostruzione.

Se si leggono in sequenza i versi finali delle quattro sezioni dell'*Elegia per Marghera*, infatti, si nota come a una prima individuazione – ironica perché realistica – di un luogo che dovrebbe essere di passaggio ma che in realtà non lo è («Ci abbiamo / pranzato, io e Fabio, prima: *All'incrocio*, / si chiama, il bar, / con un semaforo verde all'ingresso, / ma non è all'incrocio di niente – / chiude, prima di una sbarra, una via»),¹⁶ succeda il richiamo anch'esso ironicamente 'infernale' alla riconversione del «benzinaio al casello» dove finiva l'autostrada «in un'impresa di onoranze funebri / (chiamata, è ovvio, *San Marco*), che vaglia / verso i palazzi della Cita / come un Caronte in cemento».

¹⁵ Il testo, datato 16-20 luglio 2015, uscì sul numero 197 de «La Lettura», il 6 settembre 2015 e in seguito, il 29 maggio 2018, sul blog «minima&moralia» (Targhetta, 2018a). Tra la pubblicazione dell'*Elegia per Marghera* e quella de *La colpa al capitalismo* (Targhetta, 2022, pp. 135-144), si colloca anche l'uscita del romanzo *Le vite potenziali* (Targhetta, 2018b), ambientato negli stessi luoghi: su quest'ultimo romanzo cfr. almeno Toracca (2019), mentre sul rapporto di Targhetta coi modelli, tra i quali Zanzotto, si può vedere Targhetta (2019). Per fini di coerenza dovuti alla presenza della citazione del brano di *Venezia, forse* di Zanzotto, si cita il testo dell'*Elegia* nella versione di Targhetta (2018a) segnalando in nota le eventuali modifiche apportate in Targhetta (2022) come si vedrà rivolte all'eliminazione dell'«io» del poeta.

¹⁶ «Coi colleghi / ci ha pranzato, Fabio, poco fa: *All'incrocio*, / si chiama, il bar, / con un semaforo verde all'ingresso, / ma non è all'incrocio di niente – / chiude, prima di una sbarra, una via» (Targhetta, 2022, p. 137).

Nel finale della terza sezione, poi, all'allusione alla vita che «qui» è come un «confine» («le vite che a Marghera / hanno perso, e quindi anche la tua, / che adesso è come un confine, / scontornato ed eros») ¹⁷ segue un riferimento al passaggio da una vita all'altra («solo qui, lo senti?, / può succedere qualcosa che smentisca / la violenza di tutto, e che non sia frattura, / ferita ulteriore, anche se è questo, / in fondo, il modo / in cui si passa ad altri la vita»), ¹⁸ prima che la sosta lungo il transito sul Ponte della Libertà, luogo-soglia tra i due poli dell'accoppiata tra Venezia e Mestre-Marghera, porti alla riflessione conclusiva dell'ultima sezione:

Almeno
una volta bisogna fermarsi, su un tratto
del Ponte della Libertà, e lì farsi fare
da dondolo dai due orizzonti distanti,
le guglie di gru e pontili – i prospetti
dei campanili, Venezia a sinistra
e a destra le industrie, un ebbro mal
di mare, instabile mancamento, e poi tutto
di quest'acqua, i suoi secoli e i suoi
morti, e dentro allora, chiudendo gli occhi,
potremo noi cercare di cucire
l'aureo abbaglio e la sponda cinerea
– tutti, in fondo, li conteniamo –
e dare loro nuova febbre: il nome
Marghera è da *maceria* che deriva,
ed è, per ricostruire,
tutto quello che serve. ¹⁹

Gli elementi «in stridore» – gli «orizzonti distanti», le sagome del petrolchimico da una parte e delle chiese antiche dall'altra, Venezia e le industrie, la luce dell'«aureo abbaglio» e il buio della «sponda cinerea» – sembrano rimandare alla vita e alla morte, ma in realtà il polo di Marghera-maceria contiene entrambi (come 'noi', appunto, che «conteniamo» tutti e due). È lì, nella maceria – figura evocata per via di alternativa ipotesi etimologica a riscrivere il precedente «etimo fantastico», di cui si era detto che «non ha conferme, ma piace ripeterlo», di «*mar ghe gera*», *il mare c'era* –, che si tengono insieme distruzione e costruzione, la fine e la possibilità della ricostruzione o del rinnovamento.

¹⁷ «le vite che a Marghera / hanno perso, e quindi anche la sua, / che adesso è come un confine, / scontornato ed eros» (ivi, pp. 142-143).

¹⁸ In volume «solo qui, lo senti» diventa «solo qui, si sente» (ivi, p. 143).

¹⁹ Nella versione de *La colpa al capitalismo*, il verso «potremo noi cercare di cucire» prende la forma impersonale «potrebbe chiunque cercare di cucire» (ivi, p. 144).

Non bisogna certo far coincidere questo finale con la «morte delle morti» di *Fu Marghera* (?), e quindi si deve evitare di attribuire in via retrospettiva all'espressione di Zanzotto un valore esclusivo di rinnovamento che finirebbe per fraintenderla. Resta il fatto, però, che la conclusione dell'*Elegia per Marghera*, riletta insieme ai finali delle sezioni precedenti, documenta una lettura di Zanzotto che ne recupera sia la riflessione sulla coppia di 'vita' e 'morte' (e sul passaggio dall'una all'altra) sia la possibilità di una forma irriducibile soltanto a uno dei due poli. Unità a *transit marghera* di Italo Testa, la poesia di Targhetta conferma che l'«ipoteca di irrealtà» (Giancotti, 2013, p. 11) sul paesaggio coesiste con una forza opposta, in grado di cogliere invece l'ipotesi di un futuro anche là dove sembrerebbe esserci soltanto la fine o, come è stato detto e come si è già ricordato, «un limbo di morte che incombe all'infinito» (Iovino, 2022, p. 101).

Si tratta di una lettura che accetta l'ambiguità dei testi, e che implicitamente ne difende la possibilità anche quando tale ambiguità pare contraddire il 'messaggio' che vogliamo ricavare da un determinato testo («così chiede Zanzotto») (ivi, p. 102) o complicare i nostri stessi fini, per quanto condivisibili possano essere («leggere con sguardo ambientale [*reading environmentally*] ci permetterà di appropriarci di quattromila anni di letteratura e di servircene per i nostri scopi, che non sono altro che quello di ridefinire la nostra relazione con l'ambiente») (Puchner, 2022, p. 51). Resta da chiedersi se, una volta che si sia definita la pratica dell'*environmental reading* come progetto di leggere qualsiasi testo e qualunque genere in quanto documento del cambiamento climatico, rimanga spazio per leggere *environmentally* soltanto (o prevalentemente) i testi per i quali sia al contrario possibile proporre un'effettiva tematizzazione dell'ambiente, e leggerli senza respingerne l'eventuale instabilità ideologica,²⁰ nella consapevolezza che l'ambiguità di un testo non comporta quella di chi scrive o di chi legge: una domanda – o un dubbio – che riguarda l'interpretazione o l'uso che si pensa di fare della letteratura, e di conseguenza il tipo di contributo che attraverso l'una e l'altro si crede di poter dare all'ambiente occupandosi della letteratura stessa.

