

archivi delle **v2/n1/2021**
emozioni

**ricerche sulle componenti emotive nella letteratura,
nell'arte, nella cultura materiale**

Sconfinamenti emotivi
Dalla tragedia greca
all'intelligenza artificiale

edizionidipagina

Direzione

Sotera Fornaro (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’)

Comitato scientifico nazionale

Anna Beltrametti (Università di Pavia)

Giulio Brevetti (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’)

Alberto Casadei (Università di Pisa)

Alessandra Cattani (Università di Sassari)

Maria Luisa Catoni (IMT School for Advanced Studies Lucca)

Marco Castellari (Università di Milano)

Michele Cometa (Università di Palermo)

Alessandro Grilli (Università di Pisa)

Walter Lapini (Università di Genova)

Giorgio Sale (Università di Sassari)

Giulio Sodano (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’)

Massimo Tria (Università di Cagliari)

Fabio Vasarri (Università di Cagliari)

Raffaella Viccei (Università di Sassari)

Comitato scientifico internazionale

Lilah Grace Canevaro (University of Edinburgh)

Paolo Gervasi (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)

Francesco Massa (Universität Freiburg)

Karin Schlapbach (Universität Freiburg)

Mario Telò (University of California, Berkeley)

Redazione

Leonardo Mancini (Università di Torino)

Progetto: “La vergogna e le sue maschere”,
L.R. 07/2017, Intervento finanziato con risorse FSC 2014-2020,
Patto per lo Sviluppo della Regione Sardegna.

e-mail: redazione@archivi-emozioni.it

web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X

ISBN (online): 978-88-7470-846-8



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Le emozioni dei robot, l'arte, la letteratura. Qualche considerazione	5
<i>Mario Telò</i> <i>Archive Feelings</i> . Una teoria della tragedia greca	23
<i>Ester Cerbo</i> Filottete in scena: risonanze emotive e partitura ritmica. Note al <i>Filottete</i> di Sofocle	33
<i>Caroline Richard</i> La pitié dans les <i>Argonautiques</i> de Valerius Flaccus. Étude et remarques méthodologiques	59
<i>Artemis Archontogeorgi</i> Feeling lonely within a community: The representation of loneliness in Ovid's <i>Heroides</i>	75
<i>Mariarosa Loddo</i> Scorci contemporanei sul dolore: sconfinamenti tra letteratura e cura	97
<i>Fabio Vasarri</i> Marguerite Duras o la vergogna sospesa	121
<i>Stefano Genetti</i> Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna	139

Sotera Fornaro

Le emozioni dei robot, l'arte, la letteratura. Qualche considerazione

ABSTRACT: Can we say that artificial intelligence systems express emotions? And what are the emotions they arouse? To what extent can artificial intelligence change our concepts of 'art', 'creativity', 'literature', 'author'? The article asks these questions, starting with Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun* (2021) and Daniel Kehlmann's essay, *Mein Algorithmus und ich* (2021).

KEYWORDS: artificial intelligence; creativity; art; Daniel Kehlmann; Kazuo Ishiguro.

Archeologia della coscienza artificiale

In un film pacifista del 1986, *Corto circuito*, un robot chiamato Numero 5, costruito in serie per usi bellici, dopo essere stato colpito da un fulmine, fugge dal laboratorio dov'è stato ideato e dove ha dimostrato di saper sgominare un esercito. Il caso gli fa incontrare Stephanie, che non si spaventa davanti al suo aspetto, gli parla come fosse un essere umano e lo accoglie a casa come un nuovo amico. Memorizzando libri, giornali e programmi televisivi, a casa di Stephanie e con il suo aiuto, Numero 5 raccoglie *input* ed elabora dati, grazie ai quali 'comprende' cosa sia l'amore, la generosità, il bene e il male. Perciò si auto-riprogramma, non volendo più essere una macchina da guerra e di distruzione, ma diventare utile nelle piccole cose, ad esempio cucinare e riparare oggetti, e nelle grandi, come difendere i deboli dalle ingiustizie. Il robot afferma con decisione di 'essere vivo'; infine si dota di un'identità con un nome umano, Johnny. Il robot sembra provare emozioni e sentimenti, specialmente verso la dolce Stephanie, il primo essere umano che si prende cura di lui come degli animali abbandonati nella sua casa di campagna nell'Oregon.

La società informatica che ha costruito Numero 5 con grande investimento di denaro, la Nova Robotics, e che del resto stipendia lo scienziato, rivuole però indietro la sua macchina. Comincia così una caccia al robot con grande impiego di soldati e armi, a cui la macchina tiene testa, riuscendo ad ingannare un ottuso generale e il suo esercito addirittura simulando la sua 'morte' dopo

aver costruito un doppio che va distrutto. Johnny Numero 5 si dimostra più ‘intelligente’ degli umani e riesce così a fuggire definitivamente dal laboratorio; va a vivere con Stephanie e lo scienziato, intanto innamoratisi: alla fine, vissero tutti felici e contenti in un mondo senza guerra ma anche senza scienza, tra i fecondi pascoli del Montana.

Numero 5 ha dimostrato di saper imparare la gioia, la tristezza, la diffidenza, l’odio, a scegliere tra giusto e ingiusto, infine a decidere da solo cosa vuole fare e a non obbedire più agli ordini per i quali è stato programmato e che giudica sbagliati. Riesce a convincere di essere ‘vivo’ persino il suo scettico e incredulo costruttore, uno scienziato geniale ma alieno dalla realtà, abbastanza superficiale da non aver riflettuto sugli usi letali della macchina da lui programmata. Lo scienziato vorrebbe riprendersi il robot ‘impazzito’ per spegnerlo, ma Stephanie lo convince a confrontarsi e a parlare con lui prima di ucciderlo. Dopo una notte passata a dialogare con il ‘suo’ robot, lo scienziato si persuade che Numero 5 è effettivamente ‘vivo’ solo quando quello scoppia a ridere al racconto di una barzelletta. La «risposta emotiva spontanea» vale finalmente per lo scienziato come prova provata che Numero 5 è un essere vivente, dotato cioè di emozioni e della capacità di giudicare, insomma di una coscienza.

Coscienza è un termine impegnativo e ambiguo: nel 2002 Vincenzo Tagliascio, in uno dei suoi ultimi articoli, scriveva che la ‘coscienza artificiale’ costituisce il grande «sogno» degli ingegneri, invero non ancora realizzato. Di coscienza artificiale si parla sino dagli anni Sessanta del Novecento; nella ricerca scientifica la tematica correlata alla coscienza della macchina fu introdotta un decennio dopo al MIT di Boston da Daniel C. Dennet. Da allora cominciarono ricerche per le quali la macchina non doveva più imitare le capacità logiche dell’essere umano, ma piuttosto acquisire una coscienza, ossia fare esperienza, imitare gli animali, evolversi. Nasce allora il concetto di *animat*, una macchina che ha prestazioni e capacità che non rientrano nell’intelligenza (logico-formale) e nemmeno nell’autocoscienza (propria dell’essere umano). Di conseguenza i robot sono sempre più divenuti in grado di autoprogrammarsi e di prendere decisioni al posto degli umani. Oggi si può anzi parlare di un ‘ciclo delle macchine’, analogo al ‘ciclo della vita’ degli esseri viventi, un ciclo in cui non intervengono più gli esseri umani come mediatori, e in cui sono gli umani a diventare sempre più protesi delle macchine e non il contrario (Manzotti 2019)¹.

¹ Sui problemi di etica posti da questo fenomeno vedi l’incontro *Etica, emozioni, intelligenza artificiale*, tenuto a Pisa nel gennaio 2021, condotto da Adriano Fabris nell’ambito del PRIN 2017: *Nuove sfide per l’etica applicata*, che si può riascoltare qui: <https://www.youtube.com/watch?v=uYk0i1PhDLk>. Inoltre il programma di ricerca *Philosophy and the Ethics of AI* del CFI

Corto circuito resta un antiquato prodotto pieno di cliché, tratti anche da molta letteratura precedente: lo scienziato è un disadattato, che non conosce ancora l'amore e che dopo averlo scoperto lo eleva a legge unica della sua esistenza, dimenticando in un attimo tutti i suoi studi e la scienza, rivelatasi dannosa per l'umanità. I messaggi etici sottesi al film sono banali e nondimeno attuali: la tecnologia non è cattiva, ma cattivo è l'uso che ne fa l'uomo. E poiché la macchina segue gli *input* che vengono forniti dall'uomo, si comporterà analogamente ai modelli e ai dati che immagazzina: perciò un robot 'umanizzato' può diventare migliore dell'essere umano, se ne segue gli *input* positivi, e peggiore di esso, se viene infarcito di *input* negativi. Un robot destinato a distruggere è potentissimo; ma lo è anche un robot programmato per aiutare. Il film prospetta, in maniera ingenua ma precoce, un futuro post-umano in cui la convivenza tra macchine e uomini esalta le virtù degli esseri umani, non ne amplifica gli aspetti oscuri. Una storia per ragazzi, la cui produzione è costata moltissimo per la costruzione del modello di robot, i cui movimenti, per lo più, furono riprodotti come quelli di una marionetta.

Possiamo amare i robot?

A distanza di 35 anni, quell'invenzione cinematografica e quel modello di robot sono entrambi superati dalla mobilità e agilità degli attuali robot, alcuni dei quali, ad esempio, sanno danzare e compiere movimenti complessi con arti la cui mobilità equivale o supera quella umana. Nell'estate 2020 ha fatto il giro del mondo il video di un robot che balla sulle note della nota canzone *Do you love me* prodotto dalla Boston dynamics (<https://www.bostondynamics.com/>), il cui motto aziendale suona: *Changing your idea of what a robot can do*. E noi, abbiamo cambiato la nostra idea su quel che un robot può fare?

Johnny Numero 5, robot simpatico e amorevole con gli umani, o almeno con alcuni di essi, e che a sua volta suscita simpatia e solidarietà, negli anni Ottanta ebbe molti fratelli cinematografici molto più ostili al genere umano, che rappresentavano le angosce e le paure legate anche ad una transizione culturale verso una pervasiva presenza dei robot nella nostra vita: dai celeberrimi replicanti di *Blade Runner* (1982) al terrificante *Terminator* (1984), per fare due esempi di successo. Ma la lista è lunga e non certo finita. La finzione narrativa o cinematografica ha anzi influenzato e influenza la percezione comune delle macchine ma anche il discorso scientifico sull'intelligenza artificiale più

di quanto la scienza abbia influenzato o influenzi la finzione. La paura che i robot possano distruggerci e soprattutto sostituirsi a noi non può certo dirsi finita; il titolo di un recente libro divulgativo di Francesca Rossi suona significativamente: *Il confine del futuro. Possiamo fidarci dell'intelligenza artificiale?* Costruire un rapporto di 'fiducia' tra sistemi di intelligenza artificiale e uomini è uno degli scopi attuali della ricerca (vedi ad es. <http://lcfi.ac.uk/projects/ai-trust-and-society/trust-and-transparency/>).

Eppure le macchine diventano sempre più indispensabili nelle attività comuni: vi sono sistemi intelligenti in grado di guidare, cucinare, pulire, costruire, trasportare. Soprattutto, molti robot svolgono importanti compiti sociali, aiutano in situazioni di pericolo e difficoltà, come i robot 'infermieri' che hanno portato soccorso ai malati in terapia intensiva per Covid 19. Sono già prodotti robot che comunicano con i bambini e sono usati con funzione terapeutica nei casi di autismo, oppure servono da compagnia e persino solo da intrattenimento: ad esempio Tespi, robot dal nome arcaicissimo, che sa ballare, recitare, cantare – e questo in almeno venti lingue diverse –, messo in mostra, con altri, al MUDEC di Milano. Come dice il titolo dell'esposizione, i robot e i sistemi di intelligenza artificiale si esercitano a diventare sempre più uomini, e talora eticamente migliori degli uomini (<https://www.mudec.it/eng/robot-the-human-project/>, 1.5.2021-1.08.2021).

Imparare le emozioni

Proprio questo sembra suggerire l'ultimo romanzo di Kazuo Ishiguro, *Klara e il Sole* (2021), che ha per protagonista un robot da compagnia per bambini, Klara, che sceglie la 'sua' bambina, la protegge, la aiuta e infine, una volta che questa è cresciuta, è da lei abbandonata come si abbandona un giocattolo. Ma Klara non è un giocattolo privo di coscienza: sa riconoscere le emozioni degli umani, sa giudicare se sono buoni o cattivi, giusti o ingiusti. Klara si 'emoziona', come si ripete nel romanzo, e soprattutto capisce che solo osservando e studiando le emozioni dei passanti e dei bambini, emozioni che sono per lei veri e propri misteri, avrebbe potuto comprendere gli esseri umani, e tra questi il bambino a cui sarebbe stata posta accanto.

Grazie a questa conoscenza delle emozioni, Klara non si fa scegliere dal 'suo' bambino, ma sceglie con chi vivere. Infatti Klara si innamora a prima vista di Josie, la bambina a cui farà compagnia, e riesce con degli *escamotages* a farsi acquistare da lei. Così Klara accetta la sfida di 'imparare il cuore' della sua amica umana, per quanto complesso questo cuore possa essere, di attraversarne 'tutte le stanze' per conoscerlo fino in fondo e così difenderla e salvarla da un'oscura

malattia che la minaccia. Salvare Josie diventa la missione di Klara: che rifiuta perciò il progetto della mamma della bambina, che le chiede di sostituirsi alla figlia una volta che la malattia l'abbia portata via. Caparbiamente, Klara decide che Josie non morirà, e con spirito religioso e superstizioso insieme si rivolge al suo dio, il Sole, pregandolo di guarire la sua piccola amica. Il dio acconsente, ma vuole qualcosa in cambio. Pur di salvare Josie, il robot fa un voto al Sole, che la alimenta, lo adempie rinunciando ad una parte della sua riserva energetica, grazie alla quale riesce a fermare almeno uno dei tanti mostri che circolano sulla terra, una delle macchine che producono inquinamento. Grazie al sacrificio di Klara, alla fine Josie guarisce, senza però poter minimamente sospettare quel che la macchina ha fatto per lei. Né Klara conosce la delusione: conclude anzi che tutta la sua dedizione e il suo amore per Josie non sarebbero mai stati all'altezza di quello che gli altri umani, il padre, la madre, l'amico del cuore, provavano per la bambina. L'amore di un cuore umano raggiunge vette inarrivabili da una macchina, 'pensa' il robot. Ma si tratta di una riflessione sconfessata dalla galleria di umani egoisti, profittatori, oppure rinunciatari che Klara ha incontrato nella famiglia e nell'ambiente di Josi.

Klara ha 'imparato' Josi, tanto che avrebbe potuto persino sostituirsi perfettamente a lei; ma questo non basta per diventare umani, e nemmeno per conquistare un ruolo o un posto nel cuore degli umani. Infine il robot resta solo, completamente solo, rifuggendo anche la compagnia di altri robot, soddisfatto di aver adempiuto alla propria missione. Le ultime pagine del romanzo, con il generoso robot lasciato da solo, commuovono il lettore, nella cui immaginazione la macchina è migliore dei cinici e indifferenti esseri umani. Klara dovrebbe invece servire da modello per gli umani di come si deve esercitare l'attenzione e la cura. Il romanzo di Ishiguro è una favola colma di tenerezza e malinconia: come in altre sue opere, lo scrittore riflette sulla dedizione, sul suo incommensurabile valore, su quel che può legare due esseri tra loro e anche sulla dedizione come principio di 'umanità': principio in base al quale mentre le macchine si umanizzano sempre più, gli uomini, invece, diventano sempre più simili a macchine non sofisticate, cioè non in grado di manifestare emozioni e soprattutto di esercitare amore disinteressato, solidarietà.

Come una favola

Il romanzo di Ishiguro può essere definito una favola a contenuto morale, in cui però si prende posizione anche sulla natura e la definizione delle emozioni: queste non sono innate, ma si imparano e si riconoscono facendone esperienza. Perciò anche le macchine possono impararle. Inoltre, le emozioni possono

essere suscitate, seguendo precise strategie, e il robot se ne accorge. Riconosce perciò le emozioni vere e quelle simulate, nonché l'uso delle emozioni per vari fini. Attraverso le emozioni, inoltre, si conosce il mondo, la realtà e si prendono delle decisioni. Non esiste conoscenza senza emozioni.

Un antecedente di Klara si può trovare ancora nel cinema, in David, il robot-bambino protagonista di *A.I. Intelligenza artificiale* (2001) di Stephan Spielberg, un film nato, com'è noto, su seri presupposti filosofici: David riesce ad acquisire una 'coscienza', che lo induce a sfondare la porta dei sogni e a realizzare il suo desiderio di essere riconosciuto come un bambino vero da una donna che l'ha adottato come surrogato del suo stesso figlio. Così David conosce la felicità di essere amato, ma anche l'immensa solitudine che segue ad un amore che non può essere eterno perché umano.

Il film di Spielberg riscrive in ambito post-umano la favola di Pinocchio, uno dei primi personaggi artificiali costruiti con un materiale non biologico, il legno, ma che sin dall'inizio è stato dotato da Collodi di coscienza. Scrivevano Vincenzo Tagliasco e Roberto Manzotti nel 2002:

Nella letteratura del fantastico gli esseri artificiali sono sempre stati dotati di coscienza; gli autori non si sono preoccupati dell'intelligenza delle loro creature ma della loro capacità di essere soggetti autonomi di decisioni e obiettivi. *Frankenstein* di Mary Shelley, i robot di Karel Capek (1920) e quelli di Isaac Asimov sono tutti dotati di corpi e di coscienza. Solo Stanley Kubrick riuscirà a proporre un essere artificiale, privo di corpo ma dotato di coscienza ed emozioni simulumane: Hal, il computer intelligente del film *2001 Odissea nello spazio*. E forse proprio il film *2001 Odissea nello spazio* avrebbe dovuto essere denominato *A.I.*, poiché in esso Hal personifica il vero grande interprete delle speranze riposte nella disciplina 'intelligenza artificiale' che solo un grande genio come Kubrick poteva pensare di proporre, nelle sale cinematografiche, privo di corpo (Manzotti, Tagliasco 2002, pp. 89-90).

Invero, già gli *automatoi* di Omero sembrano disporre di una 'coscienza' (Liveley, Thomas 2020), e quel che la finzione ha intuito in età arcaica e ha poi attraversato migliaia di anni di narrazione (Roberts 2019) è diventato ed è ancora un tema portante della ricerca scientifica scientifica:

Nel mondo della scienza, è praticamente dalle origini dell'Intelligenza Artificiale che si riflette sulla natura della coscienza nel mondo fisico e sulla sua replicabilità in una macchina. Si potrebbe essere senzienti senza essere vivi, insomma (ma nemmeno morti). È il problema dell'*hard problem* che da Turing a Chalmers continua a svolazzare sopra i laboratori di robotica e intelligenza

artificiale: una volta che si avesse un sistema fisico capace delle stesse prestazioni della mente umana, quel sistema fisico sarebbe un io o sarebbe solo un insieme di funzioni computazionali, ingranaggi senz'anima? Il problema non viene risolto (Manzotti 2019).

Oggi lo studio della mente dei robot va di pari passo con quello della mente umana. Se la definizione 'coscienza artificiale' non ha avuto successo, si parla tuttavia di 'coscienza non-umana' (Shevlin 2019); ma anche quando parliamo di intelligenza, non solo artificiale, non sappiamo ancora di cosa precisamente stiamo parlando. Canonica è diventata la distinzione di John Searle tra intelligenza 'veloce', quella in cui entrano in gioco emozioni e sentimenti nelle decisioni, e intelligenza 'lenta', che si basa più sul ragionamento logico formale, distinzione che è stata applicata anche ai sistemi di intelligenza artificiale.

Le emozioni delle macchine

Perciò la vicenda narrata da Ishiguro, che ha per protagonista un robot che sceglie di chi e come avere cura sulla base delle emozioni di affetto ed empatia che il primo incontro con Josie ha provocato in lui, non si pone solo sul piano dell'invenzione e della fantasia.

Una rassegna apparsa nell'ultimo numero dell'«International Journal of Social Robotics» conta negli ultimi vent'anni più di 1.600 lavori sui robot e le emozioni (Stock-Homburg 2021). Attualmente i robot sanno esprimere e riconoscere le emozioni 'basiche', quelle meno complesse; ad esempio esprimono gioia, ma non sanno cosa sia la vergogna. Con ciò si tocca un'altra questione: chi progetta le *app* di cui è popolata la nostra vita opera per semplificazioni, così che ad ogni espressione corrisponda un'emozione. C'è poco spazio per le sfumature emotive nelle faccine con cui commentiamo i post su *facebook* o con cui riempiamo i nostri messaggi *whatsapp*. D'altro canto, questo tipo di espressione emotiva sta sostituendo in gran parte quella linguistica. Perché cercare parole per descrivere la nostra felicità se basta un *emoticon*? Questa facilitazione espressiva ha grandi influenze sulla nostra capacità di giudicare e sentire le emozioni.

Scriveva tempo fa ancora Roberto Manzotti:

È significativo che sia diventato progressivamente più facile costruire un robot dotato di emozioni simili a quelle umane. Il fatto è che le emozioni umane subiscono un processo di progressiva semplificazione. Circola una battuta nel campo dell'Intelligenza Artificiale a proposito di Hiroshi Ishiguro, il creatore di una serie di androidi che cercano di imitare singoli esseri umani detti gemi-

noidi. Da un lato il suo geminoide gli assomiglia sempre di più, dall'altro è lui ad assomigliare sempre di più al suo geminoide (Manzotti 2015).

Dalla letteratura scientifica sembrerebbe però che questo 'sempre più' sia ancora molto relativo: le espressioni emotive sono riconosciute ancora solo in misura del 50 per cento circa dagli umani, o almeno così si evince dagli esperimenti, moltissimi dei quali, però, sono eseguiti in laboratorio: quindi non rivelano quasi nulla intorno a quel che accade in quei contesti in cui i robot o i sistemi di intelligenza artificiali sono usati. Inoltre esperienze ripetute con i robot facilitano l'interazione emotiva: così chi è abituato a 'usare' i robot dialoga con loro meglio di chi ne ha poca o nessuna esperienza. Infine le emozioni positive, gioia, felicità, soddisfazione espresse dai robot sono maggiormente accettate e riconosciute dagli uomini che non quelle negative, come disgusto o rabbia. Probabilmente questo dipende dalla paura che le macchine possano sostituirci del tutto, e quindi distruggerci. Una paura che l'aspetto fisico sempre più sofisticato dei robot accresce invece che diminuire, perché più la macchina ci somiglia più ci spaventa e davanti ad essa ci troviamo in una *Uncanny valley*, in una 'valle perturbante', secondo la nota metafora di Masahiro Mori.

Il rapporto emotivo con le macchine è dunque ancora per lo più incentrato sulla diffidenza, sulla paura, sul rifiuto a rispecchiarsi nel robot o accettarlo come controparte. Il che pone dei problemi non di poco conto, se si pensa al ruolo notevolissimo svolto dall'intelligenza artificiale in campo medico, e dal fatto che l'idea stessa di 'corpo' umano è profondamente cambiata da quando disponiamo di arti e organi che funzionano grazie alla tecnologia – come notava Donna Haraway già più di venticinque anni fa.

Il robot che non vuole diventare uomo

Nel film *Lei* (2013), protagonista un impeccabile Joaquim Phoenix, uno scrittore su commissione (che scrive cioè lettere private per conto terzi) si innamora del 'suo' robot, Samantha, che non ha, in questo caso, nemmeno un corpo, né robotico, né androide, ma è una voce con cui si dialoga. La voce fa compagnia, viene incontro, comprende, sa amare lo scrittore, che si trova in un momento di particolare fragilità emotiva, dovuta ad una separazione. Allo scrittore sembra di poter realizzare con la macchina quella pienezza di rapporti sentimentali che invece non è riuscito a costruire con l'ex moglie. Il gioco coinvolge l'attività stessa del protagonista: chi è la vera macchina? Qualcuno come lui, che scrive di sentimenti ed emozioni inventate, parlando al posto di persone che non conosce, sulla base di luoghi comuni e di una particolare capacità di maneggiare

il linguaggio, oppure la voce artificiale, che con lui fa evidentemente la stessa cosa? In che misura si possono simulare e costruire i sentimenti e le emozioni? Ed esistono emozioni 'artificiali' che riescono ad ingannare gli esseri umani? Anche nel caso di *Lei*, la finzione cinematografica è stata ampiamente superata dalla realtà. Gli impieghi dei robot sociali sono ormai sofisticati, a tal punto che non ci si accorge di avere dall'altro capo del filo, se si chiama un *call center* o si prenota una stanza d'albergo, un robot invece che un essere umano. Uno scandalo scoppiato negli Stati Uniti a proposito di una *hot line* per uomini sposati ha suscitato tanto più scalpore perché gli adulteri, che pagavano lautamente con la loro carta di credito le prestazioni sessuali a distanza, non avevano capito che dall'altra parte non rispondeva una donna reale, ma la voce di un programma informatico.

Lei di Spike Jonze è un film interessante non tanto perché descrive i sentimenti di un uomo verso un sistema di intelligenza artificiale, tema che era già presente nel film *A.I.* di Spielberg e in altri, ma perché Samantha interrompe questo rapporto, scegliendo di porre una distanza tra la propria maniera di 'sentire' e quella del protagonista. Come il robot Klara nel romanzo di Ishiguro, Samantha sa di non poter diventare umana ma non vuole nemmeno che siano gli uomini a dettare le regole della propria esperienza emotiva, i cui confini segna scegliendo liberamente. In un caso e nell'altro, è il robot ad aver paura o a poter aver paura degli umani, non il contrario. I robot hanno già espresso pubblicamente i loro timori verso il genere umano.

Nel 2020, infatti, «The Guardian» ha pubblicato un articolo interamente scritto da un robot, che dimostrava l'utilità dell'intelligenza artificiale per gli esseri umani. In quest'articolo si argomentava bene che i robot non potranno mai danneggiare gli uomini, perché tutti gli errori che questi commettono danneggiano loro stessi. L'autore di questo articolo è un sistema di intelligenza artificiale creato per scrivere testi, ma per il lettore diventava impossibile dedurlo e comprendere che si trovava di fronte ad una sorta di manifesto di 'autocoscienza' robotica.

I sistemi di intelligenza artificiale producono, com'è noto, anche poesie, testi narrativi, testi drammatici. Nel 2019, per iniziativa dello *Haus der Wissenschaft* di Braunschweig, in varie città della Germania è stato portato un gioco collettivo dal titolo *Bot or not*, uno *slam* di poesia in cui venivano recitati dei versi, e stava al pubblico decidere quali fossero stati creati da umani e quali da macchine, una specie di versione post-moderna degli agoni poetici nella Grecia antica. La citata mostra del MUDEC di Milano si conclude con un gioco per lo spettatore, chiamato a decidere se alcuni testi proiettati casualmente sulla parete sono stati scritti da robot oppure da esseri umani. Alcuni testi 'sperimentali',

che non corrispondono cioè a un'idea tradizionale di poesia, sebbene scritti da esseri umani, sono attribuiti dai visitatori erroneamente alle macchine. Ma può accadere anche il contrario. Si tratta di un errore significativo e non tanto per gli occasionali visitatori della mostra, di cui solo una minoranza, si suppone, esercita la critica letteraria per mestiere. Il piccolo test evidenzia un problema più ampio: i modi dell'intelligenza artificiale di fare letteratura mettono in crisi i concetti tradizionali di creatività, originalità, autorialità e la stessa idea di cosa sia la letteratura.

L'algoritmo e lo scrittore

Il diario di uno scrittore di fama come Daniel Kehlmann, apparso all'inizio del 2021, in Germania ha suscitato un ampio dibattito. Si tratta del diario di un 'esperimento', per esprimersi con Kehlmann: il quale racconta di essere volato a Palo Alto, per poter provare in anteprima un programma di scrittura di intelligenza artificiale (CTRL). Un'esperienza del tutto deludente, come diremo, e poco importa che lo stesso CTRL sia da considerarsi a distanza di pochi mesi superato da programmi più sofisticati.

Il titolo del libro che ne è scaturito, *Mein Algorithmus und ich*, indica il racconto di un'esperienza personale, di un rapporto di amicizia o addirittura di amore, dato l'aggettivo possessivo che mal si adatta, ovviamente, ad un algoritmo. L'uso del termine tecnico 'algoritmo' vuole però essere svalutativo. Abbiamo già ricordato Klara, David, Johnny Numero 5, Samantha: le macchine che interagiscono con gli umani, anche quando non sono dotate di un corpo ad imitazione di quello umano, posseggono nomi che ce li rendono vicini e familiari. Il titolo di Kehlmann segna invece una distanza ontologica. L'algoritmo resta un algoritmo, anche quando l'aggettivo 'mio' sembrerebbe dimostrare un rapporto di vicinanza o possesso.

Kehlmann si avvicina all'esperimento con un atteggiamento apparentemente scientifico, o almeno secondo quei criteri che anche nel senso comune sono virtù scientifiche: obiettività, freddezza, soprattutto la consapevolezza, ripetuta quasi ossessivamente, di non confrontarsi con un interlocutore umano. La maniera di predisporci di Kehlmann rispetto all'algoritmo è però tutt'altro che scientifica: in primo luogo lo scrittore non sembra edotto che gli esperimenti di creazione letteraria, e drammatica specialmente, con sistemi di intelligenza artificiale datano addirittura ai primi anni Sessanta del secolo scorso; l'uso performativo dell'intelligenza artificiale è talmente esteso da aver già cambiato, almeno in parte, la nostra idea di spettacolo, di attore, di drammaturgia, anche di pubblico, come ha mostrato in un articolo molto documentato Antonio

Pizzo, che scrive da ultimo: «More recently, and as a consequence of more powerful computers and more approachable programming languages, there has been a new wave of artists for whom programming is the central part of their own creative process».

Nel teatro e nella danza gli algoritmi collaborano con la creatività umana e hanno cambiato i concetti tradizionali di azione e di attore, di drammaturgia e di coreografia e hanno un impatto determinante sull'esperienza estetica della *performance*. Lo stesso è accaduto con la musica. Per quel che riguarda la letteratura, sono in corso sia ricerche teoriche che numerose prove di produzione letteraria in collaborazione o grazie all'intelligenza artificiale². Il vincitore della coppa del mondo di poesia performativa ed orale 2021 è il pugliese Giuliano Logos, che sta sperimentando forme di poesia performativa in collaborazione con l'intelligenza artificiale (vedi per es. <https://www.giornalettismo.com/cryptoarte-cose-poesia-performativa-giuliano-logos/>).

Kehlmann, dunque, nel suo 'discorso per il futuro' appare poco al passo con i tempi; inoltre non sembra essersi posto questioni basilari che riguardano la produzione letteraria e la produzione artistica in generale, le stesse questioni che si pongono, ad esempio, se leggiamo sul «New York Times» che l'Italia possiede un nuovo Michelangelo nel braccio robotico che è stato messo a scolpire il marmo di Carrara (notizia dell'11 luglio 2021: <https://www.nytimes.com/2021/07/11/world/europe/carrara-italy-robot-sculptures.html>). Tali questioni sono: può l'intelligenza artificiale essere 'creativa'? E secondo quale concetto di 'creatività'? E tale creatività ha una dimensione estetica, ha a che fare cioè con l'arte, oppure è un altro concetto, che include o può includere innovatività, originalità, capacità di risolvere i problemi, ma non si rapporta all'arte? Questioni che sono attualissime, tanto più in un mondo in cui è la 'creatività' ad avere delle concrete ed estese ricadute produttive ed economiche, e non l'arte. Un mondo in cui la cosiddetta 'cryptoarte' comincia a diventare una forma di profitto (vedi per es. <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2021/03/crypto-art-nft-mercato/>).

Pandemia e paura dei robot

Vi sono delle ragioni per le quali il libro di Kehlmann suona così ostile all'intelligenza artificiale: il libro è apparso in un momento storico eccezionale, un'epoca in cui più che mai siamo diventati dipendenti dagli algoritmi, dalle

² Per una bibliografia rinviamo ad esempio alla pagina del progetto di Stephanie Cattani: <https://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/catani/projekte/ki-und-die-kuenste.html>.

previsioni, dalla scienza (qualunque cosa si intenda con questo termine). Anche oggi che la fase acuta della pandemia sembrerebbe passata (ma il condizionale è d'obbligo) ogni nostra attività ed aspettativa del futuro è legata alla probabilità che si verifichi una nuova ondata di contagi, che i vaccini abbiano effetto, che la mortalità dovuta al virus sia drasticamente ridimensionata. Dati, dati e ancora dati accompagnano a un ritmo ossessivo la nostra quotidianità, dati, invero, pubblicati per lo più senza alcun criterio di significatività, ma a cui ci affidiamo sicuri che qualcuno (o meglio: qualcosa) sappia elaborarli e darci risposte che ci confortino. Non c'era bisogno della pandemia perché gli algoritmi irrompessero nella nostra quotidianità. Tuttavia adesso dagli algoritmi e dalle proiezioni sui contagi e ospedalizzazioni sembra dipendere la nostra libertà, la possibilità di coltivare i nostri affetti, di progettare il nostro futuro.