²⁰ Sulla lettura come «tematizzazione», con una messa in guardia sia dalle conseguenze della semplice identificazione del tema di un testo con il contenuto che dalla pratica superficiale dell'ideologia, cfr. Giglioli, 2023, p. 9 (ma il libro uscì originariamente nel 2001).

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2009), *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, in Id., *Nudità*, Roma, Nottetempo, pp. 59-66.
- ALBERTAZZI S. (a cura di) (2021), *Introduzione alla World Literature*, Roma, Carocci.
- ASCOLI A.R. (2016), *Proemi*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, pp. 341-365.
- BENEDETTI C. (2021), *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi.
- CACHEY TH. (2016), *America amica-amara: sugli studi di letteratura italiana nell'America del Nord*, «La rassegna della letteratura italiana», 120, pp. 159-185.
- CESERANI R. (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori.
- COLELLA M. (2018), «Nuove vie di Beltà». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25, pp. 213-231.
- CONFALONIERI C. (2022), *Oltre il principio di indeterminazione. Leggere l'ironia di Ariosto fra testo, intenzione e realtà*, in C. Rivoletti (a cura di), *L'«Orlando furioso» oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, Bologna, Il Mulino, pp. 93-110, ora in Id. (2025), *Ariosto e la teoria. Intertestualità, ironia e realtà nel Furioso e nelle sue letture*, Ravenna, Longo, pp. 101-113.
- CORTELLESA A. (2021), *Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Laterza.
- CRUTZEN P.J., STOERMER E. (2000), *The «Anthropocene»*, «Global Change Newsletter», 41, pp. 17-18.
- DAMROSCH D. (2003), *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.
- DERRIDA J. (1997), *Fini dell'uomo*, in Id., *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, pp. 153-185 (Paris, 1972).
- DERRIDA J. (1999), *Posizioni. Scene, atti, figure della decostruzione, colloqui con H. Ronse, J. Kristeva, J.-L. Houdebine, G. Scarpetta e L. Finas*, a cura di G. Sertoli, Verona, Ombre corte (Paris, 1972).
- DI GESÙ M. (2021), *Dante abusato*, «Doppiozero», 16, giugno 2021, <<http://www.doppiozero.com/materiali/dante-abusato>>.
- DI MARTINO C. (2001), *Oltre il segno. Derrida e l'esperienza dell'impossibile*, Milano, FrancoAngeli.
- DIONISOTTI C. (1967), *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 255-303.
- FABRI G. (ed.) (2024), *Narrazioni dell'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, Firenze, editpress.
- GHOSH A. (2017), *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza, Neri Pozza (Chicago-London, 2016).
- GIANCOTTI M. (2013), *Radici, eradicazioni*, in A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, pp. 5-26.
- GIGLIOLI D. (2023), *Tema*, Milano, edizioni del verri.
- GOODBODY A., RIGBY, K. (eds.) (2011), *Ecocritical Theory: New European Approaches*, Charlottesville-London, University of Virginia Press.

- HEISE U.K. (2008), *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press.
- HEISE U.K. (2023), *World Literature and Cultures of the Environment*, in T. D'haen, D. Damrosch, D. Kadir (ed. by), *The Routledge Companion to World Literature*, Second Edition, New York, Routledge, pp. 340-351.
- IOVINO S. (2004), *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci.
- IOVINO S. (2006), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glotfelty, con uno scritto di S. Slovic, Milano, Edizioni Ambiente.
- IOVINO S. (2022), *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, il Saggiatore (London-New York, 2016).
- IOVINO S., CESARETTI E., PAST E. (eds.) (2018), *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, Charlottesville-London, University of Virginia Press.
- JAUSS H.R. (2016), *Storia della letteratura come provocazione*, cura e traduzione di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri (Konstanz, 1967).
- JAVITCH D. (2022), *L'indifferenza per l'ironia nelle letture cinquecentesche dell'«Orlando furioso»*, «Letteratura Cavalleresca Italiana», 4, pp. 11-22.
- JOSSA S. (2020), *Un giorno di Dante che dirvi non so*, «Doppiozero», 22 gennaio 2020, <<http://www.doppiozero.com/materiali/un-giorno-di-dante-che-dirvi-non-so>>.
- MENGOZZI C. (2019), *La letteratura italiana all'epoca della crisi climatica*, «Narrativa», 41, Dicembre 2019, pp. 23-39.
- MISSIROLI P. (2022), *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Milano-Udine, Mimesis.
- OPPERMANN S., IOVINO S. (eds.) (2017), *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, London-New York, Rowman and Littlefield.
- PADOA-SCHIOPPA E. (2021), *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, il Mulino.
- PUCHNER M. (2022), *Literature for a Changing Planet*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- RIGBY K. (2015), *Humanities beyond the Human: The Ecological Turn in Literary Studies*, Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), «Paradigm Shifts in Science» Lecture Series, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, December 3, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=M4ufeMLo-os>>.
- RIVOLETTI C. (2014), *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.
- ROITER F. (1977), *Essere Venezia*, testo di A. Zanzotto, Udine, Magnus.
- SALABÈ C. (a cura di) (2013), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli.
- SCAFFAI N. (2011), recensione a I. Testa, *La divisione della gioia*, «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, p. 211.
- SCAFFAI N. (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- SCAFFAI N. (ed.) (2022), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi.
- SETTIS S. (2014), *Se Venezia muore*, Torino, Einaudi.

- SITI W. (2025), *Antonio Scurati e la passione del bondage*, «Snaporaz», 18 marzo 2025, <<https://www.snaporaz.online/antonio-scurati-e-la-passione-del-bondage/>>.
- SPUNTA M., ROSS S. (a cura di) (2022), *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Firenze, Cesati.
- STELLARDI G. (1985), *Metafore, indecidibili: Derrida e la filosofia*, «Materiali filosofici», 15, Settembre-Dicembre 1985, pp. 119-125.
- TAFURI M. (1994), *La dignità dell'attimo*, trascrizione multimediale di *Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, Venezia, Grafiche Veneziane.
- TARGHETTA F. (2018a), *Il male, c'era – Elegia per Marghera*, «minima&moralia», 29 maggio 2018, <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/poesia/male-cera-elegia-marghera/>>.
- TARGHETTA F. (2018b), *Le vite potenziali*, Milano, Mondadori.
- TARGHETTA F. (2019), *Modelli e contorni di poetica*, «Studi Novecenteschi», 46, 2019, pp. 289-304.
- TARGHETTA F. (2022), *La colpa al capitalismo*, Milano, La nave di Teseo.
- TESTA I. (2023), *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Novara, Interlinea.
- TESTA I. (2024), *La divisione della gioia*, Massa, Industria & Letteratura.
- TONGIORGI D. (2023), *Variazioni di canone. Dante nelle antologie scolastiche tra Sette e Ottocento*, in F. Calitti, S. Covino, E. Terrinoni (a cura di), *La «varia fortuna di Dante» in Italia e in Europa*, Atti del Convegno (Perugia, 26-28 novembre 2021), Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 22-33.
- TORACCA T. (2019), *Visioni del mondo attraverso il lavoro. «Le vite potenziali» (2018) di Francesco Targhetta*, «Narrativa», 41, Dicembre 2019, pp. 127-41.
- ZANZOTTO A. (1999), *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori.
- ZANZOTTO A. (2001a), *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori.
- ZANZOTTO A. (2001b), *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori.
- ZANZOTTO A. (2009), *Conglomerati*, Milano, Mondadori.
- ZANZOTTO A. (2011), *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori.
- ZANZOTTO A. (2013), *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani.

ELENA DI GIOVANNI

Disabilità, identità, accessibilità: orizzonti e paradigmi che cambiano

This chapter explores the relationship between the concepts of disability, identity, and accessibility, as well as the transformations these concepts—and their interrelations—have undergone in recent decades. The theoretical approach developed here draws on interdisciplinary references from sociological, psychological, and cultural studies, and, above all, from translation studies, with particular attention to accessibility to the media and the arts. Central to the discussion presented in this chapter are also references to conventions, laws, and other documents issued by major international bodies such as the United Nations, the European Union, and the World Health Organization. Complementing the critical framework developed through a series of diachronic reflections is a brief presentation of best practices in the integration of the competencies of people with and without disabilities, aimed at creating tools, texts, and strategies for genuinely proactive and inclusive accessibility.

KEYWORDS: Accessibility; disability; inclusion; identity; participation.

1. *Introduzione*

La disabilità è parte integrante di ogni società, paese e comunità fin dagli albori della storia; tuttavia, dal punto di vista storico e discorsivo, la sua rilevanza, la sua visibilità e la sua stessa definizione hanno subito mutamenti profondi nel corso del tempo, in particolare a cavallo tra il vecchio e il nuovo secolo (Oliver, 1990; Nario-Redmond, 2020).

Prendendo a riferimento le cosiddette società occidentali, ovvero il Nord America e l'Europa, si osserva chiaramente come negli ultimi cinquant'anni si sia registrato un radicale cambiamento nella percezione e nella considerazione della disabilità, passando da un paradigma centrato su modelli clinici che la consideravano sostanzialmente come una malattia da curare, a una prospettiva che ne riconosce la dimensione sociale, culturale e politica,

nonché i diritti a una più incisiva integrazione nel tessuto socio-economico dei vari Paesi. Tale processo, tuttora in corso, si configura come una trasformazione epistemologica che investe non solo le pratiche sociali, ma anche i sistemi di rappresentazione e mediazione culturale, nonché l'uso delle lingue in relazione alla disabilità e all'accessibilità.

Il modello sociale della disabilità, elaborato nell'ambito degli studi sociologici a partire dagli anni Ottanta e ampiamente ridefinito successivamente, è stato chiaramente recepito anche dalla *Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità* (Nazioni Unite, 2006). Questo documento, che ha rappresentato una svolta reale nella percezione e gestione della disabilità in vari contesti, da quelli legati alla vita ordinaria delle persone all'universo della fruizione culturale, si inserisce esplicitamente nella scia del modello sociale declinato, tra i primi, da Mike Oliver (1990, pp. 11-12), sottolineando come le difficoltà incontrate dalle persone con disabilità nella vita quotidiana, nell'accesso all'informazione e nelle pratiche culturali siano riconducibili, in larga misura, alla costruzione sociale di ambienti, infrastrutture e sistemi comunicativi strutturalmente escludenti ed essenzialmente abilisti.

In questa rinnovata e potente prospettiva, la disabilità può essere letta, anche in chiave interdisciplinare, come un fenomeno culturale e discorsivo il cui significato è negoziato e ridefinito attraverso pratiche di rappresentazione, traduzione e mediazione. In particolare, nel quadro dei *Translation Studies* e dei *Cultural Studies*, la disabilità non è soltanto una condizione, ma anche un oggetto di narrazione e reinterpretazione, continuamente negoziato attraverso linguaggi, media e pratiche sociali (Haller, 2024; Di Giovanni, 2022).

In quanto al concetto di abilismo, si può dire che sia oggi quanto mai centrale e intriso di connotazioni negative, configurandosi come un sistema ideologico e culturale che privilegia implicitamente determinate abilità corporee e cognitive, contribuendo alla marginalizzazione sistemica delle differenze. Come ricorda Nario-Redmond (2020, pp. 5-7),

Ableism is you feeling like I should be grateful for the ramps and the parking spaces as if access was not a basic right. Ableism is the way media portrays us as either objects of pity or inspiration. Ableism is our story told by nondisabled voices captured through a nondisabled lens.

Questa definizione evidenzia chiaramente la dimensione discorsiva e rappresentazionale dell'abilismo, sottolineando il ruolo dei media e delle pratiche narrative nella costruzione sociale della disabilità.

In questo capitolo, si vuole proporre un'analisi critica e interdisciplinare del concetto di disabilità e dei suoi più recenti cambiamenti, sospinti e sostenuti da organismi internazionali come le Nazioni Unite, l'Unione Euro-

pea e l'Organizzazione Mondiale della Sanità (oms). Dal punto di vista metodologico, il contributo adotta un approccio qualitativo di tipo teorico-critico, integrato da un'analisi di casi studio, con l'obiettivo di mettere in relazione l'evoluzione concettuale della disabilità con le pratiche contemporanee di accessibilità e mediazione culturale e, più in generale, coi concetti di identità e diversità. Nell'analizzare più sistematicamente i mutamenti sopra accennati in termini di rivoluzione paradigmatica, si indagherà come tali trasformazioni abbiano inciso sulla costruzione identitaria delle persone con disabilità, ridefinendone il ruolo sociale, culturale e partecipativo.

Nella fattispecie, la seconda sezione esamina in maniera critica e con approccio diacronico il concetto stesso di disabilità, evidenziandone i più significativi mutamenti registrati, in particolare, negli ultimi decenni del secolo scorso e i primi di quello attuale. Nella terza sezione, invece, si analizza il concetto di disabilità, in stretta analogia con quello di disabilità, evidenziando in particolare la rivoluzione paradigmatica che ha portato al passaggio da una logica compensativa a una di natura decisamente più positiva, inclusiva e universalistica (Gosset *et al.*, 2006 e 2009; Stephanidis, 2009).

Infine, nella quarta sezione l'analisi teorica viene integrata da una serie di casi studio empirici, in cui l'attenzione si sposta dunque sulle pratiche di progettazione inclusiva e partecipata tra persone con diverse abilità, al fine di evidenziarne il valore trasformativo, sia sul piano individuale che collettivo (Di Giovanni, 2022). Questa sezione empirica sarà inoltre interpretata alla luce dei concetti di benessere ed *empowerment*, intesi come esiti fondamentali dei processi partecipativi e inclusivi, contribuendo sperabilmente a una comprensione più ampia delle dinamiche tra accessibilità, identità e partecipazione.