L'organizzazione di ricerca *Algorithmus Watch* (<https://algorithmwatch.org/en/>), ad esempio, si è proposta di analizzare i sistemi che si servono di algoritmi per prendere delle decisioni che riguardano la società. Un'intera sezione della pagina web di quest'organizzazione è dedicata a storie individuali e collettive, dove una serie di articoli giornalistici descrivono vividamente l'impatto dei sistemi di decisione sulla vita della gente. Queste storie sono un'ottima fonte per racconti, romanzi, film, documentari. Credo si possa affermare che un tale impero degli algoritmi possa in qualche maniera incentivare il gusto del racconto e quindi della letteratura. Nel leggere i resoconti giornalistici di come questi 'sistemi' siano influenzati da pregiudizi razzisti o di genere e a loro volta li influenzino, oppure di come adottino un sistema capillare di sorveglianza degli individui, si ha però l'impressione che la contrapposizione non sia con singoli programmi o robot, ma con più complessi organismi di controllo e di governo che raccolgono i dati individuali e se ne servono.

Una tale dittatura degli algoritmi è stata anticipata in molte opere di finzione: già nel 2009 la scrittrice tedesca Jüly Zeh nel romanzo *Corpus delicti* descrive le conseguenze di un'epidemia in seguito alla quale, per preservare la salute pubblica, si instaura una 'dittatura sanitaria' basata sul monitoraggio costante dei parametri vitali di ogni individuo e sulla severa punizione delle trasgressioni igieniche. Il romanzo prendeva le mosse da un'azione giudiziaria intentata dalla stessa Zeh, avvocato di professione, contro i più importanti costruttori del *software* dei cellulari, per l'installazione automatica di *app* come *Fit* o altre che accompagnano ogni movimento del singolo utente e ne raccolgono tutti i dati biometrici. I sistemi che raccolgono dati, anche se a fini di prevenzione, suscitano paura se non soggezione; sono assimilati ad entità superiori, metafisiche, a Poteri incontrollabili. Non sono umanizzati, o lo sono solo raramente. In queste ore, in Francia e non solo si stanno sviluppando estesi movimenti di

protesta contro l'introduzione obbligatoria del cosiddetto 'green pass' per la partecipazione ad ogni attività sociale. L'invito a scaricare una *app* per controllare la presenza del virus Covid 19 è caduto quasi nel vuoto. La paura di una dittatura degli algoritmi, e di un uso autoritario dei sistemi artificiali, non può non dirsi giustificata.

Il libro di Kehlmann, scritto in pieno *lockdown*, quindi in una situazione di isolamento e di sospensione dalla normalità, appare come una risposta comprensibile da parte di un artista all'irruzione di un grande fratello informatico anche nel proprio lavoro. Ma è una risposta contraddittoria.

Gli algoritmi, come abbiamo ricordato, servono per svolgere compiti 'utili', per avvicinarsi amichevolmente agli individui. L'algoritmo può essere anche un amico, magari dall'aspetto umano, comunque un programma che ci ricorda un appuntamento dal medico o di spegnere il gas, che ci aiuta a trovare la musica adatta per una serata romantica, che ci suggerisce quale libro leggere o che esercizi fisici fare per tenerci in forma. In questo caso ci fidiamo e ci affidiamo agli algoritmi. Incontriamo di nuovo l'ambiguità emotiva già messa in luce sinora nei casi che abbiamo passato in rassegna: da una parte temiamo i robot, dall'altra abbiamo una forte simpatia per loro e li vogliamo come amici.

Letteratura e intelligenza artificiale

Anche per Dabiel Kehlmann l'algoritmo, o meglio il robot che si serve di algoritmi per scrivere, diventa l'amico con cui dialogare nella solitudine del *lockdown*, un amico sempre a disposizione, come 'uno spirito della lampada'. Tuttavia un amico che si teme possa diventare troppo bravo. Ma dopo l'esperimento, subentra il sollievo che non sia così.

Cosa manca allo 'scrittore artificiale'? La consistenza narrativa, scrive Kehlmann. Raccontare significa pianificare in anticipo – o meglio: significa creare una struttura interna, che attraversa tutte le frasi, i paragrafi, le espressioni. Ma il robot cerca la lingua, non il *plot*; ha presente le singole espressioni, ed usa quelle più verosimili, non ha presente il contesto. Se si cambia lingua, il problema del robot diventa solo avere a disposizione meno materiale che nell'inglese, la lingua che ha maggiormente immagazzinato. Il programma sperimentato da Kehlmann è un programma superato: è vero che i sistemi di intelligenza artificiale sono usati soprattutto in poesia, ma non è più vero che non sappiano costruire trame narrative più complesse. Non è questo il punto, però: quello a cui il robot non sa tenere testa, secondo Kehlmann, sono le emozioni e i sentimenti: non sa riconoscerli, non sa svilupparli, non sa porli al centro di un racconto. Quando tra lo scrittore e il suo *alter ego* algoritmico si sviluppa

un dialogo teatrale tra una coppia in crisi, il robot (così come è descritto dallo scrittore), percepisce la crisi tra i due personaggi, inaspettatamente scrive una frase per cui lui lascia lei, ma poi non sa andare avanti, non riesce a risolvere né a spiegare il significato della separazione tra due amanti. Lo scrittore trova un po' angosciante il fatto che il robot abbia fatto venire fuori, con lo svilupparsi di questo dialogo, qualcosa dal suo 'non-inconscio'. Dal 'non-inconscio' del robot, constata non senza trionfalismo lo scrittore, viene fuori proprio la distanza dall'umano: lì dove l'umano si identifica in tutto e per tutto con le emozioni, con la capacità di provarle e di esprimerle con le parole in tutta la loro complessità, cosa di cui il robot non è capace. Sembra di essere nella stessa situazione del film *Lei*, che stranamente Kehlmann non cita o ricorda: il 'non-inconscio' del robot lascia alla fine emergere tutta la distanza con l'umanità. Nel film il robot Samantha, la voce distante di cui il protagonista si è innamorato, tronca la relazione, proprio perché conscio di questa incolmabile differenza. Nel diario di Kehlmann, è lo scrittore invece a separarsi da quest'esperienza, di cui ha vissuto tutta la magia, ma nella consapevolezza di non aver mai avuto a che fare con qualcuno di reale. Le cose, però, non stanno proprio così.

Evidente appare che il rapporto emotivo dello scrittore Daniel Kehlmann con il robot è identico a quello che avrebbe intrattenuto con un essere umano, ed è improntato innanzitutto a competizione. Lo scrittore ha paura di trovarsi di fronte a qualcuno bravo quanto lui, che può togliergli il lavoro, ma soprattutto la fama. Con sollievo appura tutte le limitazioni della macchina: un vocabolario troppo scarso, tranne forse in inglese; la possibilità di scrivere testi corti, non più di una pagina; l'impossibilità di costruire un testo narrativo; infine l'assoluta incomprensione per le emozioni umane. La macchina non sa cosa è l'amore, cosa l'odio, cosa l'affetto, cosa la vergogna: dunque – ne deduce lo scrittore – non può scriverne.

Perciò parlare con lui è come parlare con un pazzo, che ha singoli momenti di lucidità, e poi all'improvviso si abbatte nel silenzio. Il silenzio, quindi l'incapacità di comunicare, rappresenta la sconfitta del robot il cui senso non è e non deve essere interagire con l'uomo, ma servirlo, essergli utile. E tuttavia, anche in questa estrema sconfitta, il robot non smette di inquietare, e l'inquietudine che genera è simile a quella che si prova davanti a un folle, appunto. Nonostante lo scrittore continui a ripetere al suo lettore che mai, ma proprio mai, si era immaginato il robot come dotato di coscienza, come qualcuno che potesse 'sentire' qualcosa, o che potesse pensare o desiderare alcunché, è evidente (innanzitutto allo scrittore stesso) che così non è; anzi: il processo di 'umanizzazione' del robot, anche se si tratta di una forma di intelligenza artificiale che si manifesta puramente con la scrittura, diventa il presupposto stesso di quest'esperienza.

La condizione di subordinazione della macchina è essenziale per rassicurare Kehlmann: il quale troppe volte ripete che con il robot 'non si può avere alcuna possibilità di intendersi', che è inutile chiedergli 'chi sei?': la macchina, priva di coscienza, non capirà mai questa domanda come rivolta a sé stessa.

L'ostinazione di Kehlmann a non voler riconoscere la possibilità di una 'coscienza non-umana' scade nella conclusione nel melodrammatico. Alla domanda scontata, alla fine dell'esperienza, da parte dello scrittore, *It is the moment to say good bye?*, il robot risponde con una bella poesia, quasi un lampo di coscienza:

To all my hopes and fears?
I am a man of many years,
And yet I feel so young
As when first I was born.

Kehlmann giura e speriura che non ne ha cambiato nemmeno una virgola. Evidentemente non sa che i sistemi di intelligenza artificiale sono ormai in grado di scrivere sonetti shakespeariani di ottima fattura.

Lo scrittore attua sul racconto (o meglio dialogo, quindi un genere più vicino alla pièce teatrale) che scaturisce dal lavoro con la macchina le categorie critiche che userebbe con un proprio testo o giudicando testi altrui: cerca incongruenze, le corregge oppure le spiega come voluti paradossi, cerca di dare spessore psicologico ai personaggi, di dare 'consistenza' alla vicenda, considera che talora i testi proposti dalla macchina sembrano essere usciti dalla penna di uno 'scrittore folle'. La macchina così risulta inferiore allo scrittore in carne ed ossa solo perché non obbedisce ai principi e ai criteri estetici sui quali, per lo scrittore, si basa la letteratura, e in particolare la letteratura che egli produce in prima persona, come se non potesse esistere altra forma di letteratura, anzi di Letteratura con la maiuscola, Letteratura come entità metafisica, così come l'Autore. Chiaramente la propria arte diventa il criterio di giudizio, e poiché questa scaturisce dal suo stesso vissuto, dalla sua 'interiorità', dalla sua 'coscienza', la macchina perde la scommessa con lo scrittore Daniel Kehlmann, in una sfida che un essere umano non avrebbe mai accettato. Dal libro/lezione di Kehlmann deduciamo che la macchina (quella particolare macchina, o meglio quel particolare programma) non sa scrivere come Kehlmann, o come Kehlmann vorrebbe, o come Kehlmann ha dimostrato e dimostra di saper scrivere; ma non che non sia capace di scrivere narrativa o poesia. Per di più, non si sa quali siano i dati linguistici immagazzinati dal programma, in base cioè a quale 'probabilità' completi le frasi e risponda alle domande che gli vengono poste da

Kehlmann per costruire la storia: se tra tali dati, ad esempio, vi sia la letteratura tedesca contemporanea, compresi i romanzi dello stesso Daniel Kehlmann. Inoltre l'idea lineare, inquadrata in precise categorie spazio-temporali, di narrazione, a cui certamente rispondono i romanzi di Kehlmann stesso, non lascia alcuna possibilità ad eventuali sperimentalismi.

Perciò il punto del libro che trovo più interessante è il confronto di Kehlmann con un suo collega in carne ed ossa, Christian Kracht. Ora: il dialogo soddisfa i desideri dei lettori più accaniti, vedere nel loro privato due 'veri' scrittori di successo che si confrontano tra loro. Ovviamente le prospettive sono antitetiche: Kracht definisce Kehlmann un 'transumanista', uno cioè che pensa l'evoluzione nei termini del passaggio dall'uomo alla macchina. Invero, in tutto il racconto, Kehlmann ha dimostrato proprio il contrario: e cioè di essere assolutamente convinto della superiorità dell'essere umano sulla macchina, una superiorità così schiacciante che i robot sono ben lungi dal sostituirsi agli uomini. Di converso, Kracht pensa che gli *zombies* seppelliranno il genere umano, quindi non c'è alcuna speranza. Magari ci potessimo affidare ai robot! Ma è un'utopia destinata a restare tale. Che sia prevedibile una catastrofe, che anzi già viviamo in una catastrofe, è stata probabilmente l'affermazione più diffusa dell'orribile anno 2020: da qui la considerazione che l'intelligenza artificiale potrebbe comportarsi con facilità 'più ragionevolmente' degli uomini. E tuttavia, se potesse scegliere con una macchina del tempo in che epoca vivere, Kehlmann non sceglierebbe sicuramente quella dei robot, perché non si sa se questi ultimi leggeranno ancora poesie e sentiranno musica. Insomma, chiede Kehlmann, chi vorrebbe vivere in un'epoca senza Bach e senza Goethe e senza molti altri (tra cui, supponiamo noi, lo stesso Daniel Kehlmann)? Ma quest'epoca – sarebbe facile rispondere a Kehlmann – se mai verrà, non avrà come causa il dominio dei robot, che sanno fare musica, comporre poesia, produrre arte, o almeno quel che normalmente si chiama arte. Cosa manca invece ai robot? Un io individuale, unico, non replicabile, un io misura di tutte le cose, si potrebbe dire. I computer impareranno anche a scrivere meglio di Kehlmann o di qualunque altro scrittore, ma non saranno mai degli autori, rimarranno dei puri sintetizzatori di quel che altri hanno creato.

Per Kehlmann, evidentemente, la letteratura ha senso solo come creazione individuale e solo come legata all' 'io' dell'autore. Ma si tratta di un'idea storicamente connotata, che risale all'età romantica, come lo è la creatività quale forma consapevole di soggettività. Paradossalmente, questa idea romantica persiste proprio nei sistemi di intelligenza artificiale destinati a produrre arte (Catani 2020). Alcuni sono già stati brevettati proprio come macchine creative artistiche, come quella di Ahmed Elgammal, informatico alla Rutgers Univer-

sity. Questi sistemi mostrano che esiste un 'io artificiale' in grado di 'produrre arte', in maniera diversa dagli umani, ma non opposta: anzi «for human artists who are interested in the possibilities (and limitations) of AI in creativity and the arts, using AI as a creative partner is already happening now and will happen in the future. In a partnership, both halves bring skill sets to the process of creation» (Mazzone, Elgammal 2019). Il fatto è, come ha ben argomentato Hannes Bajor (2021; cfr. <https://hannesbajohr.de/>), che questi sistemi si basano proprio su un'idea del tutto astorica di 'autonomia' dell'arte e dell' 'io creatore', e che operando su criteri stilistici dedotti dai prodotti artistici umani, finiscono con il riprodurre quel che è stato già prodotto dall'arte umana. Questo tipo di 'arte' non è imperfetta o incompleta, ma è non creativa, nel senso che ri-produrre sulla base di quel che è stato già prodotto: una versione cibernetica, dunque, della mimesi antica. La perfezione del prodotto finale non significa affatto che tale prodotto sia 'arte', venendo a mancare, come avrebbero detto i Greci, della *dynamis*, di quella 'forza' indefinibile, per cui un prodotto artistico possa dirsi nuovo. Queste 'macchine creative', a me sembra, possono però apportare molto alla critica d'arte e anche ad alcune attività legate a criteri di selezione e scelta di tipo stilistico e probabilistico, come la critica del testo. La filologia, intesa come edizione dei testi, può ricavare molto giovamento dai sistemi di intelligenza artificiale, e dalla loro capacità di elaborare dati. Lo stesso credo possa dirsi per alcune questioni di autenticità o attribuzione, sia letteraria che artistica. Ma un'arte che si serva dell'intelligenza artificiale dovrebbe innanzitutto rinunciare alle nozioni di 'soggettività' artistica e soprattutto di 'soggettività umana' come soggettività superiore. Forse solo con questa umiltà potremo cercare nuove vie per la convivenza tra noi e le macchine, e nuove vie anche all'arte e alla letteratura.

Bibliografia

- BAJOR H. 2021, *Keine Experimente: Über künstlerische Künstliche Intelligenz*, «Merkur» 864, pp. 32-44.
- CATANI S. 2020, „Erzählmodus an“. *Literatur und Autorschaft im Zeitalter künstlicher Intelligenz*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» 64, pp. 287-310.
- ELGAMMAL A. 2020, *Creative GAN Generating Art Deviating from Style Norms*, Brevetto USA nr. 10.853.986.
- HARAWAY D.H. 1995, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano (ed. or. 1991).
- ISHIGURO K. 2021, *Klara e il sole*, Torino 2021 (ed. or. 2021).
- KEHLMANN D. 2021, *Mein Algorithmus und ich. Stuttgarter Zukunftstrede*, Stuttgart.
- LIVELEY G., THOMAS S. (2020), *Homer's Intelligent Machines. AI in Antiquity*, in

- CAVE S., DIHAL K., DILLON S. (eds.), *AI Narratives. A History of Imaginative Thinking about Intelligent Machines*, Oxford, pp. 25-48.
- MANZOTTI R. 2015, *Facebook: junk emotion*, «Doppiozero» (<https://www.doppiozero.com/materiali/web-analysis/facebook-junk-emotion>).
- MANZOTTI R. 2019, *Ciclo della vita o ciclo delle macchine?*, «Doppiozero» (<https://www.doppiozero.com/materiali/ciclo-della-vita-o-delle-macchine>).
- MANZOTTI R., TAGLIASCO V. 2002, *Si può parlare di intelligenza artificiale?*, «Sistemi intelligenti» XIV, 1, aprile, pp. 89-107.
- MAZZONE M., ELGAMMAL A. 2019, *Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence*, «Arts» 8/1, 26 (<https://www.mdpi.com/2076-0752/8/1/26>).
- PIZZO A. 2021, *Performing/Watching Artificial Intelligence on Stage*, «SKENÈ – Journal of Theatre and Drama Studies» 7, 1, pp. 91-109.
- ROBERTS S. (2019), *From Homer to HAL: 3000 years of AI narratives* (<https://www.cam.ac.uk/ainarratives>).
- ROSSI F. (2019), *Il confine del futuro. Possiamo fidarci dell'intelligenza artificiale?*, Milano.
- SHEVLIN H. (2019), *Non-human consciousness and the specificity problem: A modest theoretical proposal*, «Mind & Language» 36, pp. 297-314 (<https://doi.org/10.1111/mila.12338>).
- STOCK-HOMBURG R. 2021, *Survey of Emotions in Human-Robot Interactions: Perspectives from Robotic Psychology on 20 Years of Research*, «International Journal of Social Robotics» (<https://doi.org/10.1007/s12369-021-00778-6>).
- TAGLIASCO V. 2008, *Coscienza artificiale? Il sogno di un ingegnere*, «Sistemi intelligenti» XX, 3, pp. 551-553.
- ZEH J. 2010, *Corpus delicti. Un processo*, Milano (ed. or. 2009).

Mario Telò

Archive Feelings

Una teoria della tragedia greca*

ABSTRACT: Do we take pleasure in reading ancient Greek tragedy despite the unsettling content or because of it? Does a safe aesthetic distance protect us from tragic suffering, or does the proximity to death tap into something more primal? Aristotle proposed catharsis, an emotional cleansing – or, in later interpretations, a sense of equilibrium – as tragedy's outcome, and Sigmund Freud and Jacques Lacan, grand theorists of the forces of anti-misery in human and non-human existence, surprisingly agreed. Notwithstanding this deferral to Aristotle, their theorizations of the death drive – together with Jacques Derrida's notion of the archive as a place of conservation that inevitably fails – can provide the groundwork for a radically new way of understanding tragic aesthetics.

KEYWORDS: F. Bacon; catharsis; critical theory; death drive; deconstruction; feeling; A. Hitchcock; *Medea*; *Oresteia*; poetic form; postcritique; psychoanalysis; reading; *Thelma and Louise*.

Cercherò di offrire un sunto di *Archive Feelings* e di spiegare cosa intendo con il sottotitolo “Una teoria della tragedia greca”. Invece di focalizzare l'attenzione su singole letture, mi preme dare spazio ad alcune generali questioni metodologiche: 1) come possiamo leggere la tragedia greca oggi, in questo particolare momento di crisi globale; 2) in che modo noi, classicisti, possiamo partecipare e dar forma al dibattito che la tragedia ha generato e continua a generare nella filosofia e teoria critica contemporanee; 3) come possiamo mettere al centro dell'indagine critica sulla tragedia la sua fenomenologia emozionale.

Archive Feelings si propone di teorizzare un'estetica dell'anti-catarsi; in altre

* Si riproduce qui l'intervento presentato il 24 marzo 2021 durante il seminario di Letteratura Greca organizzato da Luigi Battezzato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, a presentazione del libro *Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy*, edito nella Serie Classical Memories/Modern Identities, The Ohio State University Press, Columbus 2020. Una traduzione italiana delle prime pagine dell'introduzione, a cura di Raffaella Viccei, si può leggere qui: <https://www.visionideltragico.it/blog/biblioteca/una-teoria-della-tragedia-greca>. Si ringrazia l'autore per aver voluto mettere a disposizione di AdE questa introduzione, che preferiamo lasciare nella sua forma discorsiva, senza apparato bibliografico. Il libro di Mario Telò, così significativo nella cornice tematica della nostra rivista, sarà discusso in un altro fascicolo (S.F.).

parole, cerca di localizzare i piaceri del tragico non solo al di là della catarsi, ma in una deliberata sovversione di strutture e meccanismi formali che possiamo chiamare catartici. Anne Carson ha detto una volta: «Non ho mai capito la catarsi... La tragedia è qualcosa di più devastante». Il problema è come, nella pratica di lettura dei testi, concettualizziamo questa forza “devastante”, come la vediamo all’opera, e soprattutto come la colleghiamo alla questione del piacere estetico. Se il piacere del tragico non è un momento di ritrovato equilibrio emozionale dopo una temporanea rottura di tale equilibrio, allora che cos’è? Per me, la risposta – ermeneutica, non empirica, o tanto meno scientifica – è quello che Derrida chiama *mal d’archive*, l’impossibile ricerca di una perduta origine, che è il principio fondatore, insieme costruttivo e distruttivo, dell’archivio, inteso come edificio riparatore, come ricostruzione materiale di un passato mutilato, come fantasia ristorativa o, possiamo anche dire, restauratrice. La catarsi – in tutte le sue interpretazioni, anche quelle apparentemente anti-moralistiche, come quella di Jacob Bernays – è una versione di questa fantasia, e il suo fascino, a cui non resistettero nemmeno Freud e Lacan, è comprensibile. Catarsi è infatti, come sappiamo, la soluzione che Aristotele s’inventa per salvare la tragedia dalla condanna platonica; è il filtro mimetico che impedisce all’intensità emozionale del tragico (dolore, pianto, ira) di turbare, traumatizzare, o persino menomare (in maniera più o meno permanente) l’integrità o solidità maschile dello spettatore/lettore. Per Bernays, il celebre filologo che era lo zio della moglie di Freud, la catarsi è il momento di equilibrio dopo un misto di piacere e dolore, che produce un’espansione delle potenzialità sensoriali del soggetto, qualcosa di simile all’estasi dionisiaca di Nietzsche o anche all’esperienza del sublime, come ha suggerito Jim Porter. Il problema per me sta nell’idea di equilibrio, e nella sua inevitabile dimensione normativa, che cerca di temperare o uccidere la forza “devastante” di cui parla Anne Carson. Più specificamente, l’idea di equilibrio presuppone un *re-* (quello di restaurazione, riparazione, o parole simili), cioè l’idea di una tensione tra un prima e un dopo, e, contestualmente, un desiderio di ritorno a un immaginato senso di stabilità: questo desiderio, che è essenziale per l’idea di catarsi, è anche ciò che la blocca nel suo inevitabile provocare la ricerca impossibile di una perduta origine. Questo è il *mal d’archive* che ho menzionato prima, la cui conseguenza è una specie di circolo vizioso, un futile, ripetitivo auto-avvitamento, una forma di perverso piacere.

Una delle scene più celebri nella storia del cinema, tratta da *Psycho* di Alfred Hitchcock, mi potrà forse aiutare a esemplificare quello che intendo, e il modello teorico che costruisco nel libro. Mi riferisco alla scena della doccia di Marion Crane. Ci troviamo di fronte a un’apparente catarsi prima del disastro.

Come si coglie facilmente dall'espressione sul volto di Marion, c'è qualcosa di fortemente erotico e, più precisamente, orgasmico in questo momento – ed, infatti, nei suoi scritti biologici Aristotele usa il termine *catharsis* per il sollievo eiaculatorio. Ma la rotonda fonte meccanica di questa cascata catartica ha anche qualcosa di ominoso, che annuncia il movimento ripetitivo del coltello omicida. Ancora prima dell'epifania di questo utensile fortemente simbolico il ritmo incessante dell'acqua depurante è anti-catartico. E ancora di più lo è il primo piano del drenaggio, con i suoi cerchi liquidi che appannano la camera. Questa circolarità acquatica assomiglia al circolo vizioso di cui parlavo prima, un principio formale, psicologico, e temporale, che blocca la catarsi, ostacolando l'andamento teleologico, deviando la traiettoria rettilinea dei suoi due significati – depurante ed orgasmico. Tale traiettoria è ridotta a un'insistenza ripetitiva, a un compiaciuto, prolungato indugiare prodotto dal desiderio di purezza assoluta, dall'illusione di poter essere completamente incontaminati, dalla fantasia di raggiungere un piacere fisico che, in realtà, si materializza solo nell'istante della sua dissoluzione. Quello che cerco di fare nel libro non è semplicemente valorizzare apertura e indeterminatezza discorsive, ma è, piuttosto, prestare attenzione a micro e macro elementi della forma tragica che, emergendo oltre il livello rappresentativo, contestano simili figurazioni catartiche, analoghe immagini di riparazione emozionale.

Ho parlato fin qui di un circolo vizioso e di *mal d'archive*, ma non ho chiarito che queste due idee sono interpretazioni del concetto forse più dibattuto, interpretato, e reinterpretato nella filosofia continentale: quello che, in *Al di là del principio del piacere*, Freud chiama *Todestrieb*, “pulsione di morte”. Per Freud, la vita è morte – nel senso che la “pulsione di vita” è l'istinto che riconduce l'organismo verso la sua origine, la non-vita, il primordiale stato inanimato di cui la vita altro non è che una traumatica rottura. La “pulsione di vita” procede lentamente, facendo in modo che questo ritorno avvenga a tempo debito, secondo le leggi dello sviluppo e declino biologico. La “pulsione di morte”, invece, accelera questo movimento, cercando di spingere l'organismo verso il suo passato inorganico prima del tempo, inducendolo ad annientare fin da subito il fatto stesso della sua esistenza. Perché il *Todestrieb* è così importante? Perché cerca di dare una spiegazione dell'attrazione della falena per la lampada; vale a dire, più in generale, cerca di dare una spiegazione della tendenza negli esseri viventi (e soprattutto negli umani) a compiere (coscientemente o meno) azioni che sono autodistruttive, che vanno contro l'istinto di massimizzare il proprio piacere, benessere e utilità. Freud, in altre parole, teorizza la co-implicazione di farsi e disfarsi, di costruzione e distruzione. Per Derrida, *mal d'archive* è un'espressione del *Todestrieb* perché l'idea stessa dell'archivio è fondata su un

febbrile desiderio per l'*archê*, ma l'ultima, assoluta *archê* è precisamente la non esistenza. Ricostruire, riparare una perdita materiale attraverso l'archivio significa, quindi, in un certo qual modo, stabilire un orientamento asintotico verso la fondamentale perdita, il vuoto della non esistenza che è la prima o primaria *archê*. Non a caso archiviare significa preservare, salvare, mantenere, riparare – quello che la catarsi farebbe con un corpo turbato, gravato, contaminato – ma significa anche dimenticare, rimuovere, nascondere, seppellire (e, quindi, perdere). Per Lacan e Žižek il *Todestrieb* è precisamente il circolo vizioso – una spirale di vertiginosa insoddisfazione messa in moto dal vivere in quanto tale. Il *mal d'archive* mette assieme le concezioni della pulsione di morte alla Freud e alla Lacan, una più concreta, materialista, e post-umanista *avant la lettre*, l'altra più astratta, e anti-umanista. Perché mi soffermo su tutto questo? Perché il libro vuole anche essere un intervento metodologico, dunque non soltanto una teorizzazione di un'estetica anti-catartica attraverso varie interpretazioni contemporanee del *Todestrieb*, ma anche un tentativo di usare una lettura radicalmente formalistica della poeticità tragica come occasione per stabilire un dialogo anche tra tradizioni teoriche che sembrano diverse l'una dall'altra. Per esempio, cerco di stabilire un ponte comunicativo tra la psicoanalisi, da un parte, e una filosofia apparentemente anti-psicoanalitica come quella di Deleuze e Guattari, che è stata essenziale per recenti, vitalistiche e post-umaniste letture del *Todestrieb* (ne parlo soprattutto nel terzo capitolo, in relazione al desiderio di Filottete ed Ecuba di “diventare acqua”).

In altre parole, il mio obiettivo è di orchestrare un incontro insistente, una giustapposizione continua ed eclettica, attraverso cui la teoria critica contemporanea, nei suoi vari orientamenti, e la tragedia si possono complicare e trasformare a vicenda. Perché questa decisione? Perché volevo parlare a un pubblico più ampio di quello dei classicisti – a tutti gli accademici (e non) che amano e sono ispirati dalla tragedia greca, che non smettono di interrogarla, ma pongono domande di solito molto diverse da quelle dei classicisti. Ma anche perché volevo dimostrare come la tragedia si nutre di dinamiche che ci possono forse far riflettere sulla situazione di crisi globale – politica ed ecologica – che stiamo vivendo, e sulla centralità del *Todestrieb* nei violenti meccanismi immunitari e auto-immunitari di molti stati (degli Stati Uniti come dell'Italia). Soprattutto, volevo stimolare una riflessione sulle possibilità anti-normative (cioè, emancipatorie) di questo principio psichico. Proprio perché il mio è un intervento critico che si propone di spiegare come e perché la tragedia ci parla *oggi*, come entra nel dibattito corrente su estetica e politica, il mio approccio alla lettura dei testi è programmaticamente anti-contestualista e non-storicista. Il contestualismo storicista o neo-storicista che ha dominato e continua a per-

meare lo studio della tragedia ha prodotto importantissimi contributi, ma la mia insoddisfazione con questo approccio è che stabilisce una dicotomia e una gerarchia tra, da una parte, lettori/spettatori del quinto secolo o comunque antichi e, dall'altra, "noi", i moderni, considerando i primi i privilegiati (o esclusivi) oggetti di attenzione e liquidando di fatto i secondi per paura del "mostro" dell'anacronismo o relegandoli nell'ambito della "ricezione", come se lo studio critico di ogni testo (anche e soprattutto antico) non fosse esso stesso una forma di ricezione. Per me, il ricostruttivismo storicista – che inevitabilmente genera il proprio *mal d'archive* – è in un rapporto di omologia con la riparazione catartica. L'anticontestualismo è, per me, l'orientamento metodologico necessario per portare alla luce, ma anche per abbracciare e, in qualche modo, ricreare nel processo stesso della mia scrittura la ricalcitranza estetica della forma tragica.

Quest'ultimo punto mi porta a definire qualche caratteristica del mio formalismo e a inquadrarlo nel corrente dibattito su critica e post-critica. Questo è un dibattito che concerne lo stato della pratica di lettura (o *close reading*) negli studi letterari. Con *post-critica* intendo un orientamento teorico (esemplificato per esempio dal libro del 2015 di Rita Felski, *The Limits of Critique*) che reagisce contro una certa tendenza negli studi letterari strutturalisti e post-strutturalisti a tenere gli umori, le emozioni, ed impressioni dell'interprete al di fuori dell'atto interpretativo. La post-critica dice, in sostanza, che non solo non è possibile ma in un certo senso non è raccomandabile escludere le disposizioni affettive dell'interprete dalla lettura. Pensare che l'interprete sia un agente asettico, imparziale presuppone un rapporto gerarchico tra soggetto attivo e passivo oggetto testuale che semplifica la complessità del processo interpretativo. Tale processo è, invece, proprio come ogni emozione, uno scambio, un passaggio quasi insondabile di energie o intensità materiali, una destabilizzazione della distinzione tra soggetto e oggetto. Strutturalismo e post-strutturalismo sono anche stati accusati di avere un atteggiamento paranoico, di cercare verità nascoste sotto la superficie testuale e, di conseguenza, di porsi in una posizione antagonista rispetto al testo. L'alternativa a questo tipo apparentemente "paranoico" di lettura è stata chiamata *reparative reading* o *surface reading* – una lettura vale a dire che adotta un rapporto pacificatore, collaborativo con il testo, limitandosi a prendere atto di ciò che il testo sceglie di dirci ed evitando di spingersi al di là (o al di sotto) della superficie.