2. Il concetto di disabilità e il ritrovato valore della persona

Come ricorda Beth Haller (2024), il mondo della disabilità è molto spesso pensato e rappresentato in una modalità binaria che prevede, da una parte, la presenza di una disabilità visibile e sostanzialmente permanente e dall'altra l'assenza di disabilità. Tale rappresentazione binaria, profondamente radicata sia nei discorsi sociali sia nelle pratiche mediatiche, ha il demerito, tra gli altri, di escludere molte forme di disabilità ad oggi considerate invisibili eppure estremamente diffuse, come numerose patologie cognitive, buona parte dello spettro autistico e svariate malattie croniche, per citarne alcune. In una prospettiva di *Cultural Studies*, questa costruzione binaria può essere interpretata come una semplificazione discorsiva funzionale alla riproduzione di norme sociali dominanti, che tendono a privilegiare ciò che è visibile, classificabile

e conforme (Haller, 2024). Inoltre, questa visione binaria risulta problematica non solo sul piano descrittivo ma anche su quello ideologico e politico, in quanto rafforza implicitamente la succitata nozione di abilismo e vede ancora la disabilità sostanzialmente come una condizione permanente, quindi di esclusivo riferimento a categorie e persone specifiche (Nario-Redmond, 2020).

Ancora una volta, è importante sottolineare come questa impostazione, peraltro esplicitamente sovvertita dalla *Convenzione ONU per i Diritti delle Persone con Disabilità* (Convenzione ONU) contribuisca a naturalizzare la disabilità, sottraendola al campo delle costruzioni sociali e culturali e rendendo contestualmente meno visibili le responsabilità strutturali dei contesti in cui essa si manifesta. Tutto questo, come sottolinea ulteriormente Haller (2024), è anche ascrivibile al fatto che le rappresentazioni della disabilità, in letteratura come nei media, sono state quasi sempre, fino ai nostri giorni, elaborate da persone non disabili, con esiti frequentemente parziali, stereotipati e talvolta paternalistici, pertanto generalmente rinnovatrici di pregiudizi.

Nel quadro dei *Translation Studies*, questo fenomeno può essere letto come una forma di ‘mediazione asimmetrica’ (Baker, 2006), in cui le voci delle persone con disabilità vengono filtrate, tradotte e reinterpretate da soggetti esterni, con conseguenze rilevanti sulla costruzione dei significati e delle identità.

Senza fare eccessivi salti indietro nel tempo, come già accennato, fino al secolo scorso la disabilità era considerata essenzialmente in termini clinici, ovvero come una malattia, da oscurare, da alienare o, nel migliore dei casi, da curare. Il progressivo superamento del modello medico-clinico a favore del modello sociale, sostenuto ripetutamente anche dalla Convenzione ONU, ha comportato un ribaltamento della nozione di disabilità su due livelli fondamentali:

- Il passaggio da una concezione patologizzante a una prospettiva relazionale, contestuale e dinamica;
- Il passaggio dall’attenzione sulle barriere e gli impedimenti di taluni individui (dis)abili alla più ampia considerazione di strutture sociali e ambientali che debbono considerare la diversità.

Pertanto, nell’ottica di questo ribaltamento di visione, non dovendo più essere considerata una malattia ma una condizione psicofisica che può riguardare moltissime persone nell’arco della vita, la disabilità non viene più interpretata esclusivamente come deficit individuale, quanto piuttosto come una condizione complessa, situata e dinamica, che va compresa nelle sue molteplici declinazioni e considerata parte integrante dei tessuti socio-culturali.

In secondo luogo, poiché è di fatto il mondo che, per la sua evoluzione storica, ha assunto una configurazione disabilitante, ovvero centrata sulle esigenze di persone senza disabilità, diventa necessario ripensare criticamente gli ambienti, i servizi e i sistemi comunicativi in chiave inclusiva, riducendo

le barriere e promuovendo condizioni di partecipazione equa. Questo passaggio ha implicazioni rilevanti anche per le pratiche di mediazione culturale e traduzione, che vengono progressivamente riconfigurate come strumenti di accesso e inclusione, piuttosto che semplici adattamenti tecnici.

Da questa articolata e sostanziale rivoluzione concettuale sono scaturite sia definizioni a supporto di quanto sancito dalla Convenzione ONU, sia una serie di ripensamenti metodologico-pratici in relazione alla costruzione di spazi e servizi, in linea con i principi del design universale e inclusivo. Tali sviluppi segnano il passaggio da un approccio reattivo a uno proattivo, in cui l'inclusione viene progettata fin dall'origine e non aggiunta in un secondo momento, in coerenza con i principi del *design for all* (Stephanidis, 2009).

In quanto alle nuove definizioni della disabilità, fondamentale è quella adottata dall'Organizzazione Mondiale della Sanità a partire dall'inizio di questo nuovo secolo, in particolare attraverso la definizione della cosiddetta *International Classification of Functioning*, o ICF (World Health Organization, 2001), e le successive rielaborazioni in base alle quali gli individui vengono valutati in base alle diverse funzionalità, più o meno limitate, e in relazione a esse vengono previsti meccanismi o strumenti compensatori *ad hoc*. Per l'OMS, quindi, la disabilità è parte integrante dell'esperienza umana e riguarda una quota significativa della popolazione globale, stimata intorno al 16% (World Health Organization, 2024). Questa definizione ribadisce con forza che l'ambiente ha un ruolo determinante nel produrre o ridurre la disabilità, evidenziando come barriere fisiche, culturali e comunicative possano limitare la partecipazione sociale delle persone. In una prospettiva interdisciplinare, questa impostazione rafforza l'idea della disabilità come fenomeno situato e negoziato, il cui significato emerge dall'interazione tra soggetti, contesti e pratiche discorsive.

L'Unione Europea, per parte sua, è da decenni attiva sul fronte dell'integrazione delle persone con disabilità, attraverso una serie di azioni promosse dai suoi organismi e dal sostegno a reti associative transnazionali portate avanti in maniera sistematica e incisiva. Nel 2017 il Parlamento Europeo ha elaborato la *European Disability Policy*, un documento che analizza l'evoluzione storica del concetto di disabilità e propone strategie sistemiche per promuovere inclusione e diritti (European Parliamentary Research Service, 2017). Questo documento evidenzia come la disabilità sia stata storicamente oggetto di rappresentazioni stigmatizzanti, progressivamente superate attraverso un cambiamento culturale e politico, che ha portato a considerarla come espressione della diversità umana.

Inoltre, la succitata classificazione ICF dell'Organizzazione Mondiale della Sanità ha essa stessa notevolmente contribuito a integrare dimensioni cliniche, psicologiche e sociali in un modello tridimensionale centrato su funzio-

namento, attività e partecipazione (World Health Organization, 2001). Questo modello ha avuto un impatto significativo non solo sulle politiche pubbliche, ma anche sulle pratiche di ricerca e sulle metodologie adottate nei *Disability Studies*.

Come evidenziato nei paragrafi precedenti, la rivoluzione paradigmatica sostenuta dalla Convenzione ONU e dal lavoro dell'Organizzazione Mondiale della Sanità ha portato con sé non soltanto una revisione della nozione di disabilità, ma anche un profondo ripensamento metodologico. In particolare, si è assistito all'emergere di approcci partecipativi e collaborativi, in cui le persone con disabilità non sono più oggetti di studio o destinatari passivi, ma soggetti attivi nella progettazione di spazi, servizi e pratiche culturali. L'ingresso massiccio delle teorie del *design* universale e inclusivo è strettamente connesso a questo cambiamento, segnando il passaggio verso una concezione dell'accessibilità come processo dinamico, relazionale e culturalmente situato, che sarà approfondito nella sezione successiva.

3. L'accessibilità cambia volto: verso un approccio universalistico e collaborativo

Come già riscontrato, seppure indirettamente, nelle sezioni precedenti, il concetto di disabilità porta necessariamente con sé quello di accessibilità: laddove le abilità di una o più persone sono limitate in modo permanente o temporaneo, laddove luoghi e contesti legati alla vita ordinaria delle persone, ma anche alla fruizione di spazi ed eventi culturali presentano una barriera disabilitante, l'accesso si rende necessario affinché la vita di una o più persone possa svolgersi nel modo più regolare possibile.

In una prospettiva contemporanea, tuttavia, l'accessibilità non può più essere intesa esclusivamente come risposta a una limitazione, ma come dimensione strutturale dei sistemi sociali e culturali, che riguarda potenzialmente tutti gli individui lungo l'arco della vita.

Inoltre, come evidenziato attraverso le definizioni di disabilità sopra discusse, l'accessibilità, ancor più della disabilità, riguarda di fatto ciascuno/a di noi in diverse situazioni: se ci troviamo in un Paese di cui non conosciamo la lingua, ad esempio, l'accesso alle informazioni e ai servizi può risultare difficile, così come se ci si rompe una gamba a seguito di un incidente la nostra mobilità necessiterà di ausili e forme specifiche di accesso.

In seno alla Convenzione ONU l'accessibilità è inserita, a partire dall'articolo 3, tra i principi fondamentali, in quanto è la strategia che deve «consentire alle persone con disabilità di vivere in maniera indipendente e partecipare

pienamente a tutti gli aspetti della vita» (Nazioni Unite, 2006). All'accessibilità è inoltre dedicato l'intero articolo 9 che sostanzialmente la definisce come un diritto umano inalienabile equiparandolo al diritto alla vita. Il riferimento esplicito alla partecipazione segna un passaggio fondamentale: l'accessibilità non è più concepita come semplice eliminazione di barriere, ma come condizione abilitante per l'esercizio dei diritti e per la piena cittadinanza culturale.

Come il concetto di disabilità, anche quello di accessibilità ha subito profondi mutamenti, in particolare negli ultimi due decenni e sostanzialmente in parallelo con il primo. Negli anni della rivoluzione paradigmatica sostenuta dalla Convenzione ONU una definizione nuova, complessa e importante di accessibilità è stata pubblicata nel 2009 da Andrea Gossett *et al.*, un gruppo di esperti americani di disabilità e studi psicologico-clinici.

In un saggio che, in contemporanea con la più ampia ratifica della Convenzione ONU, vuole tracciare un passaggio dall'accessibilità intesa in termini tradizionali a una visione più universalistica e inclusiva, gli studiosi ricordano, in prima istanza, che negli USA un primo momento di grande sensibilità nei confronti dell'accessibilità si ebbe dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando molti veterani rientrarono in patria con menomazioni di ogni tipo, richiedendo quindi attenzioni più che mai speciali a fronte di un impegno collettivo visibile e importante per tutti. Inoltre, nel 1990, come ricordano Gossett e i suoi colleghi, negli USA fu approvato un documento di valenza e portata storica, ovvero il cosiddetto *Americans with Disabilities Act* (ADA) (United States Congress, 1990), uno dei primi che, a livello internazionale, ha chiaramente evidenziato come l'assenza di accessibilità sia di fatto una forma di discriminazione, portando così la questione sul piano ideologico e politico.

Peraltro, nel definire la nozione di accessibilità ancora prevalente negli anni dell'ADA, Gossett e i suoi colleghi la assimilano a una visione ancora ampiamente segregazionista, secondo la quale dare accesso a persone disabili significava essenzialmente aiutarle a spingersi fuori da uno spazio angusto e limitato, cercando di eliminare barriere ed ostacoli. Questa impostazione riflette una concezione reattiva e compensativa dell'accessibilità, centrata sull'adattamento successivo piuttosto che sulla progettazione inclusiva fin dalle fasi iniziali. Non risulta difficile attribuire a questa visione una valenza politica perfettamente in linea con l'assetto socio-politico dei decenni tra il 1970 e il 1990, in America come altrove; decenni, questi, che furono in ogni caso essenziali per sostenere una rivoluzione concettuale e pratica che si è più volte evoluta dall'inizio del nostro nuovo secolo.

Nel loro saggio, inoltre, Gossett *et al.* (2009, p. 441) parlano di un passaggio, ormai in atto da diversi anni, da una vecchia visione dell'accessibilità che muoveva da una concezione negativa e privativa, a una più neutrale, universalistica e proattiva che abbraccia i principi del *design* universale:

Where accessibility is seen as based on assumptions of particular barriers for a specific group of people, universal design is seen as a framework for developing solutions to anticipated needs of all end users.

In questa prospettiva, il passaggio netto all'adozione dei principi dello *Universal Design* segna un cambiamento radicale: l'accessibilità si trasforma da intervento correttivo a un principio progettuale. Fu Ronald Mace a coniare, nel 1985, il termine *Universal Design* e a scandirne i principi essenziali, inizialmente in relazione alla creazione di spazi fisici e poi, in estensione, a ogni forma di progettazione non più riparativa ma inclusiva fin dal suo concepimento. In quest'ottica, i principi del design universale furono poi anche ulteriormente declinati, in particolare in termini di *Inclusive Design*, comportando essenzialmente uno spostamento di attenzione dai termini di uso di un oggetto o un servizio, alle funzionalità della persona e alle sue diverse capacità ed esigenze (Clarkson *et al.*, 2003). Importante inoltre ricordare, in questo senso, anche il cosiddetto *capability approach*, sviluppato inizialmente da Sen (1999 e 2009) e successivamente articolato in senso normativo da Nussbaum (2000, 2006 e 2011), il quale sposta l'attenzione dalle risorse alle reali opportunità delle persone, evidenziando come la giustizia sociale debba essere valutata in termini di capacità effettive di essere e fare.

Il passaggio da un'accessibilità di matrice negativa a una nozione più aperta e inclusiva viene più volte rimarcato ed elaborato anche nello *Universal Access Handbook* curato e in parte anche scritto da Konstantine Stephanidis, pubblicato anch'esso nel 2009. Stephanidis (2009, p. 1064) rifiuta la nozione tradizionale di accessibilità per sostituirla con quella di accesso universale, un concetto impregnato dei principi del design universale:

Accessibility is not enough. The concept of universal access must be introduced. The concept of universal access must be introduced and adaptations fully addressed as a real option for satisfying the inclusion requirements. [...] since users are different, and they have different accessibility and usability requirements, it is necessary to take all of them into account in a user-centered design process.

In linea con questa impostazione, l'accesso universale implica un approccio *user-centered* e anticipatorio, che tiene conto della diversità degli utenti fin dalle fasi iniziali di qualsivoglia progettazione, di luoghi ma anche di testi e strumenti. Essenziale in questa definizione è, ancora una volta, l'uso della parola 'partecipazione'.