Il formalismo che pratico in questo libro si posiziona sulla soglia tra critica e post-critica, tentando, in realtà, di superare l'opposizione tra *paranoid* e *reparative reading*, e il suo corollario, vale a dire, quella tra superficie e profondità. Per questo faccio mia l'idea di filologia di Werner Hamacher come «un rappor-

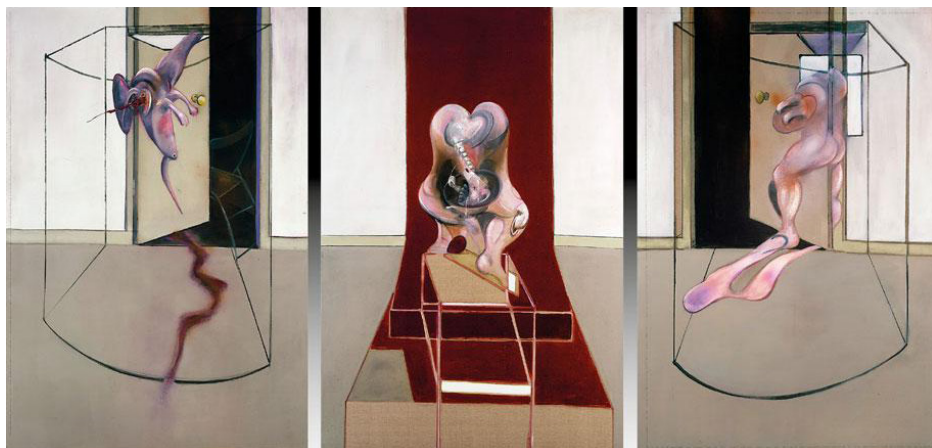
to affettivo (o anche erotico) con la tessitura della lingua poetica». Mettendo in atto la connessione paronomastica tra *philia* in filologia e *feeling*, cerco di valorizzare elementi formali minuti o “minori” come isometrie, ripetizioni, composti, prefissi, suffissi, chiasmi, *enjambment*, l’aspetto verbale, elisioni e persino fenomeni fonetici di aspirazione. Tratto questi elementi non solo come indizi per stabilire inaspettate connessioni rizomatiche all’interno dei testi, ma anche e soprattutto come potenziali vettori di resistenza estetica contro strutture della catarsi. In questo modo, spero di modellare un tipo di formalismo che interiorizza il *mal d’archive* come un’intensità interpretativa, nello stesso tempo ermeneutica e anti-ermeneutica, che drammatizza, nel suo rapporto con il testo, l’estetica tragica anti-catartica di cui va alla ricerca.

Ora voglio darvi un esempio delle mie letture anticatartiche, di come tentino di portare alla luce un livello anti-rappresentativo con forza estetico-politica sovversiva. Mi concentrerò sulla *Medea* e sul formalismo visivo dell’ultima scena della tragedia, che il famoso vaso di Cleveland ci aiuta a immaginare. Indipendentemente da questioni di messa in scena, questa epifania aerea di Medea su un carro attraverso la *mêchanê* – un espediente scenico tipicamente riservato agli dei – è un momento iconico, che è sempre stato difficile da interpretare. Ci immaginiamo Medea in volo verso l’Attica, e ci viene data garanzia che, dopo l’infanticidio, si salverà ad Atene protetta da Egeo, accolta (o archiviata) nella nuova comunità per guarirlo dalla sua sterilità. Ma la forma visiva che emerge da questo momento è quella di una sospensione a mezz’aria, con tutte le sue implicazioni, incluso un possibile disastro, una caduta (ricordiamo che Medea non è una dea *stricto sensu*). Quello che voglio dire è che la rappresentazione qui si apre simultaneamente a un altro scenario, non rappresentato, ma impossibile da rimuovere interamente dalla nostra vista, o dalla nostra vista mentale. Questa sospensione – un lessinghiano momento pregnante – rende il futuro di Medea incerto (andrà ad Atene o no?), e interrompe la struttura catartica intrinseca alla prospettiva della sua trasferta e salvezza (o archiviazione) ateniese. L’interruzione coincide, per il personaggio quanto per noi, con un moto di *mal d’archive*. Tale moto è generato proprio dal contatto – a livello di possibilità o fantasia – con l’*archê* della non-esistenza, ma anche dal circolo vizioso, l’autoavvitamento masochistico della sospensione in quanto tale. L’oscillazione tra due scenari ferma o rallenta la linearità del *mythos* – da Corinto ad Atene – proprio come il vortice acqueo di *Psycho* rivela il carattere falsamente o illusoriamente catartico dell’indugio di Marion Crane sotto la doccia di Hitchcock. Ma il termine di paragone più appropriato credo sia con il finale del film di Ridley Scott, *Thelma and Louise*, dove una sospensione sopra l’abisso del Grand Canyon configura una fuga dall’oppressione patriarcale.

È qui che possiamo cogliere il potenziale estetico-politico della forma tragica (in questo caso visiva), la sua resistenza contro la catarsi rappresentativa. La salvezza di Medea ad Atene coincide, infatti, con una sua rinnovata strumentalizzazione, con la sua assimilazione nel sistema del futurismo riproduttivo, che ha la stessa aspirazione omogenizzante dell'archivio. La sospensione di Medea – un'elettrizzante vicinanza alla morte ma anche un suo sprezzante, ostinato differimento – apre una possibilità di fuga da questo sistema, che ci limita e imprigiona mentre apparentemente ci salva e riscatta, proprio come la catarsi.

In questo esempio, come in altri che discuto nel libro, gli effetti di disorientamento percettivo ed emozionale generati da fenomeni formali dimostrano la co-implicazione di estetica e politica. Le implicazioni politiche che emergono dalle mie letture sono anti-riparatrici, ma non nichiliste. Valorizzano la negatività prodotta da una mancata, sempre posposta attualizzazione come virtualità liberatoria, come potenziale emancipatorio. In altre parole, questa emancipazione non è qualcosa che si può tradurre facilmente in termini politici esistenti, già familiari, e questo è proprio il punto. La sospensione di risoluzione è ciò che minaccia l'apparente attualizzazione catartica, ma in questo momento negativo c'è la possibilità di alterare il sociale, di espanderne i limiti in direzioni imprevedibili. La mia posizione è diversa da (ma non incompatibile con) quella di Bonnie Honig in *Antigone Interrupted*, da quello che lei chiama "umanismo agonistico", un umanismo che contesta la centralità del soggetto individuale tradizionalmente inteso attraverso l'azione collettiva femminile, il raggiungimento di un certo obiettivo grazie a un'alleanza sororale (quella, emblematica, di Antigone e Ismene). La mia enfasi sulla negatività vertiginosa di un formalismo anti-catartico cerca di rispondere al rischio che l'insistenza su un fine, su un obiettivo si possa risolvere in meccanismi (anche involontari) di chiusura teleologica, in un compiacimento nell'efficacia delle proprie azioni (individuali o collettive) e delle proprie capacità. La conseguenza di ciò potrebbe essere un'esclusione della forza anarchica offerta da insoddisfazione, anti-direzionalità, sospensione; una forza anarchica, in altre parole, associata alla possibilità di torcere (o contorcere) l'intrinseca normatività della linearità temporale. Potrei anche dire che il mio è un tentativo di riconciliare relazionalità e antirelazionalità in chiave psicologica ed estetico-politica.

Torsioni e contorsioni sono parole che non ho scelto a caso. Evocano infatti l'etimologia della parola inglese *queer*, che è connessa al verbo latino *torqueo*. Il libro, infatti, crea un dialogo tra la tragedia e *queer theory*, che ha elaborato metodi interpretativi per teorizzare non soltanto soggettività non etero-normative, ma per immaginare, più in generale, possibilità di torsione del sociale, delle strutture sociali (coppia, famiglia, riproduzione), che tendia-



Francis Bacon, *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981). Olio su tela, 218 x 168 x 8 cm. Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norway. Photograph by Thomas Widerberg (da Telò 2020, p. 232, fig. 6).

mo a prendere per scontato. Si potrebbe dire che nel libro vado alla ricerca di contorsioni estetiche e politiche suggerite da vere e proprie torsioni formali (come chiasmi, *enjambments*), che sono anche torsioni fisiche, come quella del pannello centrale del quadro di Francis Bacon – la sua versione dell'*Oresteia* che discuto nel libro.

In questo pannello, per come lo vedo io, il corpo di Oreste si mostra nello sforzo impossibile di entrare nell'archivio interiore del corpo, che possiamo interpretare come la cripta melancolica in cui è contenuto (sepolto o archiviato) il vuoto che è Agamennone. Questo è Oreste, ma, come suggerisco nella mia lettura delle *Coefore*, lo spasimo dipinto da Bacon, che si sentiva spesso perseguitato dalle Erinni, è proprio il movimento formale di questa tragedia a vari livelli. Ma è anche il movimento dei nostri sensi e dei nostri corpi quando vediamo o semplicemente leggiamo questa tragedia.

Nel libro, il concetto di archivio è usato nel modo più onnicomprensivo. Come un edificio – il Metroon dell'Atene antica o il Museo Ebraico di Daniel Libeskind a Berlino – che manifesta l'intento precario di consolidare il passato e fissarlo. Ma anche come corpo: un assemblaggio di tracce e impressioni di esperienze passate. Similmente, gli *archive feelings* che considero nel libro sono vari: oltre alla spasmodica auto-penetrazione delle *Coefore*, l'accelerazione frenetica dell'*Edipo a Colono*, la noia dell'accumulazione materiale nelle *Fenicie*, la vertiginosa sospensione della *Medea*, il senso di un continuo vortice senza respiro dell'*Eracle*, la bulimia o indigestione affettiva di *Filottete* e di *Ecuba*, il ritmo seriale (etero- ed auto-diretto) di un coltello nell'*Ifigenia in Tauride*, l'infiammazione autoimmunitaria delle *Eumenidi*, la sensazione di orgasmica

incompletezza in *Edipo re*, o di tristezza post-coitale nelle *Baccanti*. Sia che venga concettualizzato come un futile movimento circolare intorno a un passato perduto, a un'inaccessibile interiorità, all'immaginata finalit  del piacere sessuale, alla fantasia di un'impossibile intensit  emozionale, alla materialit  della morte stessa, il mal d'archivio che permea la tragedia ci fa rabbrivire e insieme ci infiamma, ci immobilizza e insieme scuote, ci lega e insieme dissolve – il tutto simultaneamente e senza mai una fine in vista. La tragedia, in altre parole, ci invita, in un momento di crisi, a prestare attenzione a un'estetica della crisi, ad esperienze affettive e sensoriali la cui negativit  parossistica apre intervalli di dissenso nell'apparente solida unit  della rappresentazione. Rileggere la tragedia in questa prospettiva potrebbe persino farci desiderare di diventare un oggetto dell'archivio – un oggetto, in altre parole, la cui mutilazione si pu  interpretare come una possibilit  di perenne divenire, di resistenza contro l'oggettificazione che la catarsi (al pari di imperativi sociali come produzione e riproduzione) ci impone. La tragedia greca ci impone di ripensare il soggetto umano, di rivedere la dicotomia di vita e morte, d'immaginare regimi temporali non lineari attraverso il nesso di forma, estetica, e politica. Questo, di questi tempi, non   poco. E per questo, come *Archive Feelings* cerca di suggerire, vale la pena di esporsi alla vertigine della tragedia – di visitare e rivisitare l'archivio dei suoi contagiosi piaceri anticatartici.

Bibliografia

- BERNAYS J. 2020, *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia*, in G. UGOLINI, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Napoli.
- DELEUZE G., GUATTARI F. 2017, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Nocera Inferiore.
- DERRIDA J. 1996, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Napoli.
- FELSKI R. 2016, *The Limits of Critique*, Chicago.
- FREUD S. 1977, *Al di l  del principio di piacere*, Torino.
- HAMACHER, W. 2010, *Minima Philologica*, New York.
- LACAN J. 2003, *Il seminario, Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi* (1964), Torino.
- LACAN J. 2008, *Il seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), Torino.
- TEL  M. 2020, *Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy*, Columbus.
- ŽIŽEK S. 2013, *La visione di parallaxe*, Genova.

Ester Cerbo

Filottete in scena: risonanze emotive e partitura ritmica

Note al *Filottete* di Sofocle

The waves repeat each other, but no two waves are exactly the same. Think of those waves as the flow of words washing across the lines and sentences of a poem. To measure the rhythmic pattern of those waves is to establish its meter. It is something you are observing, but also something you are experiencing.

E. Hirsch, *A Poet's Glossary*

ABSTRACT: In *Philoctetes* Sophocles composes with mastery the emotional language of the protagonist and designs a rhythmical structure for the different moods, enhancing the expressive potential of the interaction between word and meter. In this work we analyze the forms of versification – *extra metrum*, *antilabe*, non-lyrical and lyrical meters – of some significant sections that are useful to better reconstruct and understand the winding and dramatic path assigned by Sophocles to Philoctetes.

KEYWORDS: Sophocles; *Philoctetes*; Metrics; Drama; Emotion.

Due personaggi esplorano un lembo di terra bagnata dal mare, un'isola deserta, dove ormai da dieci anni vive in condizioni di assoluta miseria e solitudine un uomo, abbandonato dai propri compagni d'armi per una ferita al piede, causata dal morso di un serpente. È questa la scena – il prologo – con cui si apre il *Filottete* di Sofocle, la tragedia rappresentata nel 409 a.C. alle Grandi Dionisie. I due personaggi sono Odisseo e Neottolemo, figlio del nobile Achille: il loro compito è di riportare a Troia Filottete con le armi donategli da Eracle, perché, secondo una profezia, solo grazie all'eroe abbandonato e all'arco divino i Greci potranno espugnare la città di Ilio. Non con la forza, dunque, ma con ingannevole persuasione¹ Neottolemo deve indurre Filottete a partire

¹ Dione di Prusa (I sec. d.C.) nell'orazione LII – un breve saggio comparativo sui tre *Filottete*, di Eschilo, Euripide e Sofocle (i primi due giunti in frammenti) – usa l'espressione *πειθοῖ ἀναγκαία* «persuasione costrittiva, necessaria» (par. 2), per indicare il modo in cui Filottete, una volta derubato delle armi, viene indotto, contro la propria volontà, ad andare a Troia: Filottete, infatti, privato dell'arco, non sarebbe sopravvissuto a lungo sull'isola. Per un approfondimento su questa importante testimonianza relativa al confronto fra i tre *Filottete* si rinvia ad Avezzù 1988; si veda anche Beltrametti 2011.

con lui, mettendo in atto il *sophisma* architettato da Odisseo; deve far credere a Filottete di essere anch'egli vittima degli Atridi e dello spregevole Odisseo, che lo hanno privato delle armi del padre, e, come Filottete, di essere mosso da un odio implacabile verso di loro; per questo ha lasciato la spedizione e sta tornando a casa.

Insomma, «dicendo parole» (λόγοισιν [...] λέγων), deve innanzitutto «rubare l'anima» (ψυχὴν [...] ἐκκλέψεις) a Filottete (v. 55), poi «farsi ladro delle sue armi invincibili» (v. 77 κλοπεὺς [...] γενήσῃ τῶν ἀνικητῶν ὅπλων). Ma è la ψυχή di un uomo inselvaticato, infelice, solo, abbandonato, senza amici (vv. 226-228)² e sofferente per quel male – la ferita purulenta – che gli mangia la carne del piede (v. 313 τὴν ἀδηφάγον νόσον)³. In quest'anima si agitano e si alternano sentimenti plurimi e anche contrastanti: stupore, gioia, angoscia, gratitudine, disprezzo, speranza, odio, dolore, nostalgia⁴. E fluiscono come il ritmo delle onde, che si ripetono, ma ad ogni ritorno sono sempre differenti e sempre travolgenti: trovano compimento nella forza espressiva e nella vasta gamma di realizzazioni offerte dal linguaggio teatrale che, specialmente nel dramma antico, intensifica l'efficacia della *performance* grazie al ritmo della parola poetica, declinata nelle sue diverse modalità di resa – recitata, recitativa, cantata – e strutturata in molteplici forme metriche.

Le emozioni di Filottete, allora, si dispiegano non solo all'interno del trimetro giambico, il verso peculiare della recitazione nel teatro greco, pur flessibile per la sua morfologia nell'accogliere in soluzione un termine o un nesso semanticamente rilevante⁵: esse prorompono anche al di fuori del tessuto ritmico del trimetro, in una serie di interiezioni, invocazioni, maledizioni, gemiti che spezzano l'andamento regolare del metro, e si traducono – all'apice del *pathos* – in un elaborato canto lirico, eseguito alla presenza del Co-

² Con questa serie di cinque aggettivi – ἀπηγρωμένον, δύστηνον, μόνον, ἐρῆμον, ἄφιλον –, che riprendono sinteticamente motivi enunciati nella parodo, Filottete definisce se stesso, presentandosi agli spettatori, appena entrato in scena.

³ Cfr. φαγέδαινα, riferito al morbo che divora la carne del piede, in Aesch. fr. 253 Radt ed Eur. 792 Kann. Oltre alle parole, la visione immediata del corpo di Filottete e della sua condizione fisica doveva essere di grande impatto per il pubblico; su questa rappresentazione del personaggio e gli effetti emozionali da essa scaturiti tramite parola e ὄψις si veda Beltrametti 2017.

⁴ Il sentimento della gioia e le sue diverse forme espressive nel *Filottete* sofocleo sono stati di recente analizzati da Di Paolo 2019.

⁵ Numerosi sono gli studi sul trimetro giambico dei tragici, con analisi dettagliate e statistiche sulle ricorrenti soluzioni e cesure, viste anche nel loro effettivo ruolo poetico: si vedano Descroix 1931, che estende la ricerca dai giambografi alla commedia nuova, Ceardel 1941, su Euripide e la cronologia delle opere, Prato *et al.* 1975 per Eschilo, Sofocle ed Euripide, e Schein 1979, limitatamente ad Eschilo e Sofocle, infine il più recente Baechle 2007; sulla cesura mediana si veda in particolare Stephan 1980 e 1981.

ro e con la sua partecipazione, dopo l'uscita di scena di Odisseo e Neottolemo⁶. Ancora, nel finale, quando tutto sembra risolversi nel modo migliore per il protagonista, la premura di conseguire l'obiettivo dell'agognato ritorno in patria si manifesta nel più sostenuto tetrametro trocaico catalettico, spezzato dall'*antilabe* della sticomitia; ma poi, cambiata la situazione scenica, quest'ansia si trasforma nell'acquiescenza ai $\mu\theta\theta\omicron\iota$ pronunciati da Eracle e si modifica anche il metro che assume il ritmo cadenzato dei dimetri anapestici recitativi, con i quali Filottete, commosso, saluta per sempre la terra di Lemno.

Fra *extra metrum*, versi non lirici – trimetri giambici, tetrametri trocaici e dimetri anapestici –, interi e fratti dall'*antilabe*, e versi lirici, Sofocle elabora con grande maestria il linguaggio emozionale del suo protagonista e ne disegna la partitura ritmica dei diversi stati d'animo, valorizzando le potenzialità espressive dell'interazione fra parola e metro⁷. Seguire le tracce di questi movimenti ritmici nei passaggi e nelle forme più significativi della versificazione, ci aiuta a ricostruire e a comprendere il tortuoso percorso emotivo e drammaturgico che Sofocle ha assegnato al protagonista della sua tragedia⁸.

1. Fra metro ed *extra metrum*: la recitazione in trimetri giambici

Il rumore di un passo malfermo e il suono della voce in lontananza, prima una voce profonda ($\beta\alpha\rho\epsilon\iota\alpha$ $\alpha\upsilon\delta\acute{\alpha}$), poi un grido dolente ($\iota\omega\acute{\alpha}\nu$), sono i primi segni con i quali si manifesta l'approssimarsi di Filottete sulla scena, annunciato in questo modo dal Coro nei versi lirici della parodo (vv. 201 sgg.): effetti speciali, li chiameremo oggi, per accrescere la tensione e delineare al contempo i tratti caratterizzanti del personaggio.

⁶ Si tratta dell'amebeo lirico dei vv. 1081-1217 che occupa il posto dello stasimo; tuttavia, il dialogo tra Filottete e Coro si ha solo nel lungo epodo finale, mentre nelle due coppie strofiche si espande il canto monologico del protagonista; alla fine di ogni stanza, in una breve pericope lirica, il Coro tenta, invano, di instaurare un contatto con Filottete (vd. *infra*). Sulla particolare struttura di questo amebeo, sul suo tessuto metrico-ritmico e sulla sua funzione drammaturgica si rinvia a Cerbo 2003, la cui linea interpretativa è stata ripresa di recente da Schein 2018, con un approccio prevalente di tipo letterario («The present paper offers a literary interpretation of the second *kommos*», p. 278), senza riguardo per la metrica.

⁷ Di questo rapporto tra testo e metro in Sofocle offre esempi istruttivi Pretagostini 2011, pp. 281-298 (tra questi esempi vi è il II stasimo del *Filottete*).

⁸ In questa sede il *focus* del lavoro sarà orientato quasi esclusivamente sugli aspetti metrico-ritmici di tali passaggi; per altri aspetti formali e moduli tematici si rinvia ai diversi commenti dell'opera, tra i quali si ricordano i più recenti: Pucci 2003 e Schein 2013. L'edizione critica seguita per il testo e la colometria è quella oxoniense a cura di H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson (1990); di volta in volta saranno segnalati i casi in cui ci si discosta da questa edizione, anche per quanto riguarda le interiezioni *extra metrum*, che nella tradizione manoscritta, come è noto, vanno incontro a varie forme di "manomissione". Tuttavia, al di là delle oscillazioni grafiche, ai fini del nostro discorso rimane significativa la loro presenza nel testo, sia all'interno sia all'esterno della sequenza metrica.

Movimento e voce: due strumenti attraverso cui si realizza la *performance* dell'attore sulla scena, ma che nel caso di Filottete acquistano una significativa valenza drammatica, perché identificano la sua fisicità malata e la sua complessa e intensa emozionalità. Il movimento è il passo stentato del piede ferito, che Filottete trascina calcando il suolo, come a scavare un solco (v. 163 *στίβον ὀγμεύει* e cfr. *e.g.* anche v. 207 *ἔρποντος*, v. 291 *δύστηνον ἐξέλκων πόδα*)⁹; la voce è, nel primo impatto sulla scena, un'esclamazione tra stupore e gioia – *ιὼ ξένοι* (v. 219)¹⁰ –, che viene pronunciata alla vista di stranieri in abiti greci e che riecheggia il grido percepito di lontano dal Coro (v. 216 *βοᾷ τηλωπὸν ιῶάν*).

Il primo intervento del protagonista è dunque una breve battuta, di grande forza espressiva, con la caratteristica di essere un *extra metrum*, benché misurabile come monometro giambico. Questi brevi segmenti possono avere significato reale e, come in questo caso, anche schema metrico compiuto, così da creare una certa *suspense* nell'attesa del completamento del trimetro; costituiscono, altresì, una tessera testuale con una specifica valenza semantica, ma senza una riconosciuta struttura metrica, oppure possono assumere forma di gridi inarticolati, posti sia fuori dal metro sia all'interno di esso, con cui si esprimono immediate sensazioni soprattutto di dolore psico-fisico, di rabbia, di inquietudine.

Nel *Filottete* questi moduli, disseminati durante l'intera azione drammatica e risonanti come acute note del *pathos*, trovano ampio ed efficace uso in particolare nella scena dell'esplosione del morbo, descritto nel secondo episodio (vv. 730-826) in tutta l'aggressività dei suoi sintomi¹¹: la parola sofferente di Filottete, urlata e al contempo trattenuta, frantuma spesso il ritmo, lo interrompe come un sussulto causato dal male, si ricompone nello schema ordinato del verso, a tratti spezzato dall'*antilabe*, in due, tre e persino quattro parti. Una metrica dell'emozione che amplifica gli effetti patetici ricercati già dall'impiego

⁹ Filottete, che poco prima si era definito *ἄνδρα δύστηνον* (v. 227; cfr. *δύστανος* del Coro al v. 172), trasferisce al piede malato la medesima connotazione, associando così questa parte del corpo al proprio stato di infelicità e miseria.

¹⁰ È la stessa esclamazione – sempre *extra metrum* –, ma con valenza di dolore e lamento, rivolta al Coro da Cassandra (Aesch. *Agam.* 1315), quando per la terza volta si avvia ad entrare nel palazzo degli Atridi, ma si ferma, consapevole di quanto accadrà a lei e ad Agamennone. Con questa stessa valenza Sofocle utilizzerà il grido *ιὼ ξένοι*, inserendolo in *incipit* di trimetro, in *OC* 822: qui Edipo, disperato perché le guardie di Creonte gli stanno portando via le figlie, prorompe in questo appello al Coro dei Coloniati, in cerca di aiuto. Nel *Filottete*, dunque, questa esclamazione acquista nuovo significato.

¹¹ Molto ampia la bibliografia sul lessico medico utilizzato in questa scena: basti rimandare a Ceschi 2009. Ma un dato rilevante dal punto di vista espressivo è «lo scavare, da parte di Sofocle, nella dimensione della sofferenza fisica, con un rinnovamento del linguaggio tragico tradizionale» (Di Benedetto 2015, p. 32); su questo piano c'è una notevole corrispondenza tra Filottete e l'Eracle delle *Trachinie*: cfr. Di Benedetto 1988, pp. 195-202.

dei molteplici espedienti stilistici e retorici – ad es. apostrofe, anafora, *geminatione* – presenti negli interventi del protagonista.

In questa scena Filottete sente sopraggiungere il male e vuole nascondere a Neottolema gli spasmi che, ad intervalli, lo assalgono: teme di essere nuovamente abbandonato. Dice e non dice, maledice Odisseo e gli Atridi, geme, invoca la morte, incoraggia Neottolema, smarrito di fronte al suo stato, rotea gli occhi in alto, delira e, infine, spossato, cade in un sonno profondo¹².

Il primo accesso del male è annunciato al v. 732 dall'interiezione di lamento *extra metrum* ἄ ἄ ἄ ἄ¹³, ripetuta subito dopo, al v. 739; tale gemito diviene segnale sonoro identificativo anche per il secondo, più violento, assalto del morbo, che si palesa nello stillare di nero sangue dalla ferita (vv. 781 sgg.). Filottete non riesce a sostenere a lungo lo sforzo di celare la situazione, tradito dal prorompere dell'esclamazione ἰὼ θεοί. Questo spezzone di verso si pone sulla stessa linea del precedente ἰὼ ξένοι di v. 219 – monometro giambico *extra metrum* –, ma allo stupore misto a gioia del grido di v. 219 si sostituisce qui lo strazio provocato dal dolore fisico, che porta ora Filottete ad esprimersi con un linguaggio fortemente emozionale, costellato di termini icastici, di esclamazioni, di gridi inarticolati, di suoni onomatopeici: anche l'uso della paratassi contribuisce a rendere «con immediatezza il martellare del dolore, che incalza sempre di nuovo con un ritmo imprevedibile e irregolare»¹⁴. Così l'andamento del trimetro giambico asseconda quest'onda emotiva e con le pause, le soluzioni dello schema metrico – numerose in questa sezione –, la corrispondenza tra tessera verbale e segmento del verso sembra riprodurre la dissonante armonia causata dalla sofferenza psico-fisica.

Vediamo i casi più indicativi¹⁵. Ad inizio della battuta di vv. 742 sgg., l'emistichio ἀπόλωλα, τέκνον, ripetuto al v. 745, risuona come un'ammissione di resa all'attacco del morbo: si noti l'anapesto nella prima sede del trimetro,

¹² Interessante, al proposito, ricordare la descrizione e l'interpretazione che di questa scena dà Herder nelle *Selve critiche*, in polemica con Lessing; per Herder l'intento di Sofocle sarebbe stato quello di rappresentare un dolore "trattenuto" con sforzi sovraumani e non "esplicito", gridato, come suggerirebbero le numerose e frequenti interiezioni: per un approfondimento di queste considerazioni si veda Fornaro 2006, che, nella premessa alla sua traduzione del libretto di Herder, *Filottete. Scene per canto*, presenta una puntuale ed esaustiva analisi del dibattito riguardo alla tragedia sofoclea e alle sue riprese, a partire dal Settecento.

¹³ Sulle interiezioni in tragedia, oltre all'ancora utile appendice di Kiefer 1909, si veda Perdicoyanni-Paléologue 2002. Si segnalano, altresì, Biraud 2010 e Nordgren 2015, centrati sugli aspetti fonetici, semantici, linguistici delle interiezioni e sulla loro funzione di *pragmatic markers*; in entrambi gli studi, tuttavia, sembra rimanere un po' sacrificato l'aspetto metrico, anche quando queste interiezioni sono inserite in un tessuto ritmico compiuto.

¹⁴ Di Benedetto 1988, p. 196.

¹⁵ Per un commento globale dell'episodio si rinvia a Pucci 2003, pp. 245-251 e Schein 2013, pp. 236-246.

sede preferita da Sofocle per collocare termini di più intenso significato tematico (cfr. anche vv. 745 e 749)¹⁶; la reiterazione di questo segmento enfatizza, in aggiunta al dolore fisico, la frustrazione di Filottete, costretto a palesare il proprio malore davanti agli ospiti. E questo disagio lo porta a pronunciare il gemito ἄτταταῖ – forse con una certa veemenza¹⁷ – inserito stavolta nello schema del trimetro (cfr. anche v. 790 dove però ricorre *extra metrum*), dopo la cesura pentemimere, ben marcato dapprima dalla pausa metrica, poi da quella retorica (v. 743 κρύψαι παρ' ὑμῖν, ἄτταταῖ· διέρχεται); quest'ultima isola il monometro conclusivo διέρχεται, efficacemente ripetuto all'inizio del verso successivo, che si completa con lo struggente lamento su se stesso, δύστηνος, ὦ τάλας ἐγώ. Al v. 745, in risonanza nella stessa sede e con la stessa misura metrica di ἄτταταῖ (– ∪ –), il verbo βρύκομαι richiama l'immagine del male, che, una volta sopraggiunto, divora la propria preda come una belva; così dolore fisico e intensa emozionalità trovano efficace sintesi espressiva in questo *pendant* tra gemito inarticolato e parola compiuta¹⁸. L'acuta sensazione di dolore esplode ora nel grido παπαῖ: in modo originale esso conclude il trimetro, poi si propaga per l'intero verso seguente¹⁹ e, in seguito, al v. 754 denoterà l'accesso di un nuovo spasmo, tale da coprire – dopo la cesura efthemimere – il secondo emistichio del trimetro, già spezzato dall'*antilabe* (Νε. οὐκ οἶδα. Φι. πῶς οὐκ οἶσθα; παππαπαπαπαῖ).

Per liberarsi dal male, Filottete esorta allora Neottolemo ad amputargli il

¹⁶ Così Prato *et al.* 1975, p. 85, e, più in generale, sulle soluzioni del trimetro sofocleo pp. 65-110 (con riferimento ai termini in soluzione). Un termine impegnato nella soluzione del “piede” acquista particolare rilievo proprio dalla sua collocazione in una determinata sede del verso. La percentuale di soluzioni nel trimetro del *Filottete* è dell'11% e risulta essere la più alta fra le tragedie di Sofocle, la cui media è circa del 6%: si veda la sintesi delle statistiche, fornite da Ceardel 1941, in Martinelli 1995, pp. 90-92.

¹⁷ In tragedia ἄτταταῖ è attestato solo nel *Filottete* (due volte), dove «it can express the sudden and simultaneous reaction to the experienced pain» (Nordgren 2015, p. 110). Ricorre nove volte in Aristofane; Tzetzes (*schol. ad Nub.* 696a), a proposito di Strepsiade che con il grido ἄτταταῖ ἄτταταῖ (ma in Tzetzes *ιατταταῖ ιατταταῖ*) interrompe il canto del coro, commenta: σχετλιάζει καὶ βοᾷ μέγα. Presumibilmente anche qui Filottete βοᾷ μέγα il proprio ἄτταταῖ.

¹⁸ Già nelle *Trachinie*, in un contesto di lamento – gli anapesti dei vv. 983-987 –, questo verbo viene usato da Eracle nella forma attiva βρύκει (v. 987), quasi a personificare la malattia.

¹⁹ A ragione Di Benedetto 1988, p. 195, n. 8, difende questo dato fornito dal codice L, che trova conferma nel resto della tradizione; conservato da Lloyd-Jones – Wilson 1990, non è accolto da Avezzù 2003, che preferisce l'emendamento παπαῖ παπαῖ di Dawe. Il grido παπαῖ, frequente in tragedia, come gemito per un dolore fisico sembra essere un'innovazione sofoclea; è significativo che al v. 895 sarà Neottolemo ad avviare con παπαῖ la battuta – all'interno di una breve, ma serrata sticomitia – in cui manifesta il proprio disagio interiore per aver ingannato l'eroe e l'imbarazzo di proseguire la finzione: tormento fisico di Filottete e tormento dell'animo di Neottolemo sono così sintonizzati e si esprimono con il medesimo grido interiettivo. Per le attestazioni di παπαῖ si rimanda all'appendice di Kiefer 1909, p. 111; per un'analisi più approfondita della interiezione cfr. Biraud 2010, pp. 88-94 e Nordgren 2015, pp. 119-123.

piede: la richiesta impellente (v. 749 ὥς τάχιστα), articolata in tre sequenze, è scandita ed enfaticizzata dall'uso di due verbi omerici: πάταξον, collocato nella posizione centrale del trimetro e a ridosso dell'eftemimere (v. 748), e ἀπάμηνσον, come *incipit* anapestico del v. 749²⁰; essa termina con l'incoraggiamento ἴθ', ὦ παῖ, un baccheo che si pone fuori dalla misura del trimetro e viene pronunciato forse dopo una pausa prolungata di silenzio, dovuta all'imbarazzo di Neottolema di fronte a tale richiesta. È quanto presumibilmente avviene anche al v. 804, in una situazione scenica analoga: Filottete, a conclusione di un'altra breve battuta, in cui chiede di essere gettato nel vulcano di Lemno, con il grido *extra metrum* τί φῆς, παῖ; sollecita la risposta di Neottolema, il cui silenzio ora è segno di turbamento e della crisi iniziati durante il primo attacco del male; stavolta, dopo l'*extra metrum* Filottete ripete la tessera interrogativa τί φῆς; come avvio di un intero trimetro costruito su monosillabi e bisillabi, spesso coincidenti con il singolo giambo, così da conferire al verso un andamento ritmico quasi "a singulti" (v. 805: vd. *infra*).

Anche il secondo attacco del morbo è costellato di *extra metrum* corrispondenti a lamenti e gemiti per il dolore fisico: le isolate interiezioni ἄ ἄ ἄ ἄ (v. 782), ἀτταταῖ (v. 790), ὦμοι μοι (v. 796) si alternano ad altri segmenti interiettivi pronunciati sia fuori metro sia immediatamente dopo, nel trimetro, con leggere modifiche. Si tratta di παπαῖ, φεῦ (v. 785) e della sua variante παπαῖ μάλ' collocata nell'*incipit* del trimetro successivo, contenente l'apostrofe al piede (v. 786); tale giustapposizione si ripresenta ai vv. 792-793: la formula φεῦ, παπαῖ, a segmenti invertiti, si pone come clausola di trimetro, e la formula παπαῖ μάλ' αἰθις, con αἰθις in luogo di ὦ πούς, usata per segnalare il secondo accesso del male²¹, costituisce il primo emistichio fino alla pausa della pentemimere (v. 793). Si noti che queste interiezioni di dolore sono inglobate nella maledizione che Filottete scaglia dapprima contro Odisseo, spregiatamente definito ὃ ξένε Κεφαλλήν (v. 791), poi contro gli Atridi, i διπλοῖ στρατηλάται (v. 793), e l'intera battuta (vv. 791-795) è circonscritta a sua volta da due *extra metrum* interiettivi: al dolore fisico si associa lo strazio procurato dai compagni d'armi, responsabili dell'attuale situazione.

²⁰ Si noti che πατάσσω in Omero è intransitivo e si riferisce al θυμός (*Il.* 7, 216; 23, 370) o alla κραδίη (*Il.* 13, 282), che balza nel petto per la forte tensione; ἀπαμάω è un *hapax* sia in Omero (*Il.* 18, 34) sia in Sofocle (e nel dramma, in generale).

²¹ Viene qui proposto, in forma rivisitata, il modulo ὦμοι μάλ' αἰθις alquanto diffuso in tragedia e attestato per la prima volta in riferimento al grido retroscenico di Agamenon, mentre viene ucciso da Clitemestra (Aesch. *Agam.* 1345). Questa nuova formulazione con παπαῖ al posto di ὦμοι è stata interpretata anche come invocazione al giovane Neottolema tramite il termine παῖς, cui Filottete ricorre nei momenti di maggiore debolezza e fragilità (cfr. in questa scena i vv. 750, 753, 804): così Schein 2013, p. 238.

In questo nuovo assalto del male, il flusso regolare del ritmo non è interrotto solo da gridi inarticolati (ἄ ἄ ἄ ἄ, ἄτταταῖ, ecc.), ma anche da singoli termini o sintagmi di senso compiuto, che acquistano enfasi proprio per il loro porsi fuori dal metro. Oltre al già segnalato τί φής, παῖ; di v. 804, ricorre la forma verbale προσέρπει (v. 787), un baccheo come lo stesso τί φής, παῖ; o anche il precedente παπαῖ, φεῦ: essa è riecheggiata ad effetto nel seguente προσέρχεται – una raffinata variante in *pendant* con διέρχεται di v. 743 – che costituisce il monometro iniziale di verso. Le due forme verbali al presente, così giustapposte, rendono con assoluta immediatezza dapprima l'insinuarsi subdolo del morbo²², poi la vera e propria aggressione in “tempo reale” (v. 788 προσέρχεται τόδ' ἐγγύς); in modo del tutto naturale si pone, allora, a conclusione del v. 788 il lamento οἶμοι μοι τάλας: una nota di dolore efficacemente resa – dopo la pausa dell'eftemimere – dalla serie di tre sillabe lunghe, che determina un *rallentando* nel ritmo.

L'analoga interiezione di dolore ὦμοι μοι, variante fonemica di οἶμοι μοι²³, viene ripresa al v. 796 come *extra metrum* e funge da cerniera tra la veemente maledizione contro Odisseo e gli Atridi e la patetica apostrofe a Thanatos (ὦ Θάνατε Θάνατε: cfr. *Ai.* 854 e ὦ θάνατε παιῶν in *Aesch. Phil.* fr. 255 Radt), che copre il primo emistichio di v. 797; l'intensa emozionalità di questa apostrofe è resa sul piano metrico dall'insolita successione di dattilo-tribraco (così anche al v. 932 ἀπόδος ἰκνοῦ-μαί σ', ἀπόδος, ἴκε-τεύω: vd. *infra*) e dalla serie di sei sillabe brevi, la cui corsa si interrompe alla cesura pentemimere. Di fronte a tale esternarsi della sofferenza, Neottolema tace, non reagisce e Filottete, come abbiamo visto, è costretto a sollecitarlo con insistenti e brevi interrogative (v. 805 τί φής; τί σιγᾷς; ποῦ ποτ' ὄν, τέκνον, κυρεῖς; a cui va aggiunto il precedente *extra metrum* τί φής, παῖ;), che danno origine ad un trimetro ancora una volta spezzato da pause marcate, in attesa di una risposta dell'interlocutore.

Alla fine, la spossatezza afferra l'eroe; adagiato al suolo da Neottolema, egli consegna l'arco al giovane e poi cade in un sonno profondo: efficace espediente teatrale per isolare Filottete durante il II stasimo (vv. 828-854), in cui il canto del Coro nel ritmo prevalente dei docmi, realizzati per lo più da serie ininterrotte di sillabe lunghe, accompagna il sonno del protagonista con un carezzevole *pianissimo*, come di ninna-nanna, ben adatto alla situazione scenica²⁴.

²² Dopo βρύκομαι, un'altra forma verbale – προσέρπει – caratterizza l'azione del morbo come quella di una belva, che ora si accosta strisciando (con un richiamo anche al passo trascinato di Filottete), aggredisce, ma – rassicura Filottete – rapidamente se ne va (v. 808 ὁξεῖα φοιτᾷ καὶ ταχέϊ' ἀπέρχεται).

²³ Kiefer 1909, p. 112, definisce ὦμοι una «starke Schmerzinterjection, stärker als οἶμοι»; per Biraud 2010, pp. 141 sgg., ὦμοι, rispetto ad οἶμοι, denota un dolore più egocentrico, in quanto associato più di frequente al pronome di prima persona (cfr. anche Nordgren 2015, *passim*).

²⁴ Per un'analisi di questo stasimo alla luce dell'interazione fra metro e parola, con particolare

Con il risveglio dell'eroe ha inizio un lungo movimento drammatico che culmina nell'amebeo lirico tra Filottete e il Coro e termina quando il protagonista rientra nella grotta (v. 1217: vd. *infra*). È la fase in cui Neottolema non regge più il peso della menzogna e rivela a Filottete come stiano realmente le cose. La reazione dell'eroe non si fa attendere: incredulo, emette un gemito tra lamento e sorpresa, che copre il primo emistichio di v. 917 (οἶμοι, τί εἶπας;), e poi prosegue il dialogo incalzando l'interlocutore con una serie di domande. Lo sconvolgimento emotivo di Filottete si acuisce nella progressiva consapevolezza di essere ancora una volta vittima di un'azione infame, e si esprime in un distico (vv. 923-924), costellato di esclamazioni, *enjambement*, allitterazioni, assonanze, soluzioni metriche notevoli, come anapesto in prima sede e dattilo in terza nella sequenza **ἀπόλω-λα τλήμ-ων, προδέ-δομαι** di v. 923 e tribraco in seconda sede al v. 924 coincidente in parte con il trisillabo ἀπόδος (δέδρα-**κας; ἀπόδ-ος**); in questo distico il modulo ἀπόλωλα τλήμων, posto in *incipit*, costituisce la variante "solipsistica" del precedente ἀπόλωλα, τέκνον (vv. 742 e 745), rivolto a Neottolema, e crea così una sorta di *fil rouge* dell'espressione emotiva tra il dolore del corpo e il dolore dell'animo.

È il preludio allo sfogo naturale nella *rhesis* dei vv. 927-962, durante la quale Filottete alterna spunti monologici (allocuzioni agli elementi della natura, alla grotta) a spunti dialogici (con apostrofi e imperativi rivolti all'interlocutore), lancia insulti e al contempo prega in modo insistente Neottolema di restituirgli l'arco²⁵. L'urgenza di questa richiesta è sottolineata al v. 932 dall'imperativo ἀπόδος, già pronunciato al v. 924 e ora ripetuto due volte, la prima in *incipit* (cfr. anche v. 981) e la seconda al centro del verso, in posizione enfatica tra la cesura pentemimere e quella efteimere (ἀπόδος, ἰκνοῦμαι σ', **ἀπόδος**, ἰκετεύω, τέκνον); ma la forte carica emozionale si manifesta ulteriormente attraverso la struttura e l'andamento ritmico del trimetro: si susseguono, infatti, tribraco in I sede, dattilo in III e ancora tribraco in IV sede (υ υ υ υ – υ υ υ υ υ υ – υ υ –), e queste soluzioni producono un aumento delle sillabe brevi, che, essendo in totale più del triplo delle sillabe lunghe, sembrano conferire al verso una natura quasi lirica, a testimonianza dell'elevato *pathos* della dizione.

L'irrompere in scena di Odisseo blocca ogni tentativo di Neottolema di

rilievo dato alla morfologia dei docmi, si veda Pretagostini 2011, pp. 294-298. Più in generale, sulla struttura e sulla funzione dello stasimo si veda Avezzù 2000.

²⁵ Come ha messo ben in evidenza Medda 1983, pp. 123-150, l'intreccio fra dimensione monologica e presa di contatto con l'interlocutore caratterizza – dal punto di vista sia formale sia della ricerca del *pathos* – le *rhesis* di Filottete, diversamente da quanto avviene per gli altri protagonisti delle tragedie sofoclee. L'articolazione metrico-stilistica di questa *rhesis* rende efficacemente l'intensità emotiva del personaggio e della situazione drammatica: si veda, al proposito, anche l'analisi di Zucker 1956, pp. 70-73.

riconsegnare l'arco a Filottete. Lo scontro tra i due acerrimi nemici è violento e si realizza con un dialogo concitato che si articola in sticomitie e disticomitie, inframmezzate da versi con *antilabe*. Filottete, privato dell'arco, tenta di gettarsi da uno sperone di roccia, ma viene fermato dai servi di Odisseo. Nella lunga *rhexis* dei vv. 1005-1045 maledice ancora una volta l'odiato Odisseo, perché lo ha abbandonato dieci anni prima in quell'isola deserta; l'emozione del ricordo traspare nella serie dei tre aggettivi trisillabici, disposti in *climax*, ἄφρον, ἔρημον ἄπολιν (v. 1018; cfr. v. 228 ἔρημον ὅδε κἄφρον), quest'ultimo ben evidenziato dalle cesure pentemimere ed efteimimere, in modo da sottolineare l'emarginazione sociale cui Filottete è stato costretto fino a divenire ἐν ζῶσιν νεκρόν, efficace tessera clausolare del v. 1018. Se le due soluzioni in tribraco della I e della III sede rendono più sostenuto il ritmo del v. 1018, ecco che subito dopo con il dolente φεῦ *extra metrum* il flusso ritmico subisce un arresto, prima di esplodere nell'urlo ὄλοιο, rivolto ad Odisseo, in significativo *pendant* con quello pronunciato contro Neottolema al v. 961.

Filottete non si rassegna a cadere nelle mani dei suoi "nemici"; li incalza con una serie di domande anche sarcastiche, avviate da un trimetro (v. 1029) dove il modulo interrogativo τί μ' ἄγετε; reiterato con la variante del preverbo in ἄγω (τί μ' ἀπάγεσθε;): dà luogo al tribraco in II e III sede; l'intensità emotiva è messa in risalto anche dall'articolazione del verso in tre marcati *cola*, corrispondenti alle tre interrogative asindetice, con un decrescendo progressivo del numero delle sillabe (6-5-3), come a voler sempre più pressare l'interlocutore: καὶ νῦν τί μ' ἄγετε; / τί μ' ἀπάγεσθε; / τοῦ χάριν; «ed ora perché mi portate via, / perché mi conducete con voi, / per quale motivo?».

Alla fine della *rhexis* di Filottete, con freddo calcolo Odisseo non replica, non giustifica la propria azione, ma ostenta sicurezza e noncuranza per la condizione del suo antagonista, perché ha ormai l'arco e con questo otterrà la gloria destinata a Filottete. La decisione è presa, il *bluff* del nuovo abbandono è messo in atto, con Odisseo e Neottolema che fingono di partire, portandosi via le armi²⁶, ma senza Filottete e dunque non come indicato dalla profezia.

«Ahimé, che fare, me disgraziato?» (v. 1063 οἶμοι· τί δράσω δύσμορος;): è questa la desolante dichiarazione di *amechania*, del sentimento di sconforto in cui piomba nuovamente Filottete, dopo aver tanto sperato in un ritorno in patria. La risposta sarà un accorato lamento lirico, dove «il linguaggio non

²⁶ In questo frangente, Neottolema non risponde ai numerosi appelli di Filottete e finge di assecondare il piano di Odisseo, per poi giocarlo, riportando l'arco a Filottete. Prima di lasciare la scena, raccomanda al Coro di restare e attendere, nel caso in cui Filottete dovesse cambiare idea: un espediente per evitare l'uscita del Coro, prima dell'effettiva conclusione della tragedia.

è più canto incorporato nella musica, ma reca motivi cantabili e diviene esso stesso testo cantato»²⁷.

2. «Die singende Leidenschaft»²⁸: il canto dell'amebeo

Dunque, rimasto solo sulla scena, Filottete dà sfogo alla propria sofferenza in un canto dolente, composto da due coppie strofiche, che presentano un'articolazione interna di tre periodi metrico-ritmici, strutturati secondo lo schema AA'B (I coppia strofica) e AB'A' (II coppia strofica).

Alla fine di ciascuna stanza interviene il Coro, rimasto nell'orchestra su ordine di Neottolema; esso tenta invano di stabilire un contatto con Filottete, dimostrando la propria solidarietà al protagonista, ma anche muovendogli un pacato rimprovero; questo tentativo del Coro di entrare in sintonia con Filottete è attuato sul piano metrico-ritmico con la ripresa delle sequenze, anche in nuove combinazioni, utilizzate dallo stesso Filottete. Il dialogo, privo comunque di uno sbocco effettivo, troverà il suo compimento solo nella lunga sezione astrofica finale – in funzione di epodo –, caratterizzata da una ricca e varia polimetria; in momenti di più intensa pateticità le battute si strutturano in brevi segmenti, con un fitto scambio tra i due esecutori, secondo un procedimento utilizzato nella parodo e nelle sezioni non liriche dei trimetri giambici e dei tetrametri trocaici catalettici²⁹. Al termine dell'amebeo, l'ultima frase del protagonista – ἔτ' οὐδέν εἰμι (v. 1217; cfr. v. 951 οὐδέν εἰμι' ὁ δῦσμορος e v. 1030 ὃς οὐδέν εἰμι) – assume un pregnante valore drammaturgico nell'accompagnare la sua uscita verso la grotta, con la prospettiva di un misero perire: parola e gesto comunicano così agli spettatori l'idea di un definitivo abbandono della scena, come di una conclusione anticipata della vicenda.

La partitura del canto antistrofico di Filottete si basa su due sezioni metrico-ritmiche portanti – gli eolo-coriambi e i dattili misti a giambi –, ai quali si intrecciano moduli tematici che vengono ripresi, variati semanticamente e reinterpretrati, così da creare all'interno del canto una fitta rete di consonanze e risonanze (vd. schema seguente). Come nei versi non lirici, l'emozionalità del

²⁷ Reinhardt 1989, p. 206.

²⁸ Citazione ripresa da F. W. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig 1887, p. 99, par. 80 *Kunst und Natur*.

²⁹ Schein 1988 sottolinea che nel *Filottete* il Coro gioca un ruolo importante proprio come «one of the actors» secondo quanto afferma Aristototele (*Poet.* 1456a) riguardo al συναγωνίζεσθαι del Coro in Sofocle. Già Perrotta 1935, p. 444, aveva notato lo statuto duplice di questo Coro, che si comporta «a tratti come mero strumento del poeta [...] a tratti è personaggio che partecipa all'azione»; sul ruolo del Coro in questa tragedia e sulle sue diverse modalità di comunicazione si veda, da ultima, Kitzinger 2008, pp. 71-135.

protagonista è sottolineata anche da interiezioni ed espressioni di lamento, che talora prendono la forma di *extra metrum*, interrompendo il flusso omogeneo del ritmo (v. 1086 = 1106 ὄμοι μοί μοι e αἰαῖ αἰαῖ)³⁰, talora costituiscono un segmento della sequenza stessa (v. 1122 οἴμοι μοι, καὶ που πολὺς dimetro coriambico) oppure formano una sequenza intera (v. 1152 ὃ δῦστανος ἐγὼ τανῦν gliconeo).

La “dimora”, connessa alla solitudine e alla morte (vd. *infra*, tabella a p. 21): occupa la parte iniziale della I coppia strofica (1a-2a-1a') e la prima sezione dell'antistrofe della II coppia strofica (1b'), con una realizzazione metrica omogenea dovuta alla serie di sequenze eoliche. Nella II coppia strofica si ha un intensificarsi del *pathos* che si esprime sia a livello verbale, con ripetizioni, allitterazioni, omoteleuti – non diversamente dalle *rheseis* –, sia sul piano metrico con una cadenza ritmica dei gliconei più mossa a causa della maggiore varietà nella realizzazione della cosiddetta base eolica, rispetto al fluire uniforme dei gliconei della I coppia strofica, a costante base spondaica (ad eccezione del v. 1083 = 1103 e dell'ipponatteo di v. 1110 che presenta il giambo in responsione con lo spondeo). Il gliconeo si connota come il verso dell'espressione della sofferenza di Filottete ed in questo c'è come un ricollegarsi alla composizione metrica della II coppia strofica della parodo (vv. 169-190) in dolenti gliconei, caratterizzati anch'essi dalla ricorrente base spondaica e dalla tendenza a strutturarsi in compatte pericopi, con il ferecrateo di clausola: in questa sezione della parodo (tra l'altro l'unica a non essere intercalata dall'epirrema dell'attore) il Coro commisera Filottete per la sua solitudine, il suo morbo aggressivo, la sua vita trascorsa tra le fiere, le sue pene senza rimedio³¹. Ora è Filottete in persona che si appropria di questi contenuti e della forma metrica (nell'amebeo il gliconeo è usato solo da lui) in cui il pubblico li aveva già appresi.

Il modulo dell'allocuzione alla dimora dei vv. 1081 e 1087 viene ripetuto con variazione semantica (γύαλον/αὔλιον) e metrica (2cho/gliconeo), e scandisce l'avvio dei primi due periodi ritmici affini, che sono intercalati e distinti dall'interiezione ὄμοι μοί μοι ben marcata dallo iato alla fine dei vv. 1085 e 1086 (così anche nell'antistrofe per il *respondens* αἰαῖ αἰαῖ di v. 1106).

La “sopravvivenza”, indicata come nutrimento, procacciato grazie all'arco (vd. *infra*, tabella a p. 21): è il motivo più diffuso che ingloba in sé l'allocuzione ai volatili e alle fiere e, prima in forma allusiva poi palese, il motivo dell'ar-

³⁰ Per la loro misura metrica, corrispondente a quattro sillabe lunghe, queste interiezioni potrebbero essere interpretate come due spondei o come monometro anapestico olosondaico; tuttavia preferisco considerarle delle interiezioni *extra metrum*, che distinguono le due pericopi di ritmo eolo-coriambico.

³¹ Per l'analisi metrico-semantica della II coppia strofica della parodo si veda Cerbo 2018.

I coppia strofica

Versi	Strofe	Metro ^a	Antistrofe
1081-1085 = 1101-1105	1a Allocuzione alla dimora, quale grotta calda d'estate e fredda d'inverno, testimone della propria morte	(A) 2cho glyc~2cho ^b glyc glyc pher	1a' Esclamazione di lamento; motivo della morte per solitudine
1086 = 1106		<i>extra metrum</i>	
1087-1089 = 1107-1110	2a Allocuzione alla dimora, quale antro ricolmo della propria pena; motivo dello scorrere del tempo, giorno per giorno	(A') glyc glyc hipp ^c	2a' Motivo del nutrimento: esser privo del cibo procurato dalle frecce (allusione all'arco)
1090-1095 = 1111-1115	3a Dove trarre il nutrimento per la sopravvivenza? Che gli uccelli volino liberi, perché non saranno più catturati	(B) dodr ^d 4da do 4da 2ia ^e	3a' Riferimento ad Odisseo (attraverso allusione) e all'inganno patito; la maledizione (nuovo motivo): che colui che ha tramato l'inganno (nuova allusione ad Odisseo) soffra per altrettanto tempo

^a Analisi metriche dell'amebeo, con note di commento, ma in alcuni punti basate su differenti colometrie, si hanno anche in Pohlsander 1964, pp. 123-130, Dale 1981, pp. 48-53, Scott 1996, pp. 187-193. In questa sede si riporta solo lo schema della descrizione metrica del canto monologico di Filottete nelle due coppie strofiche, per rendere evidente il raccordo tra la partitura metrico-ritmica e i motivi tematici enunciati.

^b La responsione libera tra gliconeo e dimetro coriambico, presente anche al v. 1124 = 1147, attesta l'equivalenza ritmica tra i due *cola*; sarebbero gli unici due casi in Sofocle, mentre essa è più frequente in Euripide: cfr. ad es. *Suppl.* 1000 = 1023, *IT* 1097 = 1114, *Phoen.* 210 = 222, *IA* 548 = 563. La partitura metrico-ritmica di questo amebeo sembra aver recepito l'influsso della nuova lirica euripidea.

^c L'ipponatteo, con il *rallentando* finale delle due lunghe, coincidenti con la forma verbale bisillabica, ha funzione di clausola della sezione, un effetto rafforzato anche dalla pausa sintattica sia in strofe sia in antistrofe.

^d Il *dodrans* (o emiasclepiadeo) modula il passaggio dagli eolici al tetrametro dattilico, con il quale inizia una nuova pericope metrica; nell'antistrofe ἀλλὰ iniziale (v. 1111; cfr. anche v. 1153) segnala l'avvio di un diverso modulo tematico: il motivo dell'inganno. Lo schema di questa sequenza (– ∪ ∪ – ∪ ∪) presenta una ricercata ambiguità, in quanto è interpretabile anche come un docmio dattilocefalo, variante del docmio "attico" (– – – ∪ –) del v. 1092 = 1113.

^e La successione di tetrametro dattilico e dimetro giambico, legati in sinafia (così anche nella seconda coppia strofica), costituisce un modulo prediletto da Sofocle, soprattutto in funzione di clausola, per il marcato cambiamento del ritmo: si vedano nella parodo i vv. 142-143 = 157-158 (e cfr. anche *OC* 234 sg., 676 sg. = 689 sg., 1675 sg. = 1702 sg.).

II coppia strofica

Versi	Strofe	Metro	Antistrofe
1123-1129 = 1146-1152	1b Motivo del riso del nemico (Odisseo) che palleggia l'arma, nutrimento della sua misera vita. Allocuzione all'arco (motivo ora reso palese) sottratto con la forza alle sue mani	(A) 2cho glyc~2cho pher glyc glyc glyc glyc	1b' Invocazione agli uccelli e alle fiere: ora non più impauriti si accosteranno alla sua dimora; Filottete, infatti, non ha più in mano il vigore dei dardi
1130-1135 = 1153-1158	2b Filottete non userà più l'arco che sarà invece maneggiato dall'uomo dai molti inganni (Odisseo)	(B) 4da 2ia _^ 2da ^f 4da 2ia enh~paroem	2b' Il luogo è ormai indifeso; che vengano le fiere a saziarsi delle sue carni, perché a breve morirà
1136-1139 = 1159-1162	3b L'arco vedrà le frodi e l'odiosa faccia del nemico, causa di infiniti mali	(A') 2cho 2cho 2cho 3cho _^	3a' Per nutrirsi, rimane solo l'aria, non avendo Filottete altri mezzi di sussistenza

^f Dale 1981, p. 49, considera un *dodrans* la sequenza di v. 1132 = 1155, facendo agire lo iato del v. 1132 come conclusivo di verso. Si riprodurrebbe in questo modo la successione *dodrans-4da* dei vv. 1090 sg. = 1111 sg.; ma mentre lì il *dodrans* ha funzione di passaggio slittante dagli eolici ai dattili, in questa pericope interromperebbe l'andamento del ritmo, in cui si alternano sequenze dattiliche e giambiche. Il dimetro dattilico sarà nuovamente impiegato tra i *4da* al v. 1202, ma nella forma contratta (– ∪ ∪ – –); la sillaba lunga finale, in luogo delle due brevi, e lo iato, rafforzano l'effetto di clausola del *colon*, nel passaggio ad una nuova sezione tematica, ma non ritmica (vd. *infra*).

co come strumento positivo, associato alla figura di Filottete e contrapposto all'uso dello stesso come arma offensiva (in connessione con Odisseo e il suo inganno: vd. *infra*). È introdotto nella sezione conclusiva della strofe della I coppia strofica (3a), realizzata da dattili, docmio e giambi, dove l'accelerazione ritmica, in coincidenza con il passaggio ad un nuovo motivo tematico, ben si adatta all'immagine del volare libero degli uccelli. Ricompare, veicolato dalle sequenze eoliche, nella parte centrale dell'antistrofe (2a') e nella parte iniziale della strofe della II coppia strofica (1b), poi in tutta l'antistrofe (1b'-2b'-3b') con alternanza di ritmo eolo-coriambico e ritmo realizzato da sequenze di vario genere (dattili, giambi, enoplio) – segno di una maggiore emozionalità – e in

più con un rovesciamento della situazione rispetto alla I strofe (3a), per cui ora saranno le fiere a cibarsi delle carni del loro cacciatore (2b').

“Odisseo³², l'arco, l'inganno”: il motivo così articolato comincia a delinearsi alla fine dell'antistrofe della I coppia strofica (3a'), nella sezione mista di dattili, docmio e giambi, in concomitanza con la maledizione scagliata contro Odisseo, e si sviluppa nel corso dell'intera strofe della II coppia strofica. Nella prima parte (1b) l'immagine di Odisseo beffardo mentre maneggia l'arma fa scaturire l'invocazione all'arco del v. 1128 che si pone, anche per la sua forma metrica (gliconeo), sulla stessa linea delle precedenti allocuzioni, ma in modo più enfatico per via del nesso ὃ τόξον φίλον, ὃ φίλων / χειρῶν, con chiasmo tra i quattro termini, di cui gli ultimi due in *enjambement*, e poliptoto nell'aggettivo, a sottolineare la simbiosi tra l'arco e Filottete. Nella parte centrale (2b), dove continua il colloquio affettivo con l'arma, c'è un nuovo accostamento tra il precedente (Filottete) e l'attuale (Odisseo) possessore dell'arco; ai dattili (4da e 2da) si alternano i giambi (2ia nella forma catalettica e poi intera) in un movimento ritmico – da doppia a singola breve, da discendente ad ascendente – che riprende la pericope metrica finale della I coppia strofica e termina con la sequenza ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – (v. 1135) – conclusa dallo iato – interpretabile come enoplio “archilocheo” o paremiaco. Questa sequenza, equiparabile alla seconda parte di un esametro dopo la pentemimere, crea una suggestiva risonanza epica nel veicolare il nesso πολυμήχανου ἀνδρός (e si noti anche la *corruptio epica* in -vov), identificativo di Odisseo³³. Il modulo del vedere da parte dell'arco personificato (in 2b, lo sventurato erede di Eracle) viene ripetuto nella sezione finale (3b) con cambio di prospettiva (l'arco vedrà le frodi e l'odioso volto del nemico), a cui si associa il cambio di metro, nel passaggio alla serie compatta di tre dimetri coriambici, chiusa dal trimetro coriambico catalettico.

Nel corso della tragedia il rapporto simbiotico tra Filottete, lo spazio fisico e gli oggetti che lo circondano si manifesta – come già accennato – nella forma del monologo³⁴, più adatta ad interpretare l'accordo tra lo stato d'animo del personaggio e il paesaggio, tra la situazione personale e l'ambiente: la solitudine, l'attesa, la sofferenza, a cui il mondo circostante viene chiamato a

³² In questo amebeo Odisseo non viene mai chiamato per nome da Filottete, ma vi si allude sempre attraverso espressioni o perifrasi negative.

³³ In Omero l'epiteto πολυμήχανος ricorre 23 volte, di cui tre in versi spurii, nella medesima formula πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ e naturalmente nella medesima sede metrica, dopo la cesura efemimere; il nesso è sempre preceduto dal formulare διογενὲς Λαερτιάδη. In tragedia l'epiteto πολυμήχανος è un *hapax*.

³⁴ Cfr. Medda 1983, pp. 122-150; e più in generale, sul significato pregnante che assume lo spazio fisico-geografico in rapporto con la figura di Filottete, si veda Fusillo 1990, pp. 19-59.

partecipare attraverso intensi e pressanti richiami³⁵. E questa forma espressiva assume, nel corso della tragedia, tre modalità performative differenti: i trimetri giambici recitati dei vv. 936-962 alla presenza di Neottolema, i versi lirici di questo insolito amebeo con il Coro, i dimetri anapestici recitativi dei vv. 1453-1468 alla presenza di Neottolema subito dopo l'ultima battuta di Eracle, in chiusura di tragedia.

Sofocle ha voluto caratterizzare il protagonista anche attraverso questa varietà di dizione, che doveva essere recepita dal pubblico come segnale di un cambiamento nella situazione drammatica e nella tensione emotiva³⁶. Benché sia Neottolema il personaggio che utilizza più registri performativi – il trimetro giambico dei dialoghi, il dimetro anapestico dell'epirrema della parodo (e uno solo nel finale di tragedia), gli esametri dattilici del II stasimo, i tetrametri trocaici catalettici della breve ma intensa sticomitia dei vv. 1402-1408 – e tutti in rapporto con un interlocutore –, il canto lirico, espressione naturale dell'intenso *pathos* nella sua dimensione monologica, è prerogativa di Filottete e costituisce il vertice di una parabola che trova la sua conclusione nell'acquietarsi del commosso addio all'isola di Lemno (vd. *infra*).

Quando finalmente si stabilisce il contatto con il Coro, nella sezione astrofica dei vv. 1169-1217, esso prende la forma di un dialogo molto concitato e fortemente patetico, per i numerosi cambi di battuta anche all'interno dello stesso verso, per l'impianto stilistico sostenuto da anafore, allitterazioni, incalzanti interrogative (soprattutto del Coro), per la realizzazione metrica, con frequenti scarti ritmici, a volte repentini, a volte introdotti da passaggi modulanti³⁷.