La partecipazione assume, a questo punto del capitolo, un ruolo metodologico centrale, in linea con gli approcci della *participatory action research*, che prevedono il coinvolgimento diretto dei soggetti interessati nei processi

di progettazione e produzione della conoscenza (Reason, Bradbury, 2008). La partecipazione, come osservato altrove (Di Giovanni, 2018; Di Giovanni, Raffi, 2022), è essenziale non soltanto per una vera inclusione che va ben oltre l'abbattimento di barriere, ma per il rafforzamento della conoscenza reciproca tra persone con abilità diverse, della consapevolezza delle esigenze di ciascuno/a e del rispetto delle diverse identità.

Il concetto di partecipazione è assolutamente centrale anche in un documento internazionale recente e di grande importanza, ovvero la *Carta di Solfagnano*, firmata da tutti gli Stati che hanno partecipato al primo G7 su disabilità e inclusione tenutosi alla fine del 2024 a Solfagnano, nei pressi di Assisi.

Il documento, ispirato anche al principio «nothing about us without us» (Charlton, 1998), sottolinea la necessità di coinvolgere attivamente le persone con disabilità nei processi decisionali e progettuali, consolidando ulteriormente il ruolo della partecipazione come principio guida delle politiche inclusive.

4. *Dalle diverse abilità all'empowerment: storie di inclusione nella creazione e fruizione di testi per tutti*

Come sostiene Angelo Battista (2011, p. 45),

L'empowerment è un processo dell'azione sociale attraverso il quale le persone, le organizzazioni e le comunità acquisiscono competenza sulle proprie vite, al fine di cambiare il proprio ambiente sociale e politico per migliorare l'equità e la qualità della vita.

Questa definizione si inserisce coerentemente nel quadro degli approcci partecipativi e, in particolare, delle prospettive riconducibili alla cosiddetta *participatory action research*, nelle quali i soggetti coinvolti non sono destinatari passivi ma co-autori dei processi di trasformazione sociale e culturale (Reason, Bradbury, 2008).

I profondi mutamenti sopra enucleati, relativi alle nozioni di disabilità e di accessibilità, ci conducono verso una sempre più marcata centralità di ciascuna persona, il cui valore risiede proprio nella diversità e unicità. Si è inoltre evidenziato, nelle sezioni precedenti, come questi ribaltamenti prospettici e paradigmatici, oltre a ridare centralità alle persone, abbiano comportato una rivalutazione del loro ruolo: nel collaborare attivamente e in modalità inclusiva alla progettazione e rielaborazione di luoghi e servizi, in ambito culturale e non, le persone ricevono un beneficio in termini di benessere ma anche di forza e crescita personale, ovvero, come sottolineato anche da Battista, di *em-*

powerment. In questa prospettiva, la partecipazione assume una duplice funzione, configurandosi al tempo stesso come obiettivo e come metodo: da un lato, essa rappresenta la condizione per una reale inclusione; dall'altro, costituisce il dispositivo attraverso cui tale inclusione viene costruita e negoziata.

In questa ultima sezione osserveremo, dunque, alcuni casi di progettazione inclusiva e co-creazione, in relazione alla fruizione del patrimonio culturale e degli spettacoli dal vivo. Si evidenzieranno, in particolare, gli elementi di crescita per le persone con e senza disabilità, nonché le scoperte, ovvero gli imprevisti (tutti positivi) generatisi in seno a queste sperimentazioni. Dal punto di vista metodologico, i casi presentati possono essere letti come studi esplorativi qualitativi, selezionati in base alla loro capacità di evidenziare dinamiche di partecipazione, co-progettazione e trasformazione delle pratiche di accessibilità. Tali esperienze mostrano caratteristiche riconducibili, almeno in parte, ai cicli riflessivi tipici della *participatory action research*, in cui progettazione, osservazione e rielaborazione si intrecciano in modo continuo.

La prima delle esperienze qui riportate risale al 2018, quando nell'ambito di un consolidato progetto di accessibilità per il Macerata Opera Festival (<www.sferisterio.it>) si è deciso di sperimentare l'accessibilità partecipata con e per il giovane pubblico con disabilità visiva. In vista di uno spettacolo per bambini e bambine ispirato alla Carmen di Georges Bizet, che prevedeva normalmente la partecipazione del giovane pubblico in scene di canto corale e ballo, si è deciso di rendere il tutto fruibile anche per il giovane pubblico ipo- e non vedente. A tal fine, si è quindi organizzato un laboratorio accessibile per avvicinare questa parte del pubblico allo spettacolo, esplorandolo tramite la musica, il canto e la conoscenza della trama, col supporto di un pianista e due giovani cantanti. In seno a questo laboratorio, i bambini e le bambine ciechi e ipovedenti, nonché i loro piccoli amici o parenti vedenti, sono stati coinvolti nella revisione e registrazione dell'audio descrizione che ha poi accompagnato la fruizione dello spettacolo. Lavorando su una traccia descrittiva precedentemente elaborata da due operatrici dell'accessibilità, le descrizioni di scene, costumi, personaggi e azioni sono state discusse e riviste con i partecipanti al laboratorio, sulla base delle loro esigenze e priorità in termini di comprensione generale. Infine, si è predisposta una cabina per la registrazione delle voci dei piccoli partecipanti al laboratorio, affinché l'audio descrizione portasse non soltanto la loro firma in termini testuali, ma anche vocali. La scoperta insita in questa prima esperienza di partecipazione alla creazione dell'accessibilità è giunta proprio al momento della registrazione delle voci: i bambini e le bambine vedenti, leggendo estratti dalla descrizione, non riuscivano facilmente a risultare spontanei nella recitazione, mentre quelli ipo- e non vedenti, rivelando un'incredibile capacità di memorizzazione, hanno dato prova anche di grande spontaneità nel recitare alcune por-

zioni di testo descrittivo. A seguito di questa prima esperienza, per 6 anni il laboratorio è stato replicato in vari teatri italiani (Parma, Como, Milano, Brescia) e le audio descrizioni sono sempre state registrate con le voci di giovani ciechi e ipovedenti.

Questa esperienza può essere interpretata, nel quadro dei *Translation Studies*, come una forma di traduzione intersemiotica partecipata, in cui il passaggio dal visivo al verbale non è un processo unidirezionale, ma il risultato di una negoziazione collettiva tra soggetti con diverse modalità percettive (Di Giovanni, 2018).

La seconda esperienza legata all'accesso universale e alla progettazione inclusiva ci porta al 2019 e, di nuovo, riguarda uno spettacolo d'opera in preparazione, questa volta non per bambini ma per un pubblico adulto. Presso il Teatro Grande di Brescia, in collaborazione con la sezione provinciale dell'Ente Nazionale Sordi, si è intrapreso proprio quell'anno un percorso volto a delineare i migliori servizi e le esperienze inclusive per permettere alle persone sorde di apprezzare al meglio gli spettacoli d'opera lirica. In occasione di riunioni e sopralluoghi condivisi tra operatori teatrali, esperti di accessibilità e persone sorde, si sono valutati vari aspetti: 1) i posti più adeguati per garantire una fruizione ottimale degli spettacoli, 2) gli strumenti (video con sottotitoli) e i testi (in lingua dei segni italiana) da approntare affinché le persone sorde si potessero preparare al meglio agli spettacoli, 3) altre esperienze inclusive da sperimentare e promuovere, prima e dopo gli spettacoli. In relazione a quest'ultimo punto, in occasione di una prova del coro del teatro, il team sopra delineato, composto anche da tre persone sorde, si è trovato sul palcoscenico. A pochi istanti dall'inizio, le tre persone sorde si sono abbassate per toccare la superficie di legno del palco e percepire così le onde sonore generate dalle voci dei cantanti. Il legno, in effetti, risulta essere un ottimo conduttore del suono e, in maniera del tutto imprevista, questo sopralluogo ha dato modo al team inclusivo di individuare un'attività importante da proporre alle persone sorde come preparazione o complemento alla fruizione di uno spettacolo. Questa attività, messa in programma a seguito della scoperta pressoché casuale di cui sopra, ha visto, negli anni, una grande ed entusiastica partecipazione da parte del pubblico sordo e ha portato le persone non sorde a scoprire un modo diverso di fruire della musica e del canto.

L'episodio descritto evidenzia la dimensione multisensoriale dell'esperienza estetica, mostrando come la fruizione musicale possa essere ridefinita attraverso modalità alternative, mettendo in discussione una concezione esclusivamente uditiva dell'ascolto.

La terza delle quattro esperienze qui riportate è nata dalla precisa volontà di un team di esperti di accessibilità al patrimonio culturale di dare vita a un programma formativo per giovani guide inclusive, ovvero persone con disa-

bilità sensoriale e intellettiva, tra i 16 e i 35 anni, che a seguito di un percorso intensivo di natura teorica, metodologica e pratica e della durata di circa 10 ore, potessero essere successivamente impiegate come guide per tutti, in occasione di visite a musei, teatri e altri luoghi di cultura. Il primo di questi corsi è stato organizzato nel mese di giugno del 2021, presso un museo della città di Macerata. Percorsi formativi analoghi sono successivamente stati proposti a Brescia presso il Teatro Grande e a Modena presso il Teatro Pavarotti Freni (presso quest'ultimo in maniera ricorrente, dal 2022 in avanti). La formazione, organizzata ed erogata in collaborazione con le principali associazioni di disabili sensoriali e intellettivi delle diverse città, ha in tutti i casi dato luogo a sperimentazioni sul campo, con ragazzi e ragazze con disabilità ripetutamente impiegati come guide e retribuiti per queste prestazioni. Per questo tipo di esperienza, l'elemento imprevisto è stato duplice e ha riguardato, da una parte, la creatività e flessibilità dei ragazzi con diverse disabilità nell'individuare linguaggi e strumenti per comunicare tra loro, e dall'altra la sorprendente capacità dei giovani ciechi di illustrare nel dettaglio dipinti e affreschi da loro percepiti unicamente attraverso la parola.

In questo caso, la mediazione culturale si configura come pratica situata e plurale, in cui le competenze emergono dall'interazione tra soggetti e contesti, piuttosto che da modelli predefiniti.

La quarta e ultima esperienza inclusiva qui esemplificata riguarda non direttamente la fruizione di luoghi o eventi accessibili, ma l'organizzazione di un'attività formativa di natura essenzialmente empirica erogata da una ricercatrice universitaria senza disabilità, un'*accessibility manager* cieca e un'insegnante di musica e canto sorda e ipovedente. Nella primavera del 2025, nell'ambito di un convegno internazionale dedicato all'accesso alla cultura per persone con disabilità, è stato organizzato un *workshop* da e con queste tre persone, finalizzato a esemplificare, dai rispettivi punti di vista ma anche in prospettiva collegiale, come le diverse abilità siano di fatto complementari e come le competenze multisensoriali, messe insieme, possano dar vita a esperienze realmente inclusive. Il *workshop*, rivolto a studenti e docenti universitari ma anche a professionisti e curiosi del mondo dell'accessibilità, ha chiaramente enfatizzato la forza derivante dall'uso consapevole di uno o più sensi nelle diverse situazioni di vita, così come nella fruizione di spazi ed eventi culturali. In questo caso, tra gli elementi imprevisti e sorprendenti ricordiamo la grande capacità comunicativa verso tutti da parte di chi non sente e vede solo parzialmente, nonché la forza che le persone con e senza disabilità coinvolte nell'elaborazione di questo tipo di attività formativa avvertono e ricevono prima, durante e dopo l'attività stessa.

Questa esperienza evidenzia come la co-presenza di diverse abilità possa generare forme di conoscenza condivisa e contribuire a ridefinire i processi educativi in chiave inclusiva.

5. *Conclusion*

Come evidenziato nel corso di questo saggio, l'evoluzione del concetto di disabilità, da paradigma medico a prospettiva sociale e relazionale, ha prodotto trasformazioni profonde non solo sul piano teorico, ma anche nelle pratiche culturali, progettuali e partecipative.

Questo cambiamento si riflette in modo particolarmente evidente nel passaggio da una concezione dell'accessibilità come adattamento compensativo a una visione più ampia e universalistica, in cui essa si configura come principio strutturale dei sistemi sociali e culturali. In tale prospettiva, accessibilità e inclusione non rappresentano più ambiti separati, ma dimensioni interconnesse di un unico processo, orientato alla costruzione di contesti capaci di accogliere e valorizzare la diversità umana.

Le esperienze analizzate, seppur brevemente, mostrano come la partecipazione attiva delle persone con disabilità nei processi di progettazione culturale non solo migliori la qualità dei servizi offerti, ma produca effetti significativi in termini di *empowerment*, benessere e trasformazione sociale. Come sottolineato da Diener *et al.* (1999 e 2003), il benessere soggettivo è strettamente legato alla possibilità di partecipare attivamente alla vita sociale, sviluppare relazioni significative e riconoscere il proprio ruolo all'interno della comunità. In questo senso, le pratiche inclusive non si limitano a rimuovere barriere, ma contribuiscono a ridefinire le condizioni stesse della partecipazione.

A livello internazionale, tali trasformazioni trovano oggi un riscontro sempre più esplicito anche nelle politiche pubbliche. La recente *Carta di Solfagnano* rappresenta, in questo senso, un punto di svolta significativo, in quanto sancisce l'impegno dei Paesi del G7 a promuovere la piena partecipazione delle persone con disabilità in tutti gli ambiti della vita sociale, culturale ed economica. Il documento pone al centro il principio *nothing about us without us*, sottolineando la necessità di coinvolgere direttamente le persone con disabilità nei processi decisionali e progettuali.

Inoltre, la *Carta* identifica una serie di priorità – tra cui accessibilità, vita indipendente, partecipazione culturale e sviluppo di tecnologie inclusive – che delineano un'agenda politica orientata non più all'assistenzialismo, ma alla valorizzazione delle capacità e dei talenti individuali.