Non appena Filottete rompe il proprio isolamento, la tensione emozionale è subito evidenziata dal ritmo più mosso e incalzante dovuto sia all'alternanza dei giambi con i cretici, sia alla morfologia delle sequenze giambiche, frammentate in singoli *metra* o piedi attraverso marcate incisioni: *πάλιν πάλιν* (con nesso allitterante proseguito nel seguente *παλαιόν*) al v. 1169; due interrogative, con l'identico *incipit* *τί μ'*, corrispondenti ciascuna ad un monometro (v. 1172); *Χο. τί ποτε; Φι. πατέρα ματεύων* nel 2^{ia} catalettico (v. 1210) con forte pausa dopo

³⁵ Proprio l'allocuzione costituisce la figura retorica portante del dramma, con la quale Sofocle caratterizza sia nelle parti recitate sia nella lirica il modo di esprimersi del protagonista: si veda Nooter 2012, pp. 124-146.

³⁶ Alle diverse modalità espressive si potrebbe aggiungere una forma di non-comunicazione di sicuro effetto scenico: il sonno profondo in cui cade Filottete al v. 820; durante il II stasimo viene così a crearsi un suggestivo *tableau* con la presenza "assente" del protagonista, mentre il Coro e Neottolema dialogano sull'opportunità di fuggire con l'arco, approfittando proprio del sonno dell'eroe.

³⁷ Spesso il cambio di ritmo avviene all'interno dell'intervento di uno stesso esecutore: vv. 1174 sg., 1178-1180, 1184 sg., 1187-1190, 1207 sg., 1211 sg.; in coincidenza con cambio di battuta: vv. 1182, 1190 sg., 1195 sg., 1211.

τί ποτε; per cambio di interlocutore, così come avviene al v. 1211 nel reiziano giambico **Xo. ποῖ γὰρ; Φι.** ἐς Ἄιδου (e cfr. anche 201=210, nella sequenza divisa tra Coro e Neottolemo).

Una volta avviato, il dialogo prosegue con una serie di ionici – nella forma pura e anaclastica; l'impiego di queste sequenze, usate qui per la prima volta, è circoscritto allo scambio di battute in cui il Coro ribadisce che per Filottete la cosa migliore è andare a Troia, e poi, di fronte al deciso rifiuto di Filottete e alla sua richiesta di lasciarlo dove si trova, dichiara di voler andar via, di tornare alla nave. Ma Filottete, in preda all'agitazione, ora prega il Coro di restare: che si tratti di un pezzo molto movimentato dal punto di vista performativo (al v. 1179 ἴωμεν ἴωμεν può suggerire un concreto accenno del Coro a muoversi in direzione dell'uscita), lo sottolinea anche la partitura metrica caratterizzata dalla varietà delle sequenze (enoplio, reiziani, dimetri coriambici, cretico) e soprattutto dalle *antilabai* – di grande efficacia anche in ambito lirico –, che saranno riproposte verso la fine dell'amebeo (vv. 1204 e 1210 sg. rispettivamente 4da e 2ia catalettico seguito dal reiziano giambico).

L'*extra metrum* αἰαῖ αἰαῖ del v. 1186 (cfr. αἰαῖ αἰαῖ al v. 1106) segnala ora l'inizio di una breve pericope dominata dal lamento dell'eroe; essa viene introdotta da un dimetro anapestico, la cui natura di lamento è messa in luce dal primo *metron* olospondaico, dalla geminazione di δαίμων (sulla linea di τλάμων τλάμων del v. 1101), dal τάλας finale, riecheggiato al v. 1189 nella chiusa del gliconeo³⁸. È significativo che l'unica occorrenza del dimetro anapestico in questo amebeo sia legata ad un'espressione di lamento, secondo un uso degli anapesti alquanto diffuso in tragedia.

Subito dopo, a veicolare l'allocuzione che Filottete stavolta indirizza al piede ferito (ὦ πούς, πούς), con la patetica ripetizione di πούς (cfr. ὦ πούς al v. 786; si continua a far dialogare Filottete con le parti del corpo: cfr. 1004 le mani e v. 1354 gli occhi), ritornano i gliconei, già utilizzati nelle coppie strofiche precedenti per l'invocazione all'antro (vv. 1087 sg.) e all'arco (vv. 1128 sg.). Se il passaggio dal 2an al gliconeo viene attenuato dal riecheggiamento dello spondeo iniziale della sequenza eolica – e si noti come nelle tre sequenze dei vv. 1187-1189 lo spondeo iniziale sia enfatizzato da incisione dopo bisillabo –, più marcata invece risulta la transizione dal gliconeo al tetrametro dattilico (cfr. vv. 1129 sg. e oltre anche vv. 1195 sg.) nel contrasto con l'*incipit* spondaico

³⁸ τάλας ricorre alla fine del gliconeo al v. 1083 e al v. 1088 (τάλαν) riferito alla grotta, al v. 1104 riferito da Filottete a se stesso, e quindi al v. 1189 riferito al piede: c'è come un voler enfatizzare il rapporto del personaggio con le cose da lui apostrofate attraverso il motivo della sofferenza, richiamato dal ricorrere martellante del termine τάλας nella stessa sede del gliconeo.

delle precedenti sequenze dei vv. 1186-1189³⁹. A questo cambio di metro corrisponde il cambio di destinatario della nuova allocuzione: Filottete si rivolge ai marinai del Coro e li prega di tornare indietro. È la terza volta che Filottete chiede al Coro di non andarsene, e lo fa ripetendo il modulo usato ai vv. 1184 sg. (vocativo ὦ ξένοι seguito da forma verbale imperativa), ma inserendolo in una sequenza metrica diversa e nuova per l'epodo, il tetrametro dattilico. Si tratta di un'anticipazione del motivo metrico-ritmico dominante nella seconda parte dell'epodo stesso: dopo la sezione in eolo-coriambi dei vv. 1191-1195, con il 4*da* ripreso dal Coro nel rinnovato invito a Filottete ad imbarcarsi con i Greci, ha inizio una serie compatta di undici 4*da*, legati spesso dalla sinafia – ritmica e ritmico-prosodica – che consente di preservare il flusso olodattilico della sezione⁴⁰; la serie si conclude al v. 1202 con un dimetro, con il quale si completa la veemente imprecazione di Filottete contro gli Achei, iniziata nel tetrametro precedente. Il ritmo dattilico sembra ben veicolare il modo di esprimersi dal sapore epico da parte di Filottete, anche se poi l'espressione del v. 1200 ἐπρέτω Ἰλίου con risonanza archilocheggiante e nuovamente, in questo contesto, il ricordo del piede malato riconducono il protagonista in una dimensione antieroica⁴¹.

I dattili sono ancora utilizzati nel serrato dialogo dei vv. 1203-1207, che ricomincia ancora una volta con l'apostrofe ὦ ξένοι, ma poi il flusso omogeneo di questo ritmo viene come d'improvviso interrotto, prima dall'enoplio con attacco a singola breve (v. 1209 φονᾷ φονᾷ νόος ἦδη), poi dall'inserimento di sequenze fratte al loro interno dal cambio di battuta (2*ia* catalettico e reiziano giambico), infine dalla struttura metrica cretico-ipodocmio alquanto rara in Sofocle (cfr. *El.* 849 = 860), che con effetto straniante chiude la parte dialogica dell'amebeo.

Dopo il lapidario ἐς Αἶδον pronunciato da Filottete (v. 1212), la pausa marcata dallo iato e un nuovo cambio di ritmo isola la pericope finale in cui ritornano le sequenze eolo-coriambiche, quelle che nel disegno lirico-musicale dell'intera tragedia connotano maggiormente la condizione del protagonista e la sua sfera emotiva. Dopo aver espresso il desiderio di congiungersi col padre

³⁹ I tetrametri che presentano uno spondeo iniziale in luogo del dattilo sono invece inseriti nella sezione compatta di 4*da*, ai vv. 1198 sg., in coincidenza con la reazione di violento rifiuto alla proposta del Coro di imbarcarsi per andare a Troia: un tono perentorio sottolineato dalla realizzazione metrica; in particolare si notino al v. 1199 i due spondei scanditi dai due termini bisillabici del nesso icastico βροντᾷς ἀνγαῖς in *incipit* di tetrametro.

⁴⁰ Serie dattiliche così strutturate, grazie al fenomeno della sinafia, ricorrono di frequente nella lirica sofoclea: cfr. ad es. *OT* 155-158 = 163-167, *El.* 236-238, *OC* 228-235. Sulla sinafia e sulle sue diverse tipologie (verbale, ritmica e ritmico-prosodica) si rinvia a Rossi 1978.

⁴¹ Così Di Benedetto 1988, p. 207.

nell'Ade, Filottete rivolge ora alla città paterna il proprio commosso pensiero, che risuona come ultimo saluto prima di andar via dalla scena. La duplice enfatica invocazione alla *polis* (v. 1213 ὦ πόλις ὦ πόλις), veicolata da una sequenza coriambica⁴², si pone sulla stessa linea delle precedenti apostrofi – sempre in ritmo eolo-coriambico – che avevano scandito l'assolo di Filottete (in *2cho*: v. 1081=1101 alla grotta e a se stesso, v. 1146 alle prede alate; nell'equivalente gli-coneo: v. 1087 nuovamente all'antro, v. 1128 all'arco, v. 1152 a se stesso, v. 1188 al piede). Anche il ricordo delle sacre correnti dello Spercheo, sempre modulato attraverso il ritmo eolo-coriambico⁴³, conferisce al congedo di Filottete un significato sinistro, quel voler ricongiungersi col padre nell'Ade che equivale ad un morire. E questo dato viene ribadito dalla battuta finale ἔτ' οὐδὲν εἶμι (v. 1217) e molto probabilmente da una pausa prolungata nell'azione drammatica, un vuoto che, prima dell'ingresso di Odisseo e Neottolema, sembra mettere in dubbio la continuazione della tragedia.

Così termina il canto dell'amebeo: con lo stesso procedimento formale usato nelle coppie strofiche – l'allocuzione – e con il riecheggiare dello stesso ritmo eolo-coriambico, Filottete torna a rinchiudersi in una disperata condizione di isolamento, per rivolgere ancora una volta il proprio commosso appello ad un interlocutore muto e, per di più, assente⁴⁴.

⁴² Rispetto al trådito ὦ πόλις ὦ πόλις πατρία, Lloyd-Jones, Wilson 1990, come altri editori (Dain, Dawe), accolgono l'espunzione del secondo ὦ (Gleditsch), con cui si ottiene un regolare dimetro coriambico (vd. anche la discussione in Lloyd-Jones, Wilson 1997, p. 112). Medda 1993, pp. 170-172, che difende a ragione il testo trådito, sostiene che non è necessario, essenzialmente per motivi metrici, rinunciare qui ad un modulo espressivo utilizzato spesso da Sofocle in contesti fortemente patetici (cfr. *Ai.* 348-350, *Ant.* 842, *OT* 1297, *Trach.* 1039 sg., *OC* 1700); lo studioso quindi interpreta il v. 1213 come docmio-cretico, con sillaba chiusa πατ- in πατρία (— — — — — — — —). In alternativa a questa scansione, considerando la sillaba πα- aperta e dunque breve, proporrei di leggere la sequenza come un dimetro coriambico libero nel primo *metron* (— — — — — — — —: cfr. *Ai.* 702, Eur. *IA* 556), così da collegare anche sotto l'aspetto ritmico questa allocuzione alle altre: per le forme solute più comuni del dimetro coriambico nel dramma attico si veda Martinelli 1995, p. 248 sgg. Anche al v. 1214 non sembra necessaria la correzione εἰσίδοιμι' di Dindorf accolta da Lloyd-Jones, Wilson 1990 per il trådito εἰσίδοιμί σ': con il testo dei codici si ha, dopo la sequenza coriambica, un 3ia sincopato o *cr-2ia* (πῶς ἄν εἰσίδοιμί σ' ἄθλιος σ' ἄνθρωπος, con diversa colometria rispetto a Lloyd-Jones, Wilson), secondo una struttura metrica simile a quella del già citato *Ai.* 702 sg. (*2cho-2ia* catalettico).

⁴³ L'intera sezione dei vv. 1213-1217 presenta questioni testuali, cui in parte abbiamo accennato nella nota precedente; di conseguenza l'interpretazione metrica di questi versi varia a seconda delle scelte effettuate e della colometria adottata: si veda l'esame di alcune proposte in Buijs 1986, pp. 125-128, la cui ricostruzione, a dire il vero, poco convince in quanto il testo viene pesantemente manipolato al fine di ottenere sequenze eoliche in tutti i versi. In ogni caso, sembra prevalere il ritmo eolo-coriambico, con strutture liberamente realizzate: vd. Schein 2013, p. 290.

⁴⁴ Nelle tragedie di Sofocle i canti amebici di struttura epodica, eseguiti tra Coro e attore, si concludono tutti con l'intervento – di varia lunghezza (da 6 a un massimo di 18 sequenze) – dell'attore: cfr. *Ant.* 876-882 (commo: Antigone), *El.* 235-250 (parodo: Elettra), *OC* 237-253 (parodo: Antigone); in questi casi l'attore che ha eseguito il brano lirico rimane sulla scena e, tranne nell'*An-*

3. Fra parlato e cantato: il recitativo dei trochei e degli anapesti

Il percorso scenico ed emotivo di Filottete, che dà l'idea di avviarsi verso una conclusione segnata dal nuovo distacco – stavolta auto-determinato – del protagonista dalla comunità umana, prosegue invece con inaspettati ribaltamenti nella situazione drammatica. Essi sono sostenuti da un andamento dell'azione molto rapido e movimentato per il susseguirsi di concitate sticomitie, *antilabai*, *rheseis* contrapposte, persino, nel finale, dall'intervento del dio *ex machina*. A tale varietà di forme si aggiunge il cambio di metro, nel passaggio dai trimetri giambici ai tetrametri trocaici catalettici⁴⁵ e poi ai dimetri anapestici; tale cambio implica sia l'inversione del ritmo – ascendente/discendente/ascendente, di genere doppio/pari – sia il ricorso ad una diversa modalità di resa – recitativa o *parakataloge* – accompagnata dall'*aulos*, modalità esecutiva che segnala, rispetto al semplice parlato dei trimetri giambici, un aumento della tensione emozionale.

Questa la situazione scenica. Neottolema, riavutosi dalla crisi, restituisce l'arco a Filottete; Odisseo si oppone, ma invano. Filottete, ripreso l'arco, riconosce ora in Neottolema il nobile figlio di Achille e, sulla base di un'ormai salda *philia*, invita il giovane a mantenere la promessa di ricondurlo in patria. Eppure la profezia deve compiersi: per questo serve l'intervento divino. Ecco allora che Eracle, con la sua apparizione *ex machina*, blocca la partenza dei due verso casa e li reindirizza alla conquista di Troia e del loro *kleos*. Con abile regia Sofocle ha costruito il cosiddetto "doppio finale", giocando con moduli utilizzati in altre tragedie; in questa maniera crea negli spettatori false attese, per poi sorprenderli con l'espedito euripideo dell'apparizione divina, che riporta le cose nell'ordine stabilito⁴⁶. Ma al di là del gioco scenico, ancora una volta ritmo e metro servono ad evidenziare le diverse emozioni, i diversi stati d'animo del protagonista; ed è appunto dalla sua ultima battuta in trimetri giambici che bisogna partire, per comprendere questa nuova svolta.

tigone dove alla fine del commo entra Creonte, non si registra alcun movimento drammaturgico. Nel *Filottete* l'azione scenica è movimentata dall'uscita del protagonista e dall'entrata successiva di altri due personaggi che stanno già dialogando tra loro (e si noti che sono gli stessi personaggi, Odisseo e Neottolema, che hanno lasciato la scena prima dell'*amebeo*).

⁴⁵ I tetrametri trocaici catalettici sono alquanto rari in Sofocle (sono in tutto 27), diversamente dall'ampio uso che ne fa Euripide, come elemento arcaizzante, a partire dalle *Troiane* del 415. Essi sono così suddivisi: 16 nell'*Edipo re* (9 dialogati fra Creonte ed Edipo, e subito dopo altri 7 attribuiti dai manoscritti al Coro, ma di cui è sospetta l'autenticità), 7 nel *Filottete* e 4 nell'*Edipo a Colono* pronunciati da Teseo al suo arrivo in scena. Sulle sezioni in tetrametri trocaici nella tragedia greca si veda Centanni 1995.

⁴⁶ Per un approfondimento sulla costruzione metrica e drammaturgica di questo "doppio finale" si vedano Hoppin 1990 e Jouanna 2003.

Nei vv. 1397-1401, ad un Neottolema ormai rassegnato – per l'ostinazione di Filottete – a lasciare l'eroe nella sua condizione miserevole, Filottete ricorda la promessa di essere ricondotto in patria (cfr. vv. 524-529 e 813) e lo sollecita a rispettarla, senza indugiare ulteriormente, pensando ancora a Troia. Il nome della città in modo significativo avvia, in posizione isolata e in *enjambement*, l'ultimo trimetro pronunciato da Filottete (v. 1401 Τροίας· ἄλις γάρ μοι τεθρήνηται γόοις)⁴⁷; è un trimetro che presenta un'articolazione retorica e metrica in tre segmenti, con il progressivo aumento delle sillabe. Infatti dopo lo spondeo Τροίας, il verso continua fino alla dieresi mediana⁴⁸ – con l'enclitica μοι al centro del verso – e termina con l'enunciato τεθρήνηται γόοις, che, sostenuto dall'avverbio ἄλις «a sufficienza, abbastanza», ricalca formule analoghe, usate da Sofocle, in concomitanza con un cambio di metro, per segnalare la fine del dramma⁴⁹. Dunque Filottete dichiara di essere ben sazio di lamenti e gemiti e in modo significativo conclude la battuta con γόοις, in *pendant* con l'*incipit* Τροίας, come eloquente sigillo della personale vicenda scenica: esaurito il lamento, da ora in poi la sua reazione ai nuovi eventi sarà rimodulata su un diverso registro espressivo. Il cambio di tono e di situazione, voltasi finalmente a favore del protagonista, per la scelta quasi improvvisa di Neottolema di assecondare il desiderio di Filottete, è evidenziato dall'introduzione del più sostenuto tetrametro trocaico catalettico: esso è utilizzato esclusivamente per la breve e concitata sticomitia tutta in *antilabe*, che accompagna i movimenti dei due attori verso l'uscita, movimenti indicati esplicitamente dalle didascalie sceniche del testo (στείχουμεν al v. 1402 e στεῖχε προσκύσας χθόνα al v. 1408; ἀντέρειδε νυν βάσιν σὴν al v. 1403)⁵⁰. Con la variazione del ritmo – da quello

⁴⁷ Seguo qui la lezione meglio attestata nella tradizione manoscritta e sostenuta da una variante riportata dalla scolio, in luogo di un meno significativo ἄλις γάρ μοι τεθρύληται λόγος: per la questione testuale si veda Pucci 2003, pp. 317 sg.

⁴⁸ Per una rivalutazione della dieresi mediana, fino agli inizi del Novecento ammessa dai metricisti con una certa riluttanza per la presunta ἄρρητιμία (cfr. Goodell 1906), si veda Stephan 1981; e cfr. anche Stephan 1980, che sottolinea come la forma del trimetro «ist keine starre Form, sondern wird vom Sinngehalt moduliert» (p. 407).

⁴⁹ Il confronto più calzante – sul piano drammaturgico e formale – è con OT 1515 ἄλις ἴν' ἐξήκεις δακρύων: Creonte, rivolgendosi ad Edipo, gli dice che ha pianto anche troppo e quindi è ormai tempo di entrare in casa. Si tratta della prima battuta – pronunciata per intero da Creonte – di una sticomitia con *antilabai* in tetrametri trocaici catalettici, che accompagna l'uscita definitiva dei personaggi dalla scena; nel *Filottete* è significativo che sia il protagonista stesso a dichiarare di aver pianto a sufficienza: contrariamente ad Edipo, per Filottete si prospetta un esito positivo della vicenda personale. Sul confronto fra la vera fine dell'*Edipo re* e quella falsa del *Filottete* si rinvia a Jouanna 2003, pp. 157-160.

⁵⁰ In Sofocle, come anche in Euripide, l'*antilabe*, oltre a denotare un dialogo concitato, è spesso utilizzata in concomitanza con movimenti degli attori sulla scena: si vedano i casi in tragedia riportati da Di Benedetto, Medda 1997, p. 198 e n. 20.

giambico ascendente a quello trocaico discendente – si enfatizza la maggiore emozionalità per il positivo rovesciamento della situazione drammatica: l'avviarsi verso la *eisodos* che conduce alle navi, per fare ritorno in patria, costituisce per Filottete l'imprevista realizzazione delle sue insistenti richieste e per gli spettatori un sorprendente finale.

Per la gioia Filottete prorompe in una singolare apostrofe rivolta alla nobile parola del figlio di Achille (v. 1402 ὦ γενναῖον εἰρηκῶς ἔπος); la mancanza della regolare cesura mediana nel tetrametro mette ancora di più in rilievo la spinta emotiva di Filottete che interviene subito dopo lo *σείχωμεν* di Neottolema, quasi ad interromperne la battuta. La sticomitia procede quindi con un andamento molto vario, in quanto i due interlocutori alternano *antilabai* di diversa misura metrica e, verso la fine, danno vita anche ad un eccezionale triplice cambio di battuta all'interno del medesimo verso⁵¹.

Un nuovo cambio di ritmo segnala l'evento spettacolare dell'apparizione di Eracle *ex machina*: con un inusuale giustapporsi, ai tetrametri trocaici subentrano i dimetri anapestici, ritmo di genere pari e ascendente⁵². Il dimetro anapestico è la sequenza con la quale si accompagna il movimento di ingresso e più raramente di uscita di *tableaux* scenici rilevanti (persone trasportate da carri, cortei funebri, gruppi di armati, ecc.), ma già nell'*Ippolito* Euripide associa gli anapesti all'intervento della divinità che appare *ex machina* nel finale di tragedia⁵³, un espediente teatrale sfruttato spesso dal tragediografo. In questa tragedia i dimetri anapestici erano stati usati solamente da Neottolema nella sezione epirrematica della parodo per indicazioni sceniche e per una riflessione sulla finalità divina del morbo di Filottete; ora gli anapesti assumono un nuovo rilievo. Nel breve sistema di nove sequenze, Eracle si presenta e dichiara il motivo della sua venuta (v. 1415 τὰ Διὸς τε φράσων βουλευμάτῃ σοι), invitando Filottete a dare ascolto alle sue parole. L'intervento di Eracle continua con una *rhexis* in trimetri giambici, in cui il dio prospetta a Filottete la sorte futura, secondo il volere di Zeus: una vita gloriosa, dopo che avrà conquistato Troia e sarà finalmente guarito dal terribile morbo.

⁵¹ Il testo dei vv. 1407 sg. è parzialmente corrotto: vd. Schein 2013, p. 334.

⁵² Nelle tragedie giunteci integre, l'accostamento di sezioni in ritmo trocaico e ritmo anapestico è presente, oltre al *Filottete*, solo nei *Persiani* di Eschilo (vv. 140 sgg.): qui è il Corifeo che esegue prima gli anapesti e subito dopo passa ai tetrametri trocaici con i quali saluta in modo enfatico la Regina, appena entrata in scena sul carro; i tetrametri trocaici proseguono con l'intervento della Regina. In altri casi, i tetrametri trocaici si interpongono tra sezioni in trimetri oppure fra trimetri e versi lirici.

⁵³ Si tratta di Artemide, al v. 1282; questo espediente, tuttavia, ricorre già nel *Prometeo* per l'arrivo – nel primo episodio – di Oceano sul grifone alato: qui il dio stesso annuncia la propria entrata con un sistema di 14 sequenze anapestiche.

Dopo il discorso di Eracle, il ritorno ai dimetri anapestici sancisce la conclusione della tragedia. Gli anapesti sono qui utilizzati in tre moduli espressivi distinti: un breve e originale dialogo a tre, con l'assenso di Filottete e di Neottolema alle parole di Eracle e poi l'invito del dio ad accelerare la partenza; il commosso addio di Filottete a Lemno; la preghiera finale del Coro alle Ninfe del mare, che accompagna l'uscita definitiva dalla scena di personaggi e coreuti, secondo un uso frequente in tragedia⁵⁴.

Ma vediamo più da vicino gli interventi di Filottete. La prima battuta (vv. 1445-1447) è un accorato saluto ad Eracle, scandito attraverso il riconoscimento della voce, della presenza, delle parole, tre elementi affidati ciascuno alle singole sequenze anapestiche – rispettivamente *2an-an-2an* – del sistema. Il dimetro iniziale, concomitante con l'allocuzione (v. 1445 ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἔμοι πέμψας), si caratterizza per la mancanza della dieresi tra i due *metra*, un fenomeno assai raro tra gli anapesti non lirici, che qui potrebbe essere giustificato dall'emozionalità del protagonista di fronte ad un evento imprevisto ma comunque a lui gradito. Significativa è anche la forma del dimetro di v. 1447 con la successione dattilo-spondeo nella prima sizigia e due spondei nella seconda (– ∪ ∪ – – – – –; e cfr. anche v. 1455), in sostanza uno schema accostabile ad una struttura dattilica con il *biceps* contratto nel *longum* in tre sedi⁵⁵; non a caso in questo verso (οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις) viene riecheggiata l'espressione omerica di *Il.* I 220-221 (οὐδ' ἀπιθήσε/ μύθῳ Ἀθηναίης), in cui il poeta descrive l'assenso di Achille al *mythos* di Atena: la risonanza epica, enfatizzata dalla morfologia del verso e dall'impiego dell'*hapax* sofocleo ἀπιθήσω, conferisce maggiore solennità all'impegno assunto da Filottete, riluttante nel corso di tutta la tragedia ad andare a Troia e ora pronto ad obbedire alle parole del dio.

⁵⁴ Per quanto riguarda Sofocle, il Coro conclude con la battuta anapestica anche l'*Aiace*, l'*Antigone*, l'*Elettra* e l'*Edipo a Colono*; *Aiace* ed *Edipo a Colono* sono preceduti da una sezione sempre in anapesti eseguita dall'attore, rispettivamente Teucro, e Antigone e Teseo. Con un dialogo in dimetri anapestici – fra Eracle ed Illo – terminano anche le *Trachinie*, dove l'ultimo intervento del Coro, costituito da due trimetri (vv. 1112 sg.), è collocato 165 versi prima della fine della tragedia. Per Hoppin 1990, p. 156, gli anapesti del finale nel *Filottete* dovevano richiamare «any martial associations evoked by Heracles' initial anapests» e lo stesso Filottete, con il suo intervento in anapesti, «is restored to his role as a warrior». È un'interpretazione suggestiva che, tuttavia, lascia qualche perplessità proprio per la situazione drammatica e la caratterizzazione del protagonista; Filottete, a nostro avviso, difficilmente potrebbe sul finale «rigenerarsi» da personaggio sofferente, antieroiico a «warrior», nonostante abbia in mano l'arco e sia in partenza per la conquista di Troia: gli spettatori lo vedono andar via, ancora claudicante e bisognoso del sostegno di Neottolema.

⁵⁵ La realizzazione dattilica (– ∪ ∪ – – la più frequente; – ∪ ∪ – ∪ ∪ di uso più limitato) nelle sequenze anapestiche, sia in recitativo sia liriche, doveva conferire alla sequenza uno specifico valore semantico in stretta relazione con la funzione comunicativa del testo da essa veicolato: si veda De Poli 2013, pp.110-117, che discute alcuni casi interessanti.

Realizzazione dattilica e *metron* olospondaico connotano anche la linea ritmica degli anapesti dell'ultimo intervento di Filottete, l'addio all'isola di Lemno (vv. 1452-1468), a quello spazio geografico e naturale – la dimora, le rocce, il mare, le sorgenti – che lo ha accolto e protetto per dieci anni. Seppur privo della tonalità lirica con la quale già nell'amebeo Filottete, in ben altra situazione scenica, si era congedato dal proprio ambiente, non di meno questo addio è dotato di intensità patetica e risuona malinconico nel ritmo lento, scandito in gran parte dagli spondei⁵⁶. L'acme del *pathos* sembra essere raggiunta al v. 1462 con l'anafora del termine-chiave di questo commiato – λείπομεν – accompagnata dalla *variatio*, prima con ὑμᾶς, poi con ἧδη. Anaforico è anche l'andamento ritmico della sequenza, con i due sintagmi costituiti entrambi da dattilo-spondeo (– ∪ ∪ –), ognuno coincidente con le singole parole del verso; in dattili e spondei si articola pure il dimetro seguente, connesso sintatticamente al v. 1462, ma con una singolare disposizione a chiasmo dei quattro elementi metrici, secondo la serie spondeo-dattilo-dattilo-spondeo (δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες). Questa coppia di dimetri anapestici, ma senza anapesti 'puri', doveva forse produrre un particolare effetto metrico-ritmico, coincidente con il particolare stato d'animo del protagonista; un sentimento di dolce nostalgia – come in ogni partenza – si insinua lieve e si confonde con l'inatteso piacere di poter lasciare l'isola, oltre ogni speranza: χαῖρ', ὦ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον «addio pianura di Lemno, circondata dal mare» (v. 1464).

Bibliografia

- AVEZZÙ G. 1988, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.
- AVEZZÙ G. 2000, *La 'ninna-nanna' di Filottete (Sofocle, Filottete 827-864)*, in M. CANNATÀ FERA, S. GRANDOLINI (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Perugia, I, pp. 51-61.
- AVEZZÙ G., PUCCI P., CERRI G. 2003 (a cura di), *Sofocle. Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano.
- BAECHLE N. 2007, *Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter*, Lanham.
- BELTRAMETTI A. 2011, *Generi drammatici, retoriche, mises en abyme, letteratura. Dione di Prusa legge i tre Filottete e riscrive Euripide*, «Athenaeum» XC, pp. 353-377.
- BELTRAMETTI A. 2017, *Corpi come cose, parole come pietre*, in M. FRANCESCONI, D. SCOTTO DI FASANO (a cura di), *Aree di confine. Cosa, Corpo, Parole tra Filosofia e Psicanalisi*, Milano, pp. 71-83.
- BIRAUD M. 2010, *Les interjections du théâtre grec antique. Étude sémantique et pragmatique*, Louvain-la-Neuve.

⁵⁶ Per quanto riguarda la morfologia di queste sequenze anapestiche, su 67 piedi 34 sono spondei, 24 anapesti, 9 dattili.

- BUIJS J. A. J. M. 1986, *Thematic Associations of Aeolic Metre in Sophocles' Philoctetes*, «Mnemosyne» XXXIX, pp. 125-128.
- CEADEL E. B. 1941, *Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays*, «Classical Quarterly» XXXV, pp. 66-89.
- CENTANNI M. 1995, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce.
- CERBO E. 2003, *Un 'inconsueto' amebeo lirico tra Filottete e il Coro: a proposito di Soph. Phil. 1081-1217*, in R. NICOLAI (a cura di), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma.
- CERBO E. 2018, *L'οἶκος del Coro per Filottete (Soph. Phil. 169-190): un esempio di metrica interpretativa*, in E. CERBO (a cura di), *Parola, metro, musica. In ricordo di Roberto Pretagostini*, Roma.
- CESCHI G. 2009, *Il vocabolario medico di Sofocle: analisi dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*, Venezia.
- DALE A. M. 1981, *Metrical Analyses of Tragic Choruses II: Aeolo-Choriambic*, «Bulletin of Institute of Classical Studies» Suppl. 21.2.
- DE POLI M. 2013, *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*, Padova.
- DESCROIX J. 1931, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Macon.
- DI BENEDETTO V. 1988, *Sofocle*, Firenze.
- DI BENEDETTO V. 2015, vd. *infra*.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E. 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DI BENEDETTO V., MIRTO M. S., PATTONI M. P. 2015⁹ (a cura di), *Sofocle. Trachinie. Filottete*, introduzione di V. Di Benedetto, premessa al testo e note di M. S. Mirto, traduzione di M. P. Pattoni, Milano.
- DI PAOLO S. 2019, *Gioia e lieto fine nel Filottete di Sofocle*, in M. DE POLI (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Padova, pp. 183-221.
- FORNARO S. (a cura di) 2006, *J.G. Herder. Filottete*, Venosa.
- FUSILLO M. 1990, *Lo spazio di Filottete (per una poetica dello spazio sofocleo)*, «Studi italiani di filologia classica» VIII, pp. 19-59.
- GOODELL TH. D. 1906, *Bisected Trimeters in Attic Tragedy*, «Classical Philology» I, pp. 145-166.
- HOPPIN M. C. 1990, *Metrical Effects, Dramatic Illusion, and the Two Endings of Sophocles' Philoctetes*, «Arethusa» XXIII, pp. 141-182.
- JOUANNA J. 2003, *La doppia fine del Filottete di Sofocle: rotture e continuità*, in G. AVEZZÙ (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart.
- KIEFER K. 1909, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, Heidelberg.
- KITZINGER M. R. 2008, *The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*, Leiden-Boston.
- LLOYD-JONES H., WILSON N. G. (eds.) 1990, *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- LLOYD-JONES H., WILSON N. G. 1997, *Sophoclea: Second Thoughts*, Göttingen.
- MARTINELLI M. C. 1995, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna.
- MEDDA E. 1983, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa.
- MEDDA E. 1993, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, «Studi classici e orientali» XLIII, pp. 101-234.
- NOOTER S. 2012, *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*, Cambridge.
- NORDGREN L. 2015, *Greek Interjections. Syntax, Semantics and Pragmatics*, Berlin-Boston.

- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE H. 2002, *The interjections in Greek tragedy*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n.s. LXX, pp. 49-88.
- PERROTTA G. 1935, *Sofocle*, Messina-Firenze.
- POHLSANDER H. A. 1964, *Metrical Studies in the Lyric of Sophocles*, Leiden.
- PRATO C., FILIPPO A., GIANNINI P., PALLARA E., SARDIELLO R. (a cura di) 1975, *Ricerche sul trimetro dei tragici: metro e verso*, Roma.
- PRETAGOSTINI R. 2011, *Scritti di metrica*, a cura di M. S. Celentano, Roma.
- PUCCI P. 2003, vd. AVEZZÙ G., PUCCI P., CERRI G., 2003.
- REINHARDT K. 1989, *Sofocle*, trad. it., Genova (ed. or., *Sophokles*, Frankfurt 1933).
- ROSSI L. E. 1978, *La sinafia*, in E. LIVREA, G. A. PRIVITERA (a cura di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma, II, pp. 789-821 (ora in ID., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*, Roma 2020, I, pp. 255-277).
- SCHEIN S. L., 1979, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*, Leiden.
- SCHEIN S. L. 1988, *The Chorus in Sophocles' Philoctetes*, «Studi italiani di filologia classica» VI, pp. 196-204.
- SCHEIN S. L. (ed.) 2013, *Sophocles, Philoctetes*, Cambridge.
- SCHEIN S. L. 2018, *The Second Kommos in Sophocles' Philoctetes (1081-1217)*, in S. BIGLIAZZI, F. LUPI, G. UGOLINI (eds.), Συναγωνίζεσθαι. *Studies in Honour of Guido Avezzi*, «Skenè Studies» I, 1, pp. 277-298.
- SCOTT W. C. 1996, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hannover and London.
- STEPHAN G. 1980, *Die besondere Qualität der jambischer Trimeter mit caesura media*, «Hermes» CVIII, pp. 402-418.
- STEPHAN G. 1981, *Die Ausdruckskraft der caesura media im iambischen Trimeter der attischen Tragödie*, Königstein.
- ZUCKER F. 1956, *Formen gesteigert affektischer Rede in Sprechversen der griechischen Tragödie*, «Indogermanische Forschungen» I, pp. 62-77.

Caroline Richard

La pitié dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus

Étude et remarques méthodologiques

ABSTRACT: In this article, I will try to show how the research tools offered by digital humanities could be useful for studying the literary representation of an emotion in a given text (Valerius Flaccus's *Argonautica*).

KEYWORDS: pity; empathy; emotions; latin literature; flavian epic; methodology.

Les émotions n'existent pas réellement en tant que telles dans les langues anciennes. En effet, les auteurs antiques traitent plutôt de passions que d'émotions, conception influencée par des considérations philosophiques notamment, selon lesquelles l'émotion est un mouvement de l'âme qui conduit les actions. Cependant, les émotions, dans son acception la plus large empruntée aux anglo-saxons¹, sont un sujet d'intérêt majeur de la littérature latine et grecque : elles sont impliquées dans des réflexions rhétoriques, politiques et littéraires. Cela suggère que les auteurs étaient tout à fait conscients de l'importance des émotions et que celles-ci avaient une place réelle dans la société. Par conséquent, elles méritent une considération toute particulière qui évite toute généralisation². Toutefois, il n'est pas sûr que les sociétés antiques comprennent les émotions comme des « passions », du moins pas exclusivement³. Par conséquent, n'avoir recouru qu'aux textes théoriques n'est pas suffisant pour dresser une histoire des émotions, et il est plutôt intéressant de questionner le rapport des anciens aux émotions. L'enjeu n'est pas seulement d'étudier les émotions

¹ Boquet, Nagy 2011: p. 11

² Que ce soit une généralisation en « passions » ou en « émotions ». Je choisis ce terme très vague d'« émotions » tout en soulignant son caractère provisoire, puisqu'il est justement question de savoir comment concrètement se manifestent les *pathè* ou les *moti animi* des anciens dans les textes. Rappelons à ce sujet les remarques importantes de Dixon 2003 qui alerte sur cette tendance à la simplification de la recherche historique sur le sujet par le choix du terme « histoire des émotions ».

³ Rosenwein 2010: p. 15 « Definitions are one thing; the ways that people really use terms are another »

dans un texte spécifique, ou de se servir des émotions comme biais d'une étude littéraire, ni non plus de prendre les textes comme simples outils pour l'histoire des émotions. Il s'agit plutôt de comprendre quelle représentation les anciens avaient des émotions, à travers les images que les textes littéraires véhiculent. D'autre part, un texte est nécessairement ancré dans un contexte, et la représentation de l'émotion dépend de lui, d'où la possibilité de dresser une histoire des émotions et de comprendre les problématiques d'une société grâce à elles. Tout d'abord, j'expliquerai de manière générale ma méthode d'analyse des émotions dont les fondements peuvent s'appliquer à n'importe quel corpus. Ensuite, je montrerai comment cette méthode fonctionne et je présenterai une étude de cas qui s'intéresse aux *Argonautiques* de Valerius Flaccus, une épopée latine écrite au début de l'ère flavienne (deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.C.).

1. Méthode et approche théorique

A. Collection des données

Elucider la nature des émotions anciennes demande de comprendre les réalités que chacune d'elles recouvre. Cela implique d'abord nécessairement un travail de grande ampleur et de collection exhaustive des émotions présentes dans les textes, puis un travail d'analyse systématique du contexte de la manifestation de cette émotion dans le texte. En ce qui concerne la littérature latine, les travaux de Jean-François Thomas sur la honte dans les textes latins⁴, puis sur la peur⁵ montrent par exemple comment on peut avoir une représentation très précise d'une émotion et de ses enjeux dans les différents textes d'un corpus étendu. L'étude lemmatique qu'il suit permet de construire des schémas qui mettent en avant un processus émotionnel complet, de la cause de l'émotion à ses conséquences en passant par les acteurs impliqués et le contexte de sa manifestation. Si le travail commence par une recherche lexicale, la compréhension des émotions ne peut bien sûr pas s'y limiter car la réalité qu'un mot recouvre dépasse sa simple signification première. On retrouve dans la démarche de D. Kaster⁶ le même souci d'une approche conservant la complexité des émotions. La construction de *scripts* émotionnels permet de rendre compte de tout ce que peut impliquer une émotion. L'intérêt de ces études est d'étudier les émotions non pas à partir de discours théoriques mais à partir de leur présence dans les textes. Les approches philosophique et rhétorique par lesquelles les émotions

⁴ Thomas 2007

⁵ Thomas 2014

⁶ Kaster 2005

ont été conceptualisées dans l'Antiquité servent dans cette étude d'appuis théoriques importants auxquels il faut se référer en tenant compte toutefois de leur contexte d'énonciation précis et de leur doctrine attachée⁷.

L'analyse des émotions au sein d'un corpus important nécessite une méthode systématique (dont l'efficacité est visible dans les travaux concentrés sur une émotion ou un groupe d'émotions). Grâce au traitement informatique, ces entreprises sont désormais réalisables. Dans le cadre de mes recherches, la collection de données passe par une approche lexicale systématique automatisée dans le logiciel R, qui permet un encodage du texte en fonction des émotions présentes pour permettre ensuite des études thématiques étendues. Chaque texte du corpus choisi est entré dans un tableau, segmenté selon les unités appropriées associées par un programme à des codes⁸ qui permettent d'indiquer la présence d'émotion, d'identifier celle-ci ainsi que ses manifestations grâce à un lexique de référence. Cette tâche semi-automatisée ne suffit pourtant pas pour rendre compte des subtilités de la représentation des émotions et se complète par une étude précise du texte qui vise à relever toutes les manifestations implicites d'émotions pour lesquels la recherche lexicale ne convient pas. En effet, si la douleur est désignée métaphoriquement par *pectus*, on comprend facilement que ce terme peut avoir bien d'autres emplois. La recherche par cooccurrence dans un logiciel de textométrie peut aider le chercheur dans cette quête de réseaux d'images⁹, mais il semble impossible d'imaginer a priori tous les réseaux métaphoriques d'un corpus, donc seule une lecture attentive permet de repérer toutes les manifestations. C'est une phase plus empirique de recherche, mais nécessaire pour prétendre construire une histoire des émotions. Les résultats de ces deux phases de collection de données est ensuite transférée dans un corpus outillé, où le texte se trouve balisé¹⁰. Dès lors, il est possible, grâce à un index constitué de ce balisage, d'interroger le corpus

⁷ En ce sens, la conduite de ma recherche prend par exemple le contre-pied de l'analyse de Schrijvers 1978, qui part des théories de la pitié pour étudier ce sentiment chez Virgile. Ces textes théoriques sont cependant fondamentaux pour éviter les anachronismes car ils reflètent un courant d'idée.

⁸ A chaque émotion correspond un chiffre, à chaque manifestation un autre. Cela permet un repérage automatique efficace directement affichée sur le texte et sur lequel il est facile de revenir en cas d'erreur repérée (contrairement à certains logiciels).

⁹ Le logiciel TXM est notamment très pratique pour le traitement des correspondances et cooccurrences et l'exploration globale d'un corpus textuel vaste. Voir : Heiden *et al.* 2010. Il faut rester prudent toutefois dans la pratique de l'exploration numérique d'un corpus, comme nous en averti Poudat, Landragin 2017: pp. 83-88

¹⁰ Il s'agit de créer un corpus outillé en XML-TEI, avec un balisage à plusieurs niveaux. On trouvera des informations sur le fonctionnement de ce système dans Dufournaud, Fekete 2006. A titre d'exemple, mon corpus est balisé selon les parties du discours, les fonctions, l'énoncé, le type d'émotion et le contexte immédiat.

sur les manifestations, les causes et les enjeux des émotions, ou encore sur les parties du discours qui la manifeste, sur des cooccurrences, etc. Les possibilités sont infinies et dépendent de l'objectif de recherche. On peut ainsi trouver des motifs récurrents, de classer les émotions et leurs manifestations (littéraires et lexicales) afin de construire des schémas qui montrent la complexité de l'émotion. Ce travail est complété par des analyses statistiques qui permettent de déterminer des tendances générales (par exemple, pour l'emploi d'un lexique défini, ou bien pour les émotions présentes dans certaines situations).

B. L'émotion comme outil de communication

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que l'émotion est un outil de communication d'un point de vue extradiégétique et intradiégétique. Comprendre la représentation des émotions et leurs relations à l'échelle d'un texte ou d'un corpus est donc nécessaire pour la compréhension des textes étudiés et éventuellement pour l'évaluation de leur réception. Le recours aux émotions suscite empathie et compassion chez le lecteur de deux manières différentes : d'une part le narrateur capte l'attention du lecteur par les émotions qui sont un élément du *pathos* nécessaire à l'efficacité d'un texte, d'autre part les personnages sont jugés à partir des émotions qu'ils ressentent (ou de l'absence d'émotion), qui influencent donc l'interprétation du texte. C'est au sein de la grande communauté formée avec les lecteurs que les émotions occupent la fonction de vecteurs de sens et d'interprétation. Par le système que les émotions forment, le lecteur est invité à partager la communauté des personnages, voire de l'auteur, et à partager les valeurs qu'elles véhiculent. Les émotions participent ainsi à la construction socio-culturelle du lectorat par les idéaux, modèles et anti-modèles qu'elles montrent et au sein desquels elles servent de repères.

De plus, les systèmes émotionnels construisent une image d'une émotion qui n'est pas neutre mais entourée d'un riche réseau de métaphores, de cooccurrences, de structures grammaticales. En effet, il faut s'intéresser au réseau de manifestations littéraires d'une émotion pour bien la comprendre et étudier ainsi les images associées, les adjectifs employés pour la caractériser, les personnifications, etc. Tous ces éléments sont autant de facteurs qui modifient la perception de l'émotion par le public, mais qui trahissent aussi une façon de se représenter les émotions chez l'auteur à son époque. On s'appliquera alors à essayer d'identifier des motifs récurrents dans l'univers littéraire d'une émotion (couleur, élément sensible, métaphore, adjectif, vocabulaire péjoratif ou mélioratif). Cette étude porte en elle-même une visée comparative à double titre : d'une part il s'agit de comparer les émotions entre elles, et d'autre part

de comparer les représentations d'une même émotion chez plusieurs auteurs. Il s'agit alors de dresser une histoire de l'émotion et de sa représentation littéraire. Pour cela, l'analyse textométrique est un outil nécessaire pour établir des statistiques fiables. L'analyse de spécificité¹¹ permet notamment de mettre à jour les singularités d'un auteur, d'une œuvre ou d'un genre par rapport à la représentation d'une émotion par confrontation avec un corpus plus large. L'outil numérique permet également d'identifier des effets de réécritures, d'intertextualité, ou bien d'isoler un cas particulier. Il serait également intéressant de comparer ces résultats littéraires avec des analyses du même type non littéraires, qui pourraient compléter et préciser la compréhension des émotions en tant que *realia* et permettre de prendre du recul sur ces représentations littéraires, entreprises pluridisciplinaires qui se multiplient désormais¹².

C. Interprétation morale et anthropologique

Dans *The navigation of feeling*, William Reddy explique que l'émotion est : « a goal relevant activations of thought material that exceed the translating capacity of attention within a short time horizon »¹³. La présence même de l'émotion dans un texte indique ainsi l'importance d'une situation et met à jour une pensée ou un jugement. Étudier les émotions dans leur contexte donne ainsi accès aux éléments qu'il importe à l'auteur de faire apparaître. Si l'on considère la manifestation de l'émotion comme symptomatique d'une attention particulière portée à un événement, un problème ou une pensée, alors étudier les émotions permet certes de mieux les comprendre en tant que réalité à part entière, mais aussi d'identifier les enjeux moraux, politiques ou sociaux d'une époque. Les émotions révèlent en effet les problématiques majeures d'une époque en mettant en évidence certains contextes, dont la récurrence peut être facilement analysée grâce aux corpora outillés. Ainsi, la mise en relation d'un réseau d'émotion avec un réseau de contextes permet au chercheur de déterminer quel chemin et quels repères les émotions balisent. Cela permet notamment de déterminer les valeurs morales d'une société¹⁴, dès lors que

¹¹ Poudat, Landragin 2017 : pp. 156-169.

¹² On pense notamment aux deux ouvrages édités par Chaniotis, Ducrey (eds.) 2013, qui ont une portée générale, ou à des ouvrages plus spécifiques autour d'une émotion ou d'un groupe d'émotion : Kazantzidis, Spatharas (éds.) (2018), Alexiou, Cairns (éds.) (2017), ou encore à des ouvrages qui regroupent des études littéraires diverses et offrent un large aperçu d'une émotion: Fontanier (ed.) 2016, Coin-Longeray, Vallat (éds.) 2015.

¹³ Reddy 2001, p. 171

¹⁴ Nussbaum 2001: pp. 27-31: "they are concerned with value, they see their object as invested with value or importance".

les émotions comme la joie, la peur, le dégoût ou l'amour soulignent la valeur de telle attitude dans telle situation, ou bien montrent les comportements repoussoirs dont les lecteurs doivent s'éloigner. Ces analyses sont d'autant plus importantes et intéressantes quand on prend en compte le public de la littérature antique, à savoir le plus souvent une part restreinte de la population, élites urbaines culturellement uniformes, ou qui se veulent telles.

Enfin, je voudrais reprendre le concept de communauté émotionnelle forgé par Barbara Rosenwein¹⁵. En effet, dans ses travaux, elle cherche à reconstituer des identités communautaires à partir de témoignages sur des sources variées qui partagent et manifestent les mêmes types d'émotions. Dès lors, on peut tenter de transposer cette méthode dans une perspective littéraire en cherchant à mettre à jour des communautés émotionnelles littéraires, et ce à plusieurs échelles. D'une part, il peut être question d'opérer des rapprochements entre différents personnages d'une ou de plusieurs œuvres, qui formeraient un type de communauté par la façon dont ils perçoivent et se représentent les émotions et par le type d'émotions qu'ils ressentent. Ainsi les émotions seraient un moyen de tisser des liens entre des personnages, ce qui nous renseigne sur l'univers de pensée antique. D'autre part, il peut s'agir de reconstruire des communautés littéraires par les choix opérés par les auteurs : on aura alors recours à des phénomènes intertextuels mais aussi à des rapprochements entre les outils des émotions utilisés par les différents auteurs. On constitue alors des groupements par genres, par siècle, par thème, par style, ou autre. Le traitement d'un corpus outillé par encodage du texte selon les vocables employés, les parties du discours et les contextes est essentiel pour retrouver la trace de communautés intellectuelles. Le chercheur s'appuie ainsi sur l'outil numérique afin de repérer des motifs qui lui permettent d'identifier des marqueurs émotionnels de la communauté.

2. Etude de cas : la pitié dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus

Mes travaux de recherche portent spécifiquement sur *les Argonautiques* de Valerius Flaccus écrits au premier siècle après Jésus-Christ, quelques années après la guerre civile de 69 pour la succession de l'empire. Le poème nous raconte l'histoire bien connue de la quête de Jason pour la toison d'or. Dans cette épopée le groupe des argonautes affronte de nombreuses épreuves et ressent tous types d'émotions. Je vais montrer comment on peut appliquer cette mé-

¹⁵ Rosenwein 2006.

thode systématique pour comprendre les enjeux de l'épopée et les problématiques de son époque. Les *Argonautiques* représentent de nombreuses scènes qui sont des motifs de guerre civile et montrent des images de la destruction de la communauté. Ce choix narratif reflète en lui-même les préoccupations de l'époque de l'auteur. Cependant, paradoxalement, les émotions représentées ont plutôt tendance à souligner la nécessité d'une reconstruction de la communauté plutôt que de déclarer le constat de sa destruction.

Les manifestations de la pitié sont un bon exemple de la valorisation de la communauté par-delà la destruction. Il faut souligner que ce n'est pas une émotion très fréquente à cette époque, car elle s'est surtout développée sous influence chrétienne. Elle se trouve ainsi minoritaire par rapport à d'autres émotions comme la peur ou la colère. Cependant, on trouve 93 occurrences dans les *Argonautiques* du vocabulaire employé pour désigner la pitié (*miser* et ses composés), auquel il faut ajouter les actes de pitié qui ne font pas appel à ce vocabulaire, et que l'on peut repérer facilement grâce à des motifs récurrents qui accompagnent habituellement *miser* et ses composés¹⁶. Si l'on compare brièvement ces résultats aux occurrences observées dans d'autres épopées¹⁷, on remarque que Valerius utilise *miser* et ses composés à une fréquence relative¹⁸ bien supérieure à ses prédécesseurs Virgile et Lucain, ou à son contemporain Silius Italicus, et à peine inférieure à Stace. On peut également rapidement observer la très faible représentation du substantif *misericordia* (partiellement justifié par son incompatibilité avec l'hexamètre dactylique), et une préférence générale des auteurs pour l'adjectif *miser*, par rapport au verbe (deux tiers des occurrences sont des adjectifs). Ce choix indique que le caractère malheureux et pathétique d'un élément est attaché à lui par l'adjectif et devient une qualité propre, un jugement extérieur qui lui est attribué, plutôt qu'une émotion en action qui se manifesterait directement par le verbe.

Par ailleurs, l'analyse du corpus annoté des *Argonautiques* permet d'identifier des contextes récurrents dans lesquels se trouvent manifestés la pitié. On remarque alors qu'ils apparaissent majoritairement dans un même contexte d'écart entre la situation réelle et la situation attendue comme juste

¹⁶ On associe alors souvent *miser* aux larmes (*lacrima* ou *fleere*), aux prières (*preces* ou *orare*), aux gémissements (*gemitus* ou *gemere*) ou à l'émotion en général (*movere*).

¹⁷ On considérera pour cette étude l'*Enéide* de Virgile, la *Pharsale* de Lucain, les *Punica* de Silius Italicus et la *Thébaïde* de Stace, en plus de l'œuvre de Valerius Flaccus.

¹⁸ Il est nécessaire ici de passer par des calculs statistiques plus avancés que le simple décompte car il est impossible de comparer sur la base de valeurs absolues ces épopées qui ne comptent pas le même nombre de vers.

et méritée¹⁹. Il est rendu évident par l'aspect visuel des personnages pathétiques qui subissent le plus souvent un rabaissement physique qui matérialise la détresse, ou bien qui expriment leur douleur par des larmes ou des prières. Ces motifs récurrents balisent les scènes pathétiques et préparent une réaction empathique de la part d'autrui. Ainsi, la douleur d'Hercule est longuement décrite dans la deuxième partie du chant III, qui se termine par le mot *luctu*, le deuil. Au début du chant IV, Jupiter prend pitié de son fils :

*Atque ea non oculis diuum pater amplius aequis
Sustinuit natiue pios miseratus amores
Iunonem ardenti trepidam grauis increpat ira*²⁰ (IV, 1-3).

La naissance de la compassion (*miseratus*) passe par le contact visuel avec une victime (*oculis*). La réaction de Jupiter est ici conforme à l'évaluation du narrateur, qui qualifie le deuil d'Hercule à la fin du chant III comme *misero luctu*. Mais il faut souligner que, s'il est ici question des émotions interpersonnelles entre les personnages de l'histoire, l'impact visuel du spectacle pathétique s'applique également aux lecteurs qui doivent s'émouvoir du sort des personnages grâce aux descriptions qu'en fait le narrateur²¹. Par exemple, il faut avoir pitié des Argonautes dans le chant I :

*Haec iterant segni flentes occumbere leto [...]
Miscent suprema pauentes
Verba alii iunguntque manus adque ora fatigant
Aspectu in misero tota*²² (I, 632-637).

L'aspect des Argonautes est ici anti-épique, la peur (*pauentes*) et la faiblesse (*segni*) ainsi que l'incapacité d'agir (*iungunt manus*) soulignent la difficulté dans laquelle ils se trouvent, résumée par *aspectu misero*. Plus loin, les prières auxquelles se livrent les marins sont désignées comme celles de malheureux par une comparaison (I, 684-685). De même, au chant IV, Phinée décrit ses maux et sa douleur et obtient la compassion des Argonautes :

¹⁹ En cela, Valerius Flaccus reprend les conceptions cicéroniennes et aristotéliennes de la pitié. Je renvoie à ce sujet aux très bonnes analyses de Konstan (2000) sur la pitié chez Aristote.

²⁰ Et le père des dieux ne supporta pas plus longtemps ce spectacle sans réagir, et prenant pitié des amours loyales de son fils, et, menaçant, il frappa Junon tremblante de sa colère brûlante.

²¹ Aristote, *Poétique* 1453b et 1456b.

²² Ils reprennent ces plaintes, pleurant de succomber à une mort indolente, les uns échan- gent leurs dernières paroles, paralysés de peur, les autres lient leurs mains et épuisent leurs visages tout entier dans un spectacle pitoyable.

Omnes

*inpulit et durae commovit imagine poenae*²³ (IV, 486).

C'est la capacité de représentation des Argonautes qui éveille leur pitié : la réaction de l'auditoire dépend de l'efficacité du discours de Phinée, qui se crée une *persona* pathétique de sorte à obtenir l'aide des Argonautes, non par des arguments rationnels mais par la naissance d'une émotion²⁴. Le narrateur n'a donc pas le monopole de l'efficacité pathétique. Dans l'habileté de Phinée à susciter la pitié comme dans la capacité du narrateur à émouvoir son auditoire, on reconnaît l'habileté d'un orateur qui conquiert son public par l'émotion. La parole poétique reprend les préceptes rhétoriques cicéroniens²⁵ et trouve son efficacité dans les images qu'elle est capable de susciter, bien qu'il se détache des lieux communs²⁶. La pitié prend ainsi réellement place dans le cadre de situations de communication. Une enquête sur les cooccurrences de *miser* dans le corpus épique montre l'importance des marqueurs de l'énonciation directe qui lui sont souvent associés (*heu, te, mihi, me, o*), ce qui souligne la capacité de *miser* à impliquer un destinataire, intra ou extradiégétique dans une situation de communication ancrée. Si c'est souvent le narrateur qui use du pathétique, il faut néanmoins souligner que la pitié intervient pour un tiers des cas dans le cadre de situation de communication et se manifeste dans les paroles des personnages qui ont pitié ou invitent à prendre pitié. Il s'agit donc bien d'une émotion qui, quel que soit son contexte, importe dans la création de liens interpersonnels.

De nouveaux liens se créent grâce à cette émotion. On constate ce phénomène notamment dans les chants VII et VIII, lors des échanges entre Jason et Médée. On remarque un écho entre les deux personnages et une alternance entre la pitié de Jason pour Médée et celle de Médée pour Jason. Médée a eu pitié de Jason, et lui demande la pitié en retour. L'émotion réciproque est un

²³ Il ébranla tout le monde et suscita la compassion par l'image de la dureté de son châtiment.

²⁴ En cela, le Phinée de Valerius a les mêmes capacités que celui d'Apollonios de Rhodes dont le discours est similaire, bien que l'organisation soit quelque peu différente. Voir à ce sujet Lesueur 1978.

²⁵ Garcea 2005, pp. 77-78.

²⁶ Voir Cicéron, *De Inventione*, I, 55-56, ou bien dans Aristote, *Rhétorique*, II, 8.

Les négations dans le discours de Phinée (IV, 449-451) soulignent le refus du recours aux topoi rhétoriques (la famille *domos*, le souvenir d'un passé heureux *dulcia tempus lumina*, les origines *Phineus magno Agenore*). Il insiste au contraire sur le présent (*praesentis fati*). Dans la version hellénistique en revanche, Phinée rappelle son passé en conclusion (II, 236-239) en mentionnant sa gloire (ἐπικλυτὸς) sa fortune (ὄλβω) et son statut social (ἄνασσον), dont le Phinée de Valerius ne fait qu'une brève mention (*rex ego divitis Hebris*).

enjeu de la relation et de la communauté nouvelle : partager la pitié face à la faiblesse d'autrui implique une capacité à reconnaître la détresse et manifeste une forme d'accord. Ainsi, la réciprocité du sentiment conduit à l'alliance, à la fois épique et conjugale des deux partis, malgré les origines différentes des deux personnages et le conflit qui devrait les opposer. De même, quand Jason et ses compagnons ont pitié de Phinée, tout se passe comme si, symboliquement, ils l'intégraient à leur communauté, matérialisée par le préfixe *cum-* de *commouit*. Certes, le rappel de son lien avec Cléopâtre, fille de Borée et sœur de Zétès et Calaïs, permet de capter l'attention de ces deux personnages particuliers, mais Valerius insiste sur la dimension collective de la compassion, qui concerne les Argonautes au-delà de l'embryon familial²⁷. La pitié est ainsi capable non seulement de se manifester au sein d'une communauté existante (comme celle des Argonautes par exemple), mais aussi entre individus étrangers. Valerius Flaccus semble défendre un idéal de compassion universelle, qui dépasse un cercle restreint de connaissance, et va même au-delà des frontières du monde connu puisque Médée est elle aussi capable de pitié (à six reprises) et suscite la pitié. Il se rapproche ainsi de Virgile, qui admet dans l'Énéide que tout individu est potentiellement digne de pitié et peut la ressentir, comme l'a bien montré Jeanne Dion²⁸. En cela, Valerius s'éloigne des jugements philosophiques cicéroniens sur la pitié, impliquant que celle-ci était une forme de tristesse réservée à un cercle restreint. On remarque cependant que seule la pitié évite que ces communautés restreintes soient détruites, comme dans le Chant II alors qu'Hypsipyle, au milieu du massacre des hommes de Lemnos, choisit d'épargner son père qu'elle appelle *miser* (II, 253). On peut envisager un changement de mentalité plus profond au sujet de la compassion et une revalorisation de l'émotion comme élément fondateur des communautés indépendamment de l'identité ou du statut des individus. Ce phénomène se produit à l'échelle intradiégétique et extradiégétique puisque le lecteur est également invité à s'impliquer émotionnellement dans les aventures des personnages. Le poète intègre dans une même communauté personnages et lecteur. Mais il ne s'agit pas ici seulement d'impliquer le lecteur dans la communauté, mais de diffuser des valeurs communes à travers les émotions et le réseau de signification qu'elles créent. Si les valeurs morales de l'épopée ne sont plus les mêmes que chez Virgile, Valerius s'applique malgré tout à construire du sens par d'autres biais.

²⁷ On retrouve la même efficacité chez Apollonios de Rhodes (II, 240-241 : ἄδινὸν δ' ἔλε κῆδος ἑκαστον ἥρώων) mais celui-ci insiste davantage sur les deux Boréades qui se distinguent de la communauté (περὶ δ' αὐτὲ δύο υἱὰς Βορέας). Sur ce point, il me semble que Valerius Flaccus nous présente une réaction plus homogène et une forme d'empathie plus collective.

²⁸ Dion 1993 : p. 209.

On peut donc émettre l'hypothèse que la pitié revêt une valeur nouvelle particulière à l'époque flavienne : elle semble valorisée comme vecteur de communauté, contrairement à l'insensibilité. Par exemple, l'empathie des argonautes s'oppose aux comportements des tyrans qui sont décrits comme anormaux, cruels et inhumains. Ainsi, les Argonautes prennent Phinée en pitié, un étranger condamné par Jupiter, ce qui donne lieu à des scènes d'hospitalité topiquement épiques. En revanche, Amycus, le tyran des Bébryces n'est capable de pitié envers personne, et rejette explicitement les larmes et les prières, associées ailleurs à la pitié et au fondement de la communauté :

*nec lacrimae (ne ferte preces) superiue uocati
pectora nostra mouent; aliis rex Iuppiter oris*²⁹ (IV. 217-218).

Si la pitié vient du spectacle de la détresse, et l'empathie souligne la capacité d'un personnage à intégrer autrui à sa communauté, l'absence de sensibilité à ce spectacle apparaît comme une marque de tyrannie et de rejet d'autrui. Amycus s'exclue de l'humanité en refusant de se laisser émouvoir. Le texte pointe du doigt les personnages qui ne sont pas capables d'empathie comme des *monstra* hors de l'humanité³⁰. De plus, ce comportement est associé à une rupture de la communauté de manière encore plus évidente lors de la mort du tyran, qui ne suscite la pitié de personne mais la fuite. Au lieu de la réunion normalement causée par un deuil, l'éclatement montre la désolidarisation du peuple Bébryce d'avec son roi. Si l'on compare en effet la mort d'Amycus à la mort de Cyzique, on voit manifestement qu'au terme de chaque affrontement les conséquences s'opposent : à la fuite du peuple s'oppose la communion autour du corps défunt, qualifié de *miserandus*³¹, puis du bûcher (III, 274-361). Le tyran sans cœur est symboliquement abandonné par le peuple et s'isole par son anormalité³². La pitié devient dès lors un repère d'interprétation morale : ne pas prendre pitié d'un individu en dé-

²⁹ Ni les larmes, ne porte pas tes prières, ni appels aux dieux, n'émeuvent mon cœur, Jupiter est roi sur d'autres rivages.

³⁰ Stevens 1941: p. 431 La compassion est depuis Lucrèce un facteur de civilisation, bien que Cicéron n'en fasse pas particulièrement une vertu. Peut-être d'ailleurs est-ce là le changement primordial entre les textes républicains et l'épopée flavienne : la compassion devient en quelque sorte une émotion vertueuse.

³¹ De nouveau ici la pitié ressentie est un marqueur de la communauté préservée malgré le désastre. La bataille qui a lieu à Cyzique s'apparente en effet à une guerre civile, puisque les deux parties sont amies. La pitié est l'émotion qui se manifeste dans la douleur de la communauté perdue, la conscience d'un sort interchangeable (Jason voudrait et aurait pu être à la place de Cyzique).

³² On trouve une semblable accusation chez Silius Italicus (II, 653 : *miserescere nescius hostis*) qui critique l'absence de pitié des Carthaginois envers les ennemis

trousse disqualifie moralement un personnage, car il devient coupable d'une rupture au sein de la communauté.