Questo orientamento si inserisce in un quadro più ampio di politiche europee e internazionali che, negli ultimi anni, hanno progressivamente rafforzato il legame tra inclusione, diritti e partecipazione, promuovendo un approccio integrato alla disabilità che coinvolge ambiti diversi, dalla cultura al lavoro, dall'istruzione alla tecnologia. In tale contesto, il contributo di questo saggio si colloca all'intersezione tra *Disability Studies*, *Translation Studies* e *Cultural Studies*, proponendo una lettura della disabilità come fenomeno non solo sociale, ma anche profondamente culturale e discorsivo.

L'accessibilità, in questa prospettiva, può essere interpretata come una forma di mediazione e traduzione culturale, attraverso la quale contenuti, spazi ed esperienze vengono resi accessibili a pubblici diversificati. Questa riconfigurazione consente di superare una visione tecnica dell'accessibilità, per comprenderla come pratica creativa, situata e relazionale.

Allo stesso tempo, l'emergere di approcci partecipativi – riconducibili, almeno in parte, alla tradizione della *participatory action research* – suggerisce una ridefinizione del rapporto tra teoria e pratica. La produzione di conoscenza non è più un processo unidirezionale, ma un'attività condivisa, in cui soggetti diversi contribuiscono alla costruzione di significati e soluzioni.

Guardando al futuro, emerge con forza la necessità di consolidare e ampliare questi processi, affrontando alcune sfide cruciali. In primo luogo, sarà fondamentale evitare che i principi dell'inclusione rimangano confinati a livello dichiarativo, promuovendo invece la loro traduzione in pratiche concrete e sostenibili. In secondo luogo, sarà necessario rafforzare il dialogo tra ambiti disciplinari diversi, favorendo approcci interdisciplinari capaci di cogliere la complessità delle dinamiche legate alla disabilità.

Infine, un ruolo sempre più rilevante sarà svolto dalle tecnologie digitali, che, se progettate in modo inclusivo, possono rappresentare strumenti potenti per ampliare l'accesso e la partecipazione, ma che, al contrario, rischiano di generare nuove forme di esclusione se non adeguatamente governate. In conclusione, il percorso tracciato in questo saggio evidenzia come la disabilità, lungi dall'essere una condizione marginale o residuale, rappresenti un osservatorio privilegiato per comprendere le trasformazioni contemporanee delle società.

Dal superamento di modelli riduzionistici alla valorizzazione delle differenze, dalla centralità dell'accessibilità alla partecipazione come metodo, emerge una visione in cui le persone con disabilità non sono più oggetto di intervento, ma soggetti attivi nella costruzione di significati, pratiche e politiche.

In questa prospettiva, l'inclusione non è un punto di arrivo, ma un processo in continuo divenire, che richiede un impegno costante da parte di istituzioni, comunità e individui.

Ed è proprio in questa dimensione dinamica e relazionale che si apre la possibilità di immaginare e costruire società realmente più eque, accessibili e capaci di accogliere la pluralità delle esperienze umane.

Bibliografia

- BAKER M. (2006), *Translation as conflict*, Londra, Routledge.
- BATTISTA A. (2011), *Vocabolario dell'intelligenza emotiva*, Bari, Cacucci.
- BOPAI AH M. (2021), *Equity. How to design organizations where everyone thrives*, Oakland, Berrett-Koehler Publishers.
- CHARLTON J.I. (1998), *Nothing about us without us. Disability oppression and empowerment*, Berkeley, University of California Press.
- CLARKSON P.J. et al. (eds.) (2003), *Inclusive design. Design for the whole population*, London, Springer.
- DI GIOVANNI E. (2018), *Participatory accessibility: Creating audio description with blind and non-blind children*, «Journal of Audiovisual Translation», 1, pp. 155-169.
- DI GIOVANNI E. (2022), *Inclusive theatre-making: Participation, empowerment and well-being*, «Intralinea - Online Translation Journal», 1, pp. 1-26.
- DI GIOVANNI E., RAFFI F. (2022), *Inclusive theatres as boosters of wellbeing: Concepts and practices*, «Journal of Audiovisual Translation», 5, pp. 166-185.
- DIENER E. et al. (1999), *Subjective well-being: Three decades of progress*, «Psychological Bulletin», 125(2), pp. 276-302.
- DIENER E., OISHI S., LUCAS R.E. (2003), *Personality, culture, and subjective well-being: Emotional and cognitive evaluations of life*, «Annual Review of Psychology», 54(1), pp. 403-425.
- EUROPEAN PARLIAMENTARY RESEARCH SERVICE (2017), *Discrimination and access to employment for female workers with disabilities*, <[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2017/603981/EPRS_IDA\(2017\)603981_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2017/603981/EPRS_IDA(2017)603981_EN.pdf)> [ultimo accesso 15 marzo 2026].
- G7 (2024), *Carta di Solfagnano*, <<https://www.garantedisabilita.it/wp-content/uploads/2025/09/easy-to-read.pdf>> [ultimo accesso 15 marzo 2026].
- GOSSETT A. et al. (2006), *Examining barriers and supports to community living and participation after a stroke from a participatory action research approach*, «Topics in Stroke Rehabilitation», 13(3), pp. 43-58.
- GOSSETT A. et al. (2009), *Beyond access: A case study on the intersection between accessibility, sustainability and universal design*, «Disability and Rehabilitation: Assistive Technology», 4(6), pp. 439-450.
- HALLER B. (2024), *Disabled people transforming media culture for a more inclusive world*, London-New York, Routledge.

- NARIO-REDMOND M. (2020), *Ableism. The causes and consequences of disability prejudice*, London, Wiley Blackwell.
- NAZIONI UNITE (2006), *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, <<https://www.lavoro.gov.it/temi-e-priorita/disabilita-e-non-autosufficienza/focus-on/Convenzione-ONU/Documents/Convenzione%20ONU.pdf>> [ultimo accesso 15 marzo 2026].
- NUSSBAUM M.C. (2000), *Women and human development. The capabilities approach*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.
- NUSSBAUM M.C. (2006), *Frontiers of justice. Disability, nationality, species membership*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- NUSSBAUM M.C. (2011), *Creating capabilities. The human development approach*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- OLIVER M. (1990), *The politics of disablement*, Basingstoke, Macmillan.
- REASON P., BRADBURY H. (eds.) (2008), *The SAGE handbook of action research. Participative inquiry and practice*, 2^a ed., London, SAGE Publications.
- SEN A. (1999), *Development as freedom*, Oxford, Oxford University Press.
- SEN A. (2009), *The idea of justice*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- STEPHANIDIS K. (2009), *The universal access handbook*, Boca Raton, CRC Press, Taylor & Francis Group.
- UNITED STATES CONGRESS (1990), *Americans with Disabilities Act of 1990, as amended*, <<https://www.ada.gov/law-and-reg/ada/>> [ultimo accesso 15 marzo 2026].
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2001), *International classification of functioning*, <<https://www.who.int/standards/classifications/international-classification-of-functioning-disability-and-health>> [ultimo accesso 15 marzo 2026].
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2024), *Disability*, <https://www.who.int/health-topics/disability#tab=tab_1> [ultimo accesso 15 marzo 2026].
- ZAJDA J. (2010), *Globalization, education and social justice*, Dordrecht, Springer Netherlands.