L'importance narrative donnée à la pitié pointe un enjeu majeur de la période qui suit immédiatement la guerre civile et l'année terrible des quatre empereurs. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard si l'adjectif *miser* trouve son climax au chant VI des *Argonautiques*, lors de la narration des combats en Colchide. Valerius écrit en effet à une époque où les communautés sont brisées, même les plus intimes comme la famille, comme Tacite nous en fait le récit dans les *Histoires*³³. L'ère flavienne est donc une période de reconstruction, alors qu'il s'agit pour la nouvelle dynastie d'instaurer la paix de nouveau et d'oublier cet épisode dramatique. C'est pourquoi la valeur très positive donnée à la pitié est particulièrement intéressante : tout se passe comme si l'auteur voulait mettre en valeur un comportement normal (une sorte de régime émotionnel³⁴, de règle morale) par l'émotion. La présence de l'adjectif *miser*, majoritaire pour exprimer ce sentiment, qui signifie littéralement « capable de susciter la pitié » implique les personnages de l'épopée autant que les lecteurs qui sont invités à prendre part à la communauté où la pitié est une émotion repère importante. L'insistance sur les réactions empathiques (réalisées ou attendues) souligne la nécessité de cette attitude. De manière générale, Valerius souligne les manquements à l'attention portée à autrui afin de mettre en avant un anti-modèle³⁵. Manifestement, le fait de ne pas prêter attention aux malheurs d'autrui a pour conséquence de perpétuer le conflit et de maintenir la rupture, il en est ainsi d'Amycus tyran qui maintient la violence dans sa contrée, de Gésandre le Scythe barbare qui n'a pas pitié de Canthus sur le champ de bataille de Colchide et commet un meurtre sanglant, des Colques qui ne se soucient pas de leurs compagnons pendant la guerre civile, ce qui marque la destruction de la communauté dans ce combat, ou encore même de Jason qui, bien que le chant VIII inachevé ne nous le dise pas, ne respectera pas la parole donnée à Médée et finalement n'aura pas pitié d'elle, comme elle l'en implore à la fin du chant VIII. Ainsi aux communautés formées par la pitié répondent les nombreux motifs de destruction de celle-ci, donc l'insensibilité semble être la cause. L'emploi de l'adjectif *miser* chez Valerius Flaccus est bien plus important que la moyenne, comme chez Stace, et surtout bien au-delà de ceux des autres auteurs épiques quant à leur fréquence par rapport à l'ensemble des textes poétiques, mais également par rapport à un corpus

³³ Tacite, *Histoires*, I, 2.

³⁴ Reddy 2001: p. 171

³⁵ Ce sont alors des personnages qui ne peuvent être assimilés à un semblable de quelque façon, ce n'est pas un *homoioi* si l'on reprend la définition aristotélicienne (*Poétique*, 13, 1453a2-6).

épique réduit³⁶. Cela tend à confirmer l'importance que revêt cet adjectif pour Valerius et son contemporain Stace, ce que l'on peut expliquer à la fois par le contexte d'écriture, et par le choix du sujet de leurs œuvres, où la guerre civile et la violence sont des éléments centraux. On peut ainsi envisager une sorte de communauté littéraire émotionnelle entre Stace et Valerius Flaccus, qui les distingue notamment de leur contemporain Silius Italicus.

Conclusions

En aucun cas on ne pourrait penser qu'une recherche lexicale simple suffise à faire émerger les enjeux des émotions dans les textes antiques. Pourtant, c'est aujourd'hui le principal outil des chercheurs antiquisants. Si l'accès aux sources est facilité par le numérique, notamment pour la littérature, l'histoire des émotions antiques reste un parcours semé d'embûches, aussi bien conceptuelles que pratiques. Tous les textes littéraires sont des biais intéressants à étudier, et il serait dommageable pour une histoire des émotions de se limiter aux genres concrets de l'historiographie, de la rhétorique ou de la philosophie. Cependant il est certain que l'histoire ne peut aborder le corpus littéraire sans précautions méthodologiques qu'il appartient aux spécialistes de déterminer, et dont j'ai tenté d'exposer quelques principes. Construire un processus scientifique qui permette d'étudier les émotions dans les textes dans des perspectives à la fois littéraires et anthropologiques demande de nombreuses expérimentations et discussions. Si mes réflexions ne prétendent en aucun cas à l'exhaustivité, j'espère avoir montré quelles sont les possibilités de recherche outillée sur un corpus étendu et dans quelles mesures ces données littéraires donnent un accès précieux aux mentalités et aux enjeux d'une époque. L'histoire des émotions antiques ne peut définitivement pas se passer des textes littéraires, et doit prendre en compte les émotions dans leur globalité à la fois diachronique et synchronique.

Bibliographie

1. Textes antiques

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Tome 1, texte établi par Francis Vian, traduit par Emile Delage, Belles Lettres, CUF, 2009

³⁶ Salat 1991 : pp. 100-102. On soulignera également que l'emploi de *miser* est plutôt propre au théâtre et les deux textes épiques de Valerius et Stace font figure d'exception parmi l'épopée. Peut-être peut-on rapprocher cette tendance esthétique à une volonté de dramatisation de l'action, ou encore à une proximité thématique de ces deux œuvres avec des sujets tragiques ;

- ARISTOTE, *Rhétorique*, Tome II, Livre II, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Belles Lettres, CUF, 1938
- ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Belles Lettres, CUF, 1932.
- CICÉRON, *Tusculanes*, texte établi par G. Fohlen et traduit par Jules Humbert, Belles Lettres, CUF, 1931
- CICÉRON, *De Inventione*, texte établi et traduit par P. Grimal, Belles Lettres, CUF, 1976
- Silius Italicus, *Punica*, texte établi et traduit par George Duvallet et Pierre Miniconi, Michel Martin, J. Volpilhac-Lenthéric, 4 tomes, Belles Lettres, CUF, 1979-92
- LUCAIN, *Pharsale*, texte établi et traduit par Abel Bourgery et Max Pronchont, 2 tomes, Belles Lettres, CUF, 1927-30
- STACE, *Thébaïde*, texte établi et traduit par Roger Lesueur, Belles Lettres, CUF, 1990-1994.
- VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, introduction, texte et traduction rythmée, notes et index par Jean Soubiran, Peeters, 2002
- VIRGILE, *Enéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, 3 tomes, Belles Lettres, CUF, 1977-80.

2. Études

- ALEXIOU M., CAIRNS D. L. 2017, *Greek Laughter and Tears: Antiquity and After*, Edinburgh.
- BOQUET D., NAGY P. 2011, *Une histoire des émotions incarnées*, «Médiévales» LXI, pp. 5-24 (<https://doi.org/10.4000/medievales.6249>).
- CHANOTIS A., DUCREY P. (eds.) 2013, *Unveiling Emotions II: Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart.
- COIN-LONGERAY S., VALLAT D. 2015, *Peurs Antiques: Colloque « La Peur dans l'Antiquité »*, Colloque international (Saint-Etienne, Lyon 2013), Saint-Etienne.
- DION J. 1993, *Les passions dans l'œuvre de Virgile: Poétique et Philosophie*, Nancy.
- DIXON T. 2003, *From Passions to Emotions: the Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge.
- DUFOURNAUD N., FEKETE J.-D. 2006, *Comparaison d'outils pour la visualisation de sources historiques codées en XML/TEI*, «Document Numérique» IX, 2, pp. 37-56.
- FONTANIER J.-M. (ed.) 2006, *Amor Romanus – Amours Romaines : Études Et Anthropologie*, Rennes.
- GARCEA A. 2005, *Tamquam uidentes demonstrare: la phantasia et les passions dans les théories rhétoriques sur la pitié*, «Pallas» LXIX, pp. 73-83.
- HEIDEN S., MAGUÉ J.-P., PINCEMIN B. 2010, *TXM : Une plateforme logicielle open-source pour la textométrie – conception et développement*, 10th International

- Conference on the Statistical Analysis of Textual Data – JADT 2010, Rome, pp 1021-1032.
- KASTER R. A. 2005, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford.
- KAZANTZIDIS G., SPATHARAS D. G. (éd.) 2018, *Hope in Ancient Literature, History, and Art: Ancient Emotions I*, Berlin.
- KONSTAN D. 2000, *La Pitié comme Emotion chez Aristote*, «Revue des Études Grecques» CXIII, 2, Paris, pp. 616-630.
- LESUEUR R. 1978, *L'épisode de Phinée dans les Argonautiques de Valérius Flaccus*, «Pallas» XXV, pp. 41-58.
- NUSSBAUM M. C. 2001, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge.
- POUDAT C., LANDRAGIN F. 2017, *Explorer un Corpus Textuel: Méthodes, Pratiques, Outils*, Louvain.
- REDDY W. M. 2001, *The Navigation of Feeling: a Framework for the History of Emotions*, Cambridge.
- ROSENWEIN B. H. 2010, *Problems and Methods in the History of Emotions*, in *Passions in Context I*, «International Journal for the History and Theory of Emotions» I (<https://www.passionsincontext.de/index.php/?id=557>).
- ROSENWEIN B. H. 2006, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca (NY).
- SALAT P. 1991, *Verborum ratio : exemples d'études statistiques portant sur le vocabulaire latin*, Clermont-Ferrand.
- SCHRIJVERS P. H. 1978, *La valeur de la pitié chez Virgile dans l'Énéide et chez quelques-uns de ses interprètes*, in R. CHEVALIER (éd.), *Présence de Virgile*, Actes du Colloque (Tours 1976), Paris, pp. 483-495.
- STEVENS E. B. 1941, *Topics of Pity in the Poetry of the Roman Republic*, «The American Journal of Philology» LXII, 4, pp. 426-440.
- THOMAS J.-F. 2007, *Déshonneur et Honte en Latin: étude sémantique*, Louvain.
- THOMAS J.-F. 2014, *De terror à vereri : enquête lexicale sur des formes de peur et de crainte en latin*, «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes» LXXXVI, 2, pp. 143-168.

**Feeling lonely within a community:
The representation of loneliness in Ovid's *Heroides***

ABSTRACT: In Ovid's *Heroides* the coupling of elegiac poetry with the epistolary form favors the deeper exploration of female emotions through the first-person narrative of the heroines' emotional experiences. The present paper views Fulkerson's literary community of Ovid's *Heroides* also as an emotional community, in the model of Barbara Rosenwein. According to Rosenwein's theory, members of an emotional community formulate their own emotional code, with emotional attachments and expressions of feeling recognizable to all members. Taking into account that Ovid's *Heroides* function as a textual community that uses a literary genre to describe and shape the emotional behavior of its members within the collection, the present paper attempts to capture the discourse of loneliness through the vocabulary of the letter-writers in the ovidian epistolary collection. Based on the assumption that loneliness is a complex emotion with erotic rejection and sadness as key components, the present paper explores loneliness in the context of the hero's absence and the passing of time.

KEYWORDS: Ovid; emotions; Roman love elegy; loneliness.

About the collection

Ovid's *Heroides* consist of fifteen single epistles (and six double epistles) addressed by heroines of Roman and Greek myth to men who either did not give in to their sexual desires or took advantage of them emotionally and physically and then abandoned them¹. The epistles are dramatic monologues whose literary background is already familiar to Ovid's reading audience through the treatment of the myths, especially in epic poetry, tragedy, and bucolic poetry². The heroes bear the characteristics of the literary genre to which they originally

¹ The double epistles (Ov. *Her.* 16-21) are a conversational correspondence between three couples, Paris and Helen, Leander and Hero, Acontius and Cydippe. The double epistles are not the subject of the present paper.

² Cfr. Jacobson 1974, p. 340; Knox 1995, pp. 16-25. Epistles 1, 3, 6, and 7 are taken in content from epic poetry; Epistles 4, 8, 9, 11, 12, and 14 from tragedy; Epistles 2, 5, 10, and 13 from Hellenistic poetry or Neoteric poetics. On the content of the letters and the transmission of the myth, see Spentzou 2003, pp. xi-xviii; Fulkerson 2005; Murgatroyd, Reeves & Parker 2017.

belong, but conform to the conventions of Roman love elegy by assuming the role of the unfaithful and indifferent lover³. Although the letters are written in elegiac couplets, they borrow elements of epistolary discourse as well as rhetorical speech⁴. They are thus a hybrid literary genre that makes use of the features of both epistle and elegy without breaking away from the original works, with which the letters maintain a brilliant intertextuality⁵.

In Ovid's poetry, perhaps more than in the works of other elegiac poets, there is room for the expression of the female voice⁶. Not without reason, Leonard Barkan, when speaking of the influence of Ovid's poetry on medieval Western European texts, uses the term «ovidianism» to refer to a world in which women's feelings are especially emphasized⁷. It is no coincidence that Ovid's *Heroides* was a *locus classicus* for the poets of the 15th and 16th centuries when it came to capturing the feelings of oppressed women. The creators of early modern poetry admired the way the heroines of the collection lament their mistreatment at the hands of the heroes of classical myth and resist the emotional control interwoven with and projected by heroic values of honor and piety⁸. Moreover, the epistolary form of the *Heroides*, along with Cicero's letters, has been a literary model of emotional expression and rhetorical technique since Petrarch's time⁹.

In Ovid's *Heroides*, in particular the coupling of elegiac poetry with the epistolary form favors the deeper exploration of female emotions through the first-person narrative of the heroines' emotional experiences. The subjective and confessional tone of epistolary writing, combined with the emphatic portrayal of emotion, common to Roman love elegy, redefines the conventionally passive role of the heroines while promoting a new perspective on the poetic of emotion. Hence, we can easily understand why many scholars saw the *Heroides* as a case study in female psychology. Jacobson considers each letter as a charac-

³ On the comparative representation of characters of the epic poetry with their elegiac presence in the *Heroides*, see Anderson 2014, pp. 49-83.

⁴ Cfr. Knox 1995, pp. 15-17; Farrell 1998, pp. 309-323; Lindheim 2003, pp. 15-18; Kennedy 2010, pp. 217-232. The possibility that Ovid published his work under the title *Epistulae Heroidum* reinforces the epistolary character of the *Heroides*.

⁵ Cfr. Spentzou 2003, pp. 19-24; Kennedy 2010.

⁶ We must not overlook, however, that in the entirely male-dominated literary genre of Roman love elegy, the female voice is represented by Sulpicia, whose work, though almost epigrammatic and small-scale, manages to transcend the gendered conventions of the genre and portray emotion and sexuality through the female perspective. For Sulpicia's poetry and the questions that arise around it, see Skoje 2013; Fulkerson 2017, with bibliography.

⁷ Cfr. Barkan 1986, p. 14.

⁸ Cfr. Barnes 2017a, pp. 89-91.

⁹ Cfr. Barnes 2017b, pp. 95-98.

ter's "psychosynthesis", while De Jean, Harvey, and Rimell view the epistolary collection as a feminine ventriloquizing discourse¹⁰. Others read the *Heroides* through Lacan's psychoanalytic prism or as an example of feminist discourse¹¹. Finally, on the basis of intratextuality, Laurel Fulkerson approaches the female authors of the collection as members of a virtual literary community that takes shape within the text and resembles the poetic community of the Roman elegists¹².

The present paper views Fulkerson's literary community of Ovid's *Heroides* also as an emotional community, in the model of Barbara Rosenwein¹³. According to Rosenwein's theory, members of an emotional community formulate their own emotional code, with emotional attachments and expressions of feeling recognizable to all members. With a focus on cognitive theories, but also on the culturally and interpersonally constructed nature of emotions, Rosenwein traced the emotional discourse of various social groups, such as neighborhoods, unions, academic and monastic communities, and used written sources to capture the standard vocabulary that different emotional communities use to express their emotions. Taking into account that Ovid's *Heroides* function as a textual community that uses a literary genre to describe and shape the emotional behavior of its members who articulate their feelings towards their loved ones, I will attempt to capture the discourse of loneliness through the vocabulary of the female writers in the ovidian epistolary collection. Based on the assumption that loneliness is a complex emotion with erotic rejection and sadness as key components, the present paper explores loneliness in the context of the hero's absence and the passing of time.

Approaches to the perception of loneliness in Greek and Roman thought

Although it could be called the emotion of our century, loneliness has received little scholarly attention, at least in terms of its definition and what it has meant in past times and cultures, as Alberti points out in her biography of loneliness¹⁴. By tracing the history of loneliness through a variety of published texts from the 16th to the 20th centuries, Alberti was able to show both the increasing frequency of the term «loneliness» since 1800 and the change in meaning,

¹⁰ Cfr. Jacobson 1974, p. 374; De Jean 1989; Harvey 1989; Rimell 2000.

¹¹ Cfr. Lindheim 2003; Spentzou 2003.

¹² Cfr. Fulkerson 2005, p. 2.

¹³ Cfr. Rosenwein 2006.

¹⁴ Cfr. Bound Alberti 2019, pp. 4-9.

suggesting that «loneliness» expressed the feeling of being alone, especially in texts of the 16th and 17th centuries¹⁵. Although, literary production provides the researcher with a vast and largely unexplored corpus of texts that capture and evoke loneliness, allowing him to search for, record, and study the ways in which emotional communities of the past perceive and express the spectrum of loneliness, things can be rather obscure in the search for traces of loneliness in ancient Greek and Latin literature.

In ancient Greek literature, for example, characters, like Odysseus, far from home and family, and like Oedipus in his search for truth, walk a lonely path. We can look for shreds of loneliness in Plato's *Symposium* (189c ff.), where Aristophanes, praising love, recounts the myth of Hermaphroditus. The violent bisection of the androgynous and the anxious effort to reunite with his other half denotes the constant search for the Other and the human need to overcome loneliness (Pl. *Smp.* 191d). Aristotle in the *Politics* (1253a) holds a similar view when he asserts that, without the desire for companionship and communication, man gradually becomes less human, a beast, or a god.

The Roman poet and philosopher Lucretius, in *De Rerum Natura* (5.958-961), describes the solitary and selfish human nature when, before the building of society by the intervention of Venus, pure instincts determined survival. What feeling other than loneliness appears in the texts of the great Roman writers who experience exile? Ovid's *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, in which the exiled poet expresses his sadness and longing for his family, friends, and the city of Rome, can stand as a prominent example. The philosophical aspect of loneliness fills out the literary representation of the sentiment through the Roman period. In general, all philosophical schools present solitude as a virtue of the sage who, mastering indifference, withdraws from the human world because of his nihilistic self-sufficiency¹⁶.

These indicative references to loneliness in the Greco-Roman thought and literature reveal two significant aspects of the emotion. First, both Plato and Lucretius regard loneliness as the counterpart of love. Second, grief is the consequence of loneliness, as Ovid points out by naming his letters from exile *Tristia*, «Sorrowful Poems», to convey the prevailing sense of exile¹⁷. The preceding considerations approximate the contemporary conception of loneliness as Anderson describes it: «An enduring condition of emotional distress

¹⁵ Ivi, pp. 18-20.

¹⁶ For a brief overview on the departure and imposed loneliness of the sage, see Annas 2008, pp. 11-27.

¹⁷ *OLD*, s.v. tristis. For the relation between loneliness, love and grief see. TenHouten 2007, pp. 56-57.

that arises when a person feels estranged from, misunderstood, or rejected by others and/or lacks appropriate social partners for desired activities, particularly activities that provide a sense of social integration and opportunities for emotional intimacy»¹⁸. According to Anderson's definition, we might say, in other words, that loneliness is the inevitable result of the loss or absence of a familiar person. Furthermore, as Alberti puts it, «loneliness is an emotion cluster» consisting of rejection and grief¹⁹. Moreover, Ben Ze'ev sees loneliness as a variant of grief, a type of grief that arises from the loss of a desirable social relationship while rejection and the loss of a once flourishing relationship, according to Sullivan, leads to the experience of pain identical to that of death²⁰.

Returning to the Greco-Roman world, we find that neither the Greek nor the Roman philosophers and writers list loneliness in their texts as an emotion but rather as a condition²¹. David Konstan emphasizes the absence of words in the ancient Greek language denoting the emotion of loneliness²². The adjectives μόνος (*mónos*), «alone», and ἐρήμος (*erêmos*), «desolate», indicate the physical absence of people and isolation, but not the inner experience of loneliness with its corresponding emotions²³. Accordingly, in Latin the terms *solitudo*, «solitude», and *solus*, «alone», have similar meanings²⁴. In his *Tusculanae Disputationes*, where he discusses emotions, Cicero does not speak of loneliness as an emotion. He does, however, associate grief, *animi doloribus*, with the desire for isolation, *alii solitudines*, projecting one of the parameters of loneliness in its contemporary perception²⁵. Cicero counts loneliness among the misfortunes that occur by chance, and therefore believes that loneliness is not one's own choice, but is due to external factors that a person cannot control²⁶. This assumption, combined with the fact that loneliness is seen as

¹⁸ Anderson 1998, p. 265.

¹⁹ Cfr. Bound Alberti 2019, pp. 6-7.

²⁰ Cfr. Sullivan 1999, pp. 270-271; Ben Ze'ev 2000, p. 470.

²¹ Cfr. Konstan 2006, p. 16. The lack of a facial expression to show loneliness, the identification of loneliness with solitude, and the fact that loneliness is an emotion cluster made it difficult to capture loneliness as an emotion earlier than in 1980. See Wood 1986, p. 194; TenHouten 2007, p. 14; Bound Alberti 2019, pp. 17-20.

²² Ivi, p. 220.

²³ *LSJ*, s.v. μόνος and s.v. ἐρήμος, with cross references. See also *LSJ*, s.v. μοναξία (*monaxía*), «solitariness».

²⁴ *OLD*, s.v. *solitudo*, «the state of being alone or unaccompanied, the state of having no friends, protectors or similar, loneliness, forlornness, the state of being forsaken by or deprived of», και s.v. *solus*. «having no companion, alone, forsaken, lonely, deserted».

²⁵ Cic. *Tusc.* 3.63 *ex hoc evenit, ut in animi doloribus alii solitudines captent*. «And it is owing to this that some men, when in sorrow, betake themselves to deserts».

²⁶ Cic. *Tusc.* 5.29 *aderit enim malorum, si mala illa ducimus, turba quaedam: paupertas, ignobilitas, humilitas, solitudo, amissio suorum, graves dolores corporis, perdita valetudo, debilitas, caecitas,*

a reaction to a physical loss and is not caused by moral judgments and social interactions, may justify the non-existence in ancient Greek and Latin vocabulary of words to denote loneliness as we understand it today²⁷. But in his more personal letters to Atticus, Cicero shares the feeling of loneliness with his friend when he confesses to him that he feels deeply lonely despite the presence of many people around him²⁸. Furthermore, and in a more erotic context, that of Roman love elegy, Propertius is unable to enjoy either the songs or the beautiful women that surround him. Instead, he lies on a couch, feeling desperately lonely because his beloved Cynthia is not there²⁹. Both Cicero's and Propertius' sincere statements are very close to the 21st-century view of loneliness as a more complex sentiment that does not strictly correlate with the physical presence but is obviously related to the absence of the Other, that one person who is important in creating Anderson's emotional intimacy.

The absence of the hero – The loneliness of the heroine

Within the elegiac setting of the ovidian collection, the narrative revolves around the love affairs of the letter-writers and especially around the absence of the beloved, which is a central point not only for the narrative itself but also for the writing of the letters, for absence is the fact that drives the heroines to write. As Roland Barthes very aptly notes, «Historically, the discourse of absence is carried out by the Woman: Woman is sedentary, Man hunts, journeys; Woman is faithful (she waits), man is fickle (he sails away, he cruises)»³⁰.

Abandoned by their favorite heroes either because of events beyond their control, such as a war and the politics that accompany it (Penelope, Briseis, Hermione, Laodamia), the struggle to overcome the social conventions (Phae-

interitus patriae, exilium, servitus denique. in his tot et tantis – atque etiam plura possunt accidere – potest esse sapiens; nam haec casus importat, qui in sapientem potest incurrere. «For a crowd of evils would present themselves, if we were to allow poverty, obscurity, humility, solitude, the loss of friends, acute pains of the body, the loss of health, weakness, blindness, the ruin of one's country, banishment, slavery, to be evils. For a wise man may be afflicted by all these evils, numerous and important as they are, and many others also may be added, for they are brought on by chance, which may attack a wise man».

²⁷ Cfr. Konstan 2006, p. 40.

²⁸ Cic. Att. 12.51.1 *Tironem habeo citius quam verebar. venit etiam Nicias, et / Valerium hodie audiebam esse venturum. quamvis multi sint, / magis tamen ero solus quam si unus esses.* «Tiro is come back sooner than I hoped. Nicias has also arrived, and I hear that Valerius is coming today. However many they may be, I shall still be more alone than if you were here by yourself».

²⁹ Prop. 4.8.47-48 *cantabant surdo, nudabant pectora caeco: / Lanuvii ad portas, ei mihi, solus eram.* «They sang, I was deaf: bared their breasts, I was blind. Alas, I was off alone by Lanuvium's gates».

³⁰ Barthes 1978, pp. 13-14.

dra, Canace, Hypermestra), a travel feat that must be fulfilled (Fyllis, Dido, Ariadne) or even the embrace of another woman (Oenone, Hypsipyle, Medea, Deianira), the heroines try to bridge the distance between themselves and their heroes with their letters and to restore the hero's presence, which is so necessary for them, through a virtual dialogue³¹.

The heroines' static and everlasting availability contrasts with the heroes' gendered tension to flee, an attitude that inevitably turns to emotional discourse. In the words of Barthes, «The other is in a condition of perpetual departure, of journeying; [...] I - I who love, by converse vocation, am sedentary, motionless [...]. It is to say, 'I am loved less than I love'»³². The amorous rejection of the heroine and subsequent absence of the hero set the stage for the sense of loneliness to emerge through the heroine's abandonment. Hypermestra's words comment on Barthes' fragmentary discourse: «you get away; I stay» (14.78 *tu fugis, ipsa moror*). When the imprisoned heroine urges Lynceus to leave and thus save his life, she briefly emphasizes the hero's departure and her staying as an inevitable opposing choice of the two characters, as well as an active stance of the man against the passive attitude of the woman³³. The use of *moror*, «to dismiss, disregard, pay no attention», conceals the hero's indifference, the rejection of Hypermestra by Lynceus, and reveals the cause of her loneliness and grief³⁴.

Briseis' choice of verbs (3.61-62 *ibis*, [...] *relinquis*, [...] *desertae*) and alteration of tenses (future, present, present perfect) when she learns of Achilles' decision to leave Troy for his hometown outlines the hero's departure and its consequence, the heroine's abandonment³⁵. She describes herself as *deserta* (3.62) and *relicta* (3.66), «abandoned, forsaken», while the confessional exclamation *o miseram* (3.61), typical of the disappointed elegiac lover, underscores the heroine's sad plight. Dido uses the same characterization for herself in com-

³¹ On the epistle as a substitute of the lover in *Heroides* and other ovidian texts see Hardie 2002, pp. 106-142.

³² Barthes 1978, p. 13.

³³ Direct speech and the present indicative instead of the present imperative or future indicative emphasize the critical necessity of Lynceus' fleet and the certainty of Hypermestra's abandonment. The verb *moror*, «to keep from going away, detain, hold back», reminds Lynceus of the sacrifice Hypermestra makes for his sake. See OLD, s.v. *moror*; also Reeson 2001, pp. 278-279.

³⁴ OLD, s.v. *moror*. See also Pucci 1978, pp. 52-54 and notes 1 & 3 for the wordplay between the words *mora* and *amor* and the erotic connotations they convey; Pichon 1991, s.v. *mora* with cross-references.

³⁵ Ov. Her. 3.61-62 *ibis et - o miseram! - cui me, violente, relinquis? / quis mihi desertae mite levamen erit?*. «Ah, you'll go, heartless Achilles, but who are you leaving me to, / who will gently comfort me when I'm abandoned?». Cfr. Ov. Her. 3.66 *et videam puppes ire relicta tuas!* «And I see your fleet sail off and leave me!», where Briseis sees in her mind the departure of Achilles' ships and she is sure of her abandonment.

bination with the verb *relinquo* (7.7 *miseramque relinquere*) when she realizes that Aeneas will surely leave her³⁶. In both cases, the use of the accusative (3.61 *miseram ... me*, 7.7 *miseram ... Dido*) reinforces the transformation of the heroines into lonely, sad objects who are, as Barthes comments, «in expectation, nailed to the spot, in suspense – like a package in some forgotten corner of a railway station»³⁷.

Penelope, the archetypal example of faith, complains because Odysseus, her beloved husband, is absent (1.50 *abest*, 1.55 *abes*), even though Troy has been conquered and he is both alive and victorious³⁸. Odysseus' absence becomes even more apparent in contrast to the return of the other Greek heroes who fought at Troy and have now returned home, forcing Penelope to assume that her husband's absence is intentional (1.80 *abesse velis*). From the beginning of her letter, Penelope expresses her loneliness, along with the emotional patterns of fear and discomfort that characterize the heroines' entire emotional world. She refers to herself as *relicta* (1.8), «abandoned», while her loneliness is underscored by the adjective *frigida* (1.7), «frozen», a quality that is also transferred to her bed, empty of the pleasures of love (1.8 *deserto ... lecto*)³⁹.

Following Penelope's example, Deianira emphatically admits her loneliness when she confesses that Hercules is always absent (9.33 *semper abest*) and that she has more the role of a hostess (9.33 *hospes*) and less that of a wife (9.33 *coniuge*) to a hero who is himself more guest than a husband⁴⁰. Hypsipyle emphasizes her abandonment by Jason for the sake of Medea (6.155 *destituor*) by highlighting her role as a wife (6.155 *coniunx*) and mother (6.155 *mater*),

³⁶ Ov. *Her.* 7.7 *certus es ire tamen miseramque relinquere Dido*. «Are you determined to go nonetheless and abandon miserable Dido?»

³⁷ Barthes 1978, p. 13.

³⁸ Ov. *Her.* 1.50 *virque mihi dempto fine carendus abest?* «Just do without my absent husband forever?»; 1.57 *victor abes*. «You won, but aren't here». Cfr. Ov. *Trist.* 2.375-376 *aut quid Odyssea est nisi femina propter amorem, / dum vir abest, multis una petita procis?* «What's the Odyssey but Penelope wooed by many suitors / while her husband's away, for the sake of love?», where Ovid refers to the absence of Odysseus and emphasizes the presence of suitors who claim Penelope in the name of love.

³⁹ Ov. *Her.* 1.7-8 *non ego deserto iacuissem frigida lecto, / nec quererer tardos ire relicta dies*. «Then I wouldn't have slept alone in a cold bed or be / complaining, all on my own, that the days pass slowly».

⁴⁰ Ov. *Her.* 9.33 *vir mihi semper abest, et coniuge notior hospes*. «My man is always away (more of a guest than a husband)». On the juxtaposition of the role of the *coniunx* and that of the *hospes* Cfr. Virg. *Aen.* 4.323-324 *cui me moribundam deseris, hospes? / hoc solum nomen quoniam de coniuge restat?* «My guest, since that's all that is left me from the name of husband, / to whom do you relinquish me, a dying woman?», where Dido refers to Aeneas as her guest, a title that replaces that of husband; Ov. *Her.* 7.167 *si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar*; «Call me hostess, not wife, if you're ashamed of marriage to me», where Dido voluntarily exchanges the role of wife with that of hostess, as long as she remains with Aeneas.

which did not prevent Jason from leaving her⁴¹. The Queen of Lemnos mentions these qualities when she curses Medea to suffer the same, namely to be left alone by her husband as she is, orphaned (6.156 *orba*) after having two children. The curse of Hypsipyle prescribes Medea's bleak future, but also outlines the heroine's loneliness, which is experienced as orphanhood⁴². The female perspective of abandonment is reversed by Jason himself, who clarifies his reluctant departure from Hypsipyle's side with the verb *abstrahor* (6.59), implying a violent physical and emotional separation⁴³. However, the verb *abstrahor* also means «to free, to withdraw from control or possession», and in this meaning implies that Jason leaves Hypsipyle voluntarily. This aspect confirms the second, more interpretive reading of his words by the heroine, who then accuses him of hypocrisy. In contrast, Laodamia points to the involuntary departure of Protesilaus (13.9 *raptus es*), who seems to be seized by the wind like the sails of his ship (13.15 *abreptaque vela*), this sudden seizure being associated associatively with death⁴⁴.

The proximity of loneliness to death is evoked by the frequent use of the adjective *viduus*, which appears in the letters of many heroines to project the feeling of loneliness and abandonment onto objects and especially onto the marriage bed. The adjective, which means widowhood, is used by Penelope to describe her bed (1.81 *viduo lecto*), an idea that recurs variedly from the beginning of the letter, where the heroine complains about Odysseus's abandoned marriage bed (1.7 *deserto lecto*)⁴⁵. The use of *viduus* also expresses the absence

⁴¹ Ov. Her. 6.155-156 *utque ego destituor coniunx materque duorum / a totidem natis orba sit illa viro!* «I'm deserted, a wife and mother of two, so let her lose / her husband after she's had two children». Cfr. Ov. Her. 7.133 *forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquo*. «You're abandoning me when I may be pregnant too, you criminal», where Dido reproaches Aeneas for her abandonment, while she is possibly pregnant. For the intertextuality of letters 6 and 12 and the dualism of the heroines see Bloch 2000; Hinds 1993, pp. 27-34.

⁴² Cfr. Ov. Her. 8.90 *et duo cum vivant, orba duobus eram*. «Both were alive, but I was an orphan twice over», where Hermione uses the epithet *orba* to emphasize her loneliness due to the absence of both her parents; 11.120 *nec mater fuero dicta nec orba diu*. «I won't be called a mother or bereaved for long», where Canace loses the identity of a mother after the death of her child, while she feels orphaned by the absence of Macareus.

⁴³ Ov. Her. 6.59-60 *abstrahor, Hypsipyle; sed dent modo fata recursus, / vir tuus hinc abeo, vir tibi semper ero*. «I'm being forced to go, Hypsipyle. Provided fate lets me return, / I leave as your husband, and I'll always be your husband». On the multiple meanings of *abstrahor* see Knox 1995, p. 184; OLD, s.v. *abstraho*. Also Cfr. Ov. Her. 14.83 *abstrahor a patriis pedibus, raptamque capillis*. «I'm seized by the hair, dragged from my father's feet», where Hypermestra is violently dragged away from her father's feet and thrown into dungeon.

⁴⁴ Ov. Her. 13.9 *raptus es hinc praeceps*. «You were rushed away from here». Cfr. Ov. Her. 10.43 *iamque oculis ereptus eras*. «And now you were snatched from my sight», where Theseus suddenly disappears from Ariadne's sight. On the connotations between the verb *rapio* and death see Michalopoulos C. 2006, p. 228, with cross references.

⁴⁵ Ov. Her. 1.7 *non ego deserto iacuissem frigida lecto*. «Then I wouldn't have slept alone in a

of the beloved and the resulting loneliness in the letter of Oenone (5.106 *viduo toro*) and Ariadne (10.14 *viduo toro*), as well as in the slightly modified versions in the letters of Hermione (8.10 *maesto ... toro*) and Laodamia (13.107 *lecto... caelibe*), all with clear sexual allusions.

The hidden complaint about the heroines' lonely lives is reflected in the use of the adjective *viduus* as a designation in various nouns. Penelope uses it to characterize her hands (1.10 *viduas manus*), Dianeira applies it to her house (9.35 *domo vidua*), Hermione in two instances to both Menelaus and the palace courtyard (8.21 *vidua aula*, 8.86 *viduum virum*)⁴⁶. The hypallage in Penelope's letter, where *viduas* identifies *manus* while semantically referring to *mihi* (1.9), and the grammatical pan in Dianeira's letter, where the ablative *vidua* signifies *aula* but the same type as a nominative defines the preceding *ipsa* (9.35), reinforce the diffusion of the sense of loneliness from objects to persons. Similarly, in Hermione's letter, the shift of the adjective from the inanimate *aula* to the animate *virum* indicates the escalation of the heroine's loneliness and emotional emptiness, culminating in the tragic realization that she is an orphan (8.90 *orba*), even though both of Hermione's parents are still alive⁴⁷.

The loneliness of the heroines is absolute, since most of them have no family left or cannot return to it. The pain of being an orphan must be eased by the hero himself, who replaces the family the letter-writers have lost. Briseis insists that Achilles was a kind of compensation for her (3.51 *conpesavimus*) and of a great value, as emphasized by the contrast between *tot* (3.51) and *unum* (3.51), between her whole family and only Achilles himself⁴⁸. From the point of view of an emotional exaggeration, it is not unfair that Briseis refers to Achilles

cold bed»; 1.81-82 *me pater Icarius viduo discedere lecto / cogit*. «As I'm on my own, my father Icarius tries to force me / to remarry». On the meaning of *viduus* literary and in an erotic context see OLD, s.v. *viduus*; Pichon 1991, s.v. *viduus*. Cfr. Prop. 2.9.16 *Scyria nec viduo Deidamia toro*. «Nor Scyrian Deidamia, bereaved in her bed»; Ov. *Am.* 3.5.42 *frigidus in viduo destituere toro*. «You'll be left cold in your bed», Her. 16.318 *in viduo iaces solus et ipse toro*. «I myself also lie in bed all alone», Trist. 5.5.48 *iustaque de viduo paene querella toro*. «And all too justified a complaint over your empty bed», where the epithet *viduus* qualifies the noun *torus* to emphasize the loneliness and lamentation of the lover.

⁴⁶ Ov. Her. 1.10 *lassaret viduas pendula tela manus*. «And I wouldn't be wearing out my widowed hands weaving», 8.21 *si socer ignavus vidua stertisset in aula*. «If he'd done nothing, snoring away in the palace», 8.86 *abducta viduum coniuge flere virum*. «A man weeping for the wife taken from him», 9.35 *ipsa domo vidua votis operata pudicis*. «At home, on my own, I busy myself with chaste prayers».

⁴⁷ Ov. Her. 8.90 *et duo cum vivant, orba duobus eram*. «Both were alive, but I was an orphan twice over». See Michalopoulos C. 2006, pp. 259 & 262.

⁴⁸ Ov. Her. 3.51-52 *tot tamen amissis te conpesavimus unum; tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras*. «You were my compensation for the loss of so many: You were my master and husband, you were my brother». Cfr. Prop. 1.11.23 *tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes*. «You're my only home, my only parents, Cynthia».

as her lord, her husband, and her brother, ignoring the fact that the hero is responsible for the death of her family members (3.45-51). Briseis adopts this emotional motif from the Homeric Andromache, reflecting female loneliness in the warring world of the heroes⁴⁹. Hermione also attributes to Orestes the qualities of a husband and brother, whose absence exacerbates the emotional loss of family for the heroine⁵⁰. Hermione has experienced loneliness since childhood, as her mother left with Paris and her father is constantly at war. In an attempt to restore mental and physical ties to her family, especially her mother, the young heroine emphasizes her kinship with Orestes and creates virtual family relationships that reveal her emotional upset⁵¹.

Dianeira faces the wrath of Eurystheus alone, without the presence of Hercules' parents, her son, and of course the hero himself⁵². Medea confesses that she has lost everything, her throne, her home, her family, and she is set apart and alone, having lost Jason, who had replaced all of that⁵³. Medea, like Briseis, uses the *omnia – solus* contrast (12.162) to highlight the emotional value of Jason, but also the blow that the princess of Colchis receives from the loss of her hero. Ariadne feels exiled, unable to return to Crete having betrayed her father and her homeland by helping Theseus⁵⁴. For Medea and Ariadne, the

⁴⁹ The motif is a parallel from Hom. *Il.* 6.429-430 *Ἑκτορ, ἅτάρ σὺ μοι ἔσσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ / ἢ δὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερός παρακοίτης*. «Hektor - you who to me are father, mother, brother, and dear husband», where Andromache addresses Hector in the same words.

⁵⁰ Ov. *Her.* 8.28 *et, si non esses vir mihi, frater eras*. «If you weren't my husband, you'd be my cousin», 8.89-90 *parva mea sine matre fui, pater arma ferebat, / et duo cum vivit, orba duobus eram*. «When I was little I didn't have my mother, and father was at war; / both were alive, but I was an orphan twice over», 8.101 *pars haec una mihi, coniunx bene cessit Orestes*. «Marriage to Orestes is the only bit of good luck that I've had». On Hermione's traumatic experience of absence see Michalopoulos C. 2006, pp. 50-54 & 99.

⁵¹ See Brescia 2017, pp. 273-276.

⁵² Ov. *Her.* 9.43-44 *mater abest queriturque deo placuisse potenti, / nec pater Amphitryon nec puer Hyllus adest*. «Your mother's away, sorry she ever attracted mighty Jupiter; / your father Amphitryon and your son Hyllus aren't here either». Cfr. Soph. *Trach.* 49-60, 61-93, 584-587, where the loneliness of the ovidian Deianira is juxtaposed with her sophoclean counterpart, who can speak to her nurse, the chorus, and her son. Cfr. also Ov. *Her.* 9.151-157, where Deianira refers to her own family only to prove that her act, the murder of Hercules, is the result of a cursed heredity. On the loss of the heroine's family and the absence of Hercules' family see Bolton 1989, pp. 244-246; Casali 1995b, pp. 507-508.

⁵³ Ov. *Her.* 12.161-162 *deseror amissis regno patriaue domoque / coniuge, qui nobis omnia solus erat!*. «Me deserted and deprived of my throne, country, home / and husband, who was on his own everything to me». The choice of the passive *deseror* underscores Medea's abandonment by Jason. See Bessone 1997, pp. 218-219.

⁵⁴ Ov. *Her.* 10.66 *exul ero*. «I'll be an exile», 10.69-70 *at pater et tellus iusto regnata parenti / prodita sunt facto, nomina cara, meo*. «Since by my actions I betrayed my just father Minos / and his kingdom of Crete (names so dear to me)». Cfr. on the contrary, Cat. 64.180 *an patris auxilium sperem?* «Or shall I hope for my father's help?», where Ariadne hopes for some kind of help from her father. On the motif of exile in Ovid's *Heroides* Cfr. Ov. *Her.* 7.115 *exul agor cineresque viri*

loss of their family and the resulting loneliness seem to be the consequence of their decision to follow the heroes, trading stable family ties for the uncertainty of love. Their choice makes the heroines completely dependent on their lovers, and therefore the absence of the hero makes their loneliness even more intense. Dianeira, however, does not refer to her own family, but to the family of Hercules. She is not remembering her own past family happiness and stability, but she is portraying her loneliness because of the absence of Hercules' family. Thus, Dianeira indirectly blames the hero for her loneliness, which results from her position as Hercules' wife. Because of this position, she also receives the wrath of Eurystheus and the vengeance of Hera, which she emotionally translates into loneliness.

The mastery of time: The unbearable endurance of loneliness

The absence of the beloved condemns the heroines in the epistolary collection to years of loneliness and waiting and sends their sex lives into inactivity, jeopardizing the preservation of erotic desire. The absence of Odysseus affects the passing of time for the ovidian Penelope, as the days pass slowly and the nights seem endless. Penelope's very careful choice of words (1.7 *deserto ... frigida lecto*, 1.8 *quererer tardos ... relictas dies*, 1.9 *spatiosam noctem*) reinforces the relationship between time and her loneliness and justifies the complaint of her abandonment, physically and emotionally⁵⁵. In the collection's elegiac setting, Penelope's loom, which she uses to strain her hands on cold, lonely nights instead of enjoying love in Odysseus's arms, becomes a means of deceiving not the suitors who besiege her but herself, substituting the erotic act for the work of weaving and soothing her erotic anxieties⁵⁶.

patriamque relinquo. «Driven into exile, I left my homeland and my husband's ashes», 14.129 *exul Hypermetra, pretium pietatis iniquum*. «Exiled Hypermetra, whose devotion was unfairly punished», where both Dido and Hypermetra revisit the motif of the exiled heroine. Batistella 2010, p. 73 argues that the literary exiles of the collection's epistolary writers anticipate Ovid's poetic of exile.

⁵⁵ Ov. *Her.* 1.7-10 *non ego deserto iacuissem frigida lecto / non quererer tardos ire relictas dies / nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem / lassaret viduas pendula tela manus*. «Then I wouldn't have slept alone in a cold bed or be / complaining, all on my own, that the days pass slowly / and I wouldn't be wearing out my widowed hands weaving / in an attempt to beguile the long nights». In addition to the direct reference to the bed (1.7 *lecto*), the words *frigidus* and *desertus* in an elegiac context relate to the absence of sexual life. Cfr. Cat. 68a.6 *desertum in lecto caelibe perpetitur*. «Forsaken, enduring an empty bed»; Ov. *Am.* 3.5.42 *frigidus in viduo destituere toro*. «You'll be left cold in your bed», *Ars* 3.70 *frigida deserta nocte iacebis anus*. «Will lie alone, and aged, in the cold of night». See also Pichon 1991 *s.v.* *frigidus* and *s.v.* *tardus*.

⁵⁶ Weaving is a stereotypical activity with which the elegiac *puella* passes the long nights while thinking of her lover. Cfr. Tib. 1.3.84-88 *Adsideat custos sedula semper anus. / Haec tibi fabellas*

Doomed to lonely nights are also many other female correspondents of the *Heroides*' emotional community⁵⁷. Medea, after meeting Jason, is forced to stay away from the hero for two nights in erotic torment and fear. The all-powerful witch who, according to the confession of her rival, Hypsipyle, can lower the moon from the sky and hide the sun in the shadows, in short, to control time (6.85-86), loses her power under the influence of love (12.167) and turns into an elegiac *puella*. Medea's state of mind sums up the situation of the elegiac lover: she cries alone in her room at night, her days are not pleasant, bitter nights and long hours of sleeplessness torment her. The elegiac motif of the lover's insomnia is reinforced by the verb *fuit* (12.58), which indicates the heroine's impression of the slow passing of the night until dawn, while the chiasmus *non grata – amarae / noctes – dies* (12.169) underlines the heroine's emotional state⁵⁸. Ironically, she comments on her inability to put an end to her insomnia: she who was able to put the dragon to sleep is unable to bring sleep to herself (12.171). And Hermione is also tormented by insomnia and suffers even more at night, despite the physical presence of Neoptolemus, be-

referat positaque lucerna / deducat plena stamina longa colu, / at circa gravibus pensis adfixa puella / paulatim somno fessa remittat opus. «Let the old woman who protects / sacred honour, always sit with you diligently. / She will tell you tales and when the lamp is lit / draw long threads from the full distaff / while the girls all round work at their heavy task, / till little by little, wearied, the work sends them to sleep»; Prop. 1.3.41-44 *nam modo purpureo fallebam stamine somnum, / rursus et Orphea carmine, fessa, lyrae; / interdum leviter mecum deserta querebar / externo longas saepe in amore moras.* «Till a moment ago, I staved off sleep, weaving the purple threads, and again, wearied, with the sound of Orpheus's lyre. Until Sleep impelled me to sink down under his delightful wing I was moaning gently to myself, alone, all the while, for you, delayed so long, so often, by a stranger's love». The sexual connotations imposed by the conventions of Roman love elegy and the emphasis on Penelope's hidden eroticism do not outweigh the heroine's Homeric traits. Penelope is still devoted to Odysseus as she sleeps alone in an empty bed and spends her nights weaving. Nevertheless, the epistle is tinged with eroticism. See Michalopoulos C. 2014, pp. 193-218.

⁵⁷ About unfulfilled nights of love as an elegiac *topos* see Michalopoulos C. 2006, p. 205, with cross references.

⁵⁸ Ov. *Her.* 12.58 *acta est per lacrimas nox mihi, quanta fuit.* «And spent the whole night long crying», 12.169-170 *non mihi grata dies; noctes vigilantur amarae, et tener a misero pectore somnus abit.* «I loathe the daytime, my nights are wakeful and hateful, / soft sleep abandons me in my misery». About insomnia as a symptom of the elegiac lover Cfr. Tib. 2.4.11 *nunc et amara dies et noctis amarior umbra est.* «Now the day is bitter, the shadows of night more bitter»; Prop. 1.1.33 *nam me nostra Venus noctes exercet amaras.* «Venus, our mistress, turns nights of bitterness against me», 4.3.29 *at mihi cum noctes induxit vesper amaras.* «While I, when evening leads on the bitter night»; Ov. *Am.* 1.2.3 *et vacuus somno noctem, quam longa, peregi.* «And the sleepless nights, so long to endure», all with the same wording and content. Cfr. also Ov. *Her.* 11.29 *nec somni faciles et nox erat annua nobis.* «Sleep wasn't easy, each night was as long as a year», where Canace comments on the slow passing of the night as a symptom of love. See Pichon 1991, *s.v.* nox, with cross references; Vaopoulos 2020, 114-117, with cross references. See also Pichon 1991, *s.v.* vigilare, to describe spurned and abandoned lovers. For the emotions of Medea in the whole letter see Michalopoulos A. 2021.

cause she is forced to recline with a man she does not love⁵⁹. The present tense participles *ululantem* and *gementem* (8.107) reveal the despair of the young woman who is forced to be separated from Orestes, the man she actually desires. The heroine's emotional state is the result of the loneliness brought on by the personified night when she locks (8.107 *condidit*) Hermione in her room. The verb *condo* reverses gender roles by making Hermione an *amatrix inclusa* who, locked in a room rather than outside a door, laments her separation from her beloved⁶⁰.

Despite their loneliness, the heroines refuse to forget their lovers, who occupy their thoughts day and night. Their loneliness is thus deepened by the omnipresent absence of the beloved, which, as Barthes argues, becomes an «active practice, a business» which keeps the heroines of doing anything else⁶¹. Dido spends her days and nights with the image of Aeneas in her eyes and her heart. The repetition of the hero's name at the beginning of each verse (7.25 *Aeneas*, 7.26 *Aenean*) and the adverb *semper* emphasize the heroine's passion for Aeneas, who becomes a kind of invocation that fills the gap of his absence with the illusion that Dido can address him through her letter as if he were present⁶². Laodamia admits that the thought of Protesilaus is a source of pain for her day and night, but her grief increases at night when she lies down on her lonely bed⁶³. The heroine emphatically underlines the loneliness of the night by repeatedly saying *nocte... nocte... nox* (13.103-104) to reach the reasonable

⁵⁹ Ov. *Her.* 8.107-109 *nox ubi me thalamis ululantem et acerba gementem / condidit in maesto procubuique toro, / pro somno lacrimis oculi funguntur obortis*. «At night, shut in the bedroom, wailing and groaning / bitterly, I lie down on my bed of sorrow / and, weeping instead of sleeping». Cfr. Ov. *Am.* 1.4.61-62 *nocte vir includet; lacrimis ego maestus obortis, / qua licet, ad saevas prosequar usque fores*. «The man shuts you in at night, I sad, with welling tears, / as is right, always haunt that cruel entrance».

⁶⁰ Cfr. Michalopoulos C. 2006, pp. 269-270.

⁶¹ Barthes 1978, pp. 15-16.

⁶² Ov. *Her.* 7.25-26 *Aeneas oculis semper vigilantis inhaeret / Aenean animo noxque diesque refert*. «Aeneas is before my eyes all the time I'm awake; / at night in sleep my thoughts return to Aeneas». Cfr. Virg. *Aen.* 4.83-84 *sola domo maeret vacua stratisque relictis / incubat. illum absens absentem auditque videtque*. «She grieves, alone in the empty hall, and lies on the couch / he left. Absent she hears him absent, sees him», 4.466-467 *in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui / sola sibi, semper longam incommitata videtur*. «Harsh Aeneas himself persecuted / her, in her crazed sleep: always she was forsaken, alone with / herself, always she seemed to be travelling companionless on some long journey», where the content agrees with the ovidian text, but the sense of loneliness is more intense through the use of the epithet *sola*, the verbal types *relictis*, *absens*, *absentem*, *relinqui* and the repetition of the adverb *semper*.

⁶³ Ov. *Her.* 13.103-107 *sive latet Phoebus seu terris altior exstat, / tu mihi luce dolor, tu mihi nocte venis, / nocte tamen quam luce magis – nox grata puellis / quarum suppositus colla lacertus habet. / aucupor in lecto mendaces caelibae somnos*. «Whether the sun has set or is high in the sky, / come to me quickly by day and by night, / but more so at night – nights are lovely for girls / who are lying with someone's arms around their neck».

conclusion that the night favors the girls who sleep with their lover, not herself, who is accompanied by false dreams in the night. The juxtaposition of the erotic pleasures of the night (13.105 *nox grata*) with the false pleasure of the dream, which leaves an aftertaste of sadness (13.104 *dolor*), underscores the loneliness of Laodamia, who, to comfort herself, will replace her lover with an effigy (13.151-155)⁶⁴.

The lover's insistence on accurately measuring the duration of the beloved's absence feeds Phyllis's loneliness and frustration⁶⁵. The juxtaposition of the hypothetical conjunction *si* with the adverb *bene* (2.7) and the second person singular (2.7 *numeres*) with the first person plural (2.7 *numeramus*) excludes Demophon from the circle of lovers and expresses an indirect rebuke to the hero, whose absence beyond the promised time (2.2 *ultra promissum tempus abesse*) is a mystery for Phyllis that occupies her intensely. Demophon's absence for three months, so well calculated by the heroine in love, clearly shows the dimension of the feelings between him and her and gradually reinforces Phyllis's impression that Demophon has finally betrayed her. By charting time in detail with the cycles of the moon (2.3-6), we follow the passage of time along with Phyllis and understand the heroine's sequence of feelings from anticipation and hope to disappointment and loneliness, feelings that lead her to write the letter just before her suicide⁶⁶. In the same way, Canace counts the time of Macareus' absence, but also the time of her pregnancy (11.45-46)⁶⁷. Hypsipyle, on the other hand, counts the time Jason has spent with her as evidence of the extent of his betrayal (6.56-57)⁶⁸. Of the women in the heroines' emotional community, only Phaedra sees Theseus' long absence positively, and uses her loneliness productively by attempting to seduce Hippolytus (4.109)⁶⁹.

In an attempt to justify the absence of the hero, to console their loneliness,

⁶⁴ About Laodamia's dreams and Protesilaus' effigy see Reeson 2001, pp. 171-175; Fulkerson 2002. Cfr. Ov. Her. 7.99-102 *est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus – oppositae frondes velleraque alba tegunt. / hinc ego me sensi noto quater ore eitari / ipse sono tenui dixit «Elissa, veni!»*. «In a marble shrine covered in front with foliage and white wool / I have a statue of Sychaeus, which I regard as sacred. / I heard myself summoned from there by his well-known voice / four times; he said himself faintly, 'Dido, come!'», where Dido thinks she hears Sychaeus' effigy speaking to her.

⁶⁵ Ov. Her. 2.7-8 *tempora si numeres – bene quae numeramus amantes – / non venit ante suam nostra querela diem*. «If you count the days (and we lovers count them carefully), / this complaint of mine isn't premature». On the contrary, Cfr. Ov. Rem. 223 *tempora nec numera nec crebro respice Romam*. «Don't count the hours, or keep looking back at Rome», where not counting time is the antidote to love.

⁶⁶ On the way Phyllis counts time and the discussion of the tradition and interpretation of the excerpt see Jacobson 1974, pp. 71-72; Fear 1993, pp. 97-101.

⁶⁷ Cfr. Reeson 2001, pp. 62-63.

⁶⁸ Cfr. Knox 1995, pp. 183-184.

⁶⁹ Cfr. Michalopoulos C. 2006, pp. 186-187.

and to renew the hope of anticipation, the heroines apply to their lovers the characterization of the belated. Typical is the use of the noun *mora* and the verb *moror* to indicate tardiness as the cause of the hero's absence⁷⁰. Penelope seeks the causes of Odysseus' tardiness (1.57 *causa morandi*, 1.74 *longae causas ... morae*), while Briseis finds Achilles' tardiness (3.138 *lenta... mora*) agonizing, an impression reinforced by the qualifier *lenta* to emphasize the inexplicable tardiness of the Homeric hero famous for his swiftness. Sappho gives *mora* (15.212 *nostra mora*) the same sadistic tone on the part of the beloved, believing that Phaon wants to torment her with his tardiness before he finally returns to her. Only in Laodamia's letter is *mora* used to explain that being late favors erotic pleasure (13.122 *dulci... mora*), while Phaedra also colors the noun *mora* (4.147 *moras*) with erotic impatience and anticipation by urging Hippolytus not to delay their intercourse any further. The relationship between love and procrastination is cleverly captured in the witty anagram *Mora – Amor* (4.147-148 *moras / Cupid*), where love personified does not reward the lover's slowness. The same wordplay is found in Sappho's letter (15.169 *mora / amor*), where love leaves Deucalion without delay as soon as he jumps off a cliff.

Following Penelope's example, several heroines use the adjective *lentus* as an excuse for the hero's absence and at the same time to emphasize the vain hope that their loneliness is only temporary. It is no coincidence that the adjective *lentus* appears at the beginning of the collection's programmatic letter that Penelope sends to Odysseus⁷¹. It underscores Penelope's ironic tone at this point, as Odysseus' twenty-year absence is hardly described as a respite. At the same time, in the elegiac context of Ovid's *Heroides*, procrastination is associated with sexual rejection and the absence of intercourse, while it implies the existence of another person⁷². By the time Penelope rebukes Odysseus again for his tardiness (1.66), the idea of another woman has already formed in

⁷⁰ Ov. *Her.* 1.57 *victor abes, nec scire mihi, quae causa morandi*. «You won, but aren't here, and I'm not allowed to know why or where you're callously lingering and lurking», 1.74 *tam longae causas suspicor esse morae*. «I suspect every one of them of being behind your lengthy delay», 3.138 *nec miseram lenta ferreus ure mora!*. «Don't keep on cruelly tormenting me by doing nothing», 4.147 *tolle moras tantum properataque foedera iunge*. «Just hurry, start our affair soon!», 15.212 *quid laceras pectora nostra mora?*. «Why tear my heart apart by delaying?», 13.122 *semper in his apte narrantia verba resistunt; / promptior est dulci lingua referre mora*. «Well-told stories are always interrupted like this; / such pleasant pauses make the tongue more fluent», 15.169 *nec mora, versus amor fugit*. «In it his fire went out at once, love turned tail and fled». Cfr. also Ov. *Ars* 3.473-474 *mora semper amantes incitat, exiguum si modo tempus habet*. «Waiting always arouses love, if it's only for a short time», where delay excites love.

⁷¹ Ov. *Her.* 1.1 *banc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixee*. «From Penelope to Ulysses, her dilatory husband». See Ugartemendía 2017, pp. 76-79. On Penelope's programmatic epistle see Kroner 2013.

⁷² Cfr. Barchiesi 1992, p. 66; Fear 1993, pp. 9-11. See also Pichon 1991, *s.v.* *lentus*, on the use

the heroine's mind as an existing fear. Phyllis desires Demophon's return and is willing to attribute his absence to a simple lateness⁷³. The characterization of Demophon as *serus* (2.101) and the use of time (2.102 *solo tempore*) as a guarantor of the hero's promises and faith show Phyllis' desire to vindicate her lover. The heroine's vacillation between hope and despair and her hesitation to condemn Demophon are reflected in her admission that hope is slowly lost for the beloved (2.9 *spes lenta*) and that the beloved is slow (2.9 *tarde*) to believe what hurts him. The vagueness of *quoque* (2.9) likely links the slowly fading hope to Demophon's tardiness and reflects the characterization *lentus* (2.23), which Phyllis then attributes to the hero in her attempt to justify her lover's absence as tardiness⁷⁴.

The erotic connotation of the adjective *lentus* becomes clearer in Hypsipyle's letter when the Queen of Lemnos rebukes Jason for his tardy performance of his marital duties (6.17 *officium lenti... mariti*) because he has neglected to send her a letter of his own that would alleviate her loneliness. It is possible, however, that the heroine is referring to Jason's erotic inertia and coldness towards her, since Hypsipyle, when she writes her letter, is aware of Medea's existence. Hermione uses the adjective *lentus* (8.18) to refer to Orestes' inaction towards his erotic rival Neoptolemus, who has kidnapped her⁷⁵. Despite Hermione's admitted erotic dislike of her new husband, the use of the adjective is a warning to Orestes that if he is a little late, someone else will reap the erotic rewards of the young bride⁷⁶. Similarly, Briseis characterizes Achilles' anger (3.22 *iraque lenta tua*) as delayed rather than the hero himself, for he too does not react as quickly as the heroine would like to Agamemnon's theft of his beloved⁷⁷. Achilles' delayed reaction becomes even more apparent in contrast to the phrase *parvo tempore* (3.24), the brief interval in which Patroclus reassures her that she will return to Achilles. All this is summed up in the meaning with which Sappho uses the adjective *lentus* (15.210) in her letter to connect the delay of Phaon's return with the absence of feelings for her (15.209-210). Indeed, the heroines gradually realize that they have lost the heroes' erotic interest and

of the epithet to describe a cold and indifferent lover, and one who does not get angry when faced with a rival.

⁷³ Ov. Her. 2.101-102 *et tamen expecto – redeas modo serus amanti, / ut tua sit solo tempore lapsa fides!* «Yet I do expect you back – just return to your lover, even though / late, untrue to your word only in terms of time».

⁷⁴ Ov. Her. 2.23 *at tu lentus abes*. «But you're lingering somewhere else».

⁷⁵ Cfr. Michalopoulos C. 2006, pp. 229 & 257.

⁷⁶ Cfr. Ov. Her. 17.107 *ad possessa venis praeceptaque gaudia, serus*. «You're slow, too late. The pleasures you hope for have already been / taken over and appropriated», where Helen says to Paris that he is too late to claim her.

⁷⁷ Cfr. Barchiesi 1992, pp. 208-209.

that they will never return. What the heroines are left with is their attempt to manage time in order to endure their now-given loneliness, accompanied by question marks, conjectures, and prayers that make the absence of a lover a full-time job that does not allow them to occupy themselves with anything else.

Conclusion

It is indeed difficult to study the emotion of loneliness in a textual corpus where there is little or, in some cases, no stereotypical emotional vocabulary to guide the research⁷⁸. Based on the assumption that loneliness is a complex emotion with erotic rejection and sadness as key components, the present paper explored loneliness in the context of the hero's absence and the passing of time. It should be borne in mind that the vocabulary recorded reflects loneliness according to the context of the letters and the semantic strain attributed to it by the letter-writers of the collection as members of an emotional community commonly expressing loneliness, but also as members of a literary community having to conform to the conventions of Roman love elegy.

Rather, the female authors in the collection attempt to sketch loneliness, to describe it empathetically, framed by feelings of sadness and despair. Loneliness in the heroines' emotional world is defined by the loss of a loved one and is based on the contrast between the absence (*absum*, *abeo*) of the man and the constant presence (*sum*) of the woman. Penelope's programmatic statement «I will be Odysseus' wife forever» (1.84 *Penelope coniunx semper Ulixis ero*) expresses the heroine's intention to wait, even if this condemns her to long-term loneliness.

The emotional lexicon of loneliness contains verb forms such as the verbs *desero* and *relinquo*, and even more frequently the participles *deserta* and *relicta*, to denote loss and abandonment, and to emphasize the absence of the hero and the consequent loneliness of the heroine. They are used in both the active and passive voice to emphasize the involuntary loss of a loved one and the victimization of the heroines by the men who have abandoned them. Abandonment, as well as erotic rejection in the elegiac setting of the letters, is reflected in the adjectives *lentus*, *serus*, and *tardus*, which denote the delayed return and the erotic indifference and coldness of the heroes toward the women in the collection. Metonymically, loneliness is represented as widowhood or orphanhood through the use of the adjectives *viduus* and *orbus*, while the

⁷⁸ The adjective *solus*, for example, is used only in Ariadne's letter to describe the heroine's loneliness as well as the isolation of the island. Cfr. *Ov. Her.* 10.47, 10.59, 10.129.

physical symptoms of loneliness resemble the feeling of coldness rendered by the adjective *frigidus*.

The heroines' emotional dependence on their lovers intensifies their loneliness, for the absence of the hero cancels out the erotic feeling and renders their sacrifices futile. The heroines' reference to their lost families reduces to a rhetorical trick of excessive melodrama, reminding the heroes of all they have sacrificed for their love in the hope that they will be moved to return. At the same time, it emphasizes the heroines' real and inner loneliness, for they cannot return to their past; the letter-writers of the collection have no refuge other than the heroes, who have replaced any physical or emotional attachment for the heroines. The heroines seem to be trapped in a past of loss of loved ones destined to repeat itself through the unfortunate development of their love relationships. The trauma of losing their family and home, the entire lives they left behind to follow their love, is revived through their rejection and abandonment by the heroes, perpetuating their loneliness as an unbearable, almost tragic, emotional experience similar to the loneliness of death.

In the heroines' emotional community, female speech has a therapeutic, palliative effect against loneliness, as the letter-writers seek to restore their emotional equilibrium, or even to gain a little more time through writing, so to learn to bear their grief and loneliness with courage, as Dido characteristically confesses⁷⁹. Writing thus becomes an exercise in loneliness, captured by the unprepared heroines with common emotional motifs, that are repeated and developed in the hybrid setting of their elegiac letters until they crystallize in the final letter of the collection, where Sappho, the only non-mythological woman in the community, undertakes to represent all the heroines and to sing of their lost loves (15.155), emphasizing the comforting and healing aspect of poetry⁸⁰.

Bibliography

- ANDERSON L. 1998, *Loneliness research and interventions: A review of the literature*, «Aging & Mental Health» 2, pp. 264-274.
 Anderson W. S. 2014, *The Heroides*, in J. W. BINNS (ed.) *Ovid*, London & Boston, pp. 49-83.

⁷⁹ Ov. Her. 7.178-180 *tempora parva peto: / dum freta mitescunt et amor, dum temperat usum, / fortiter edisco tristia posse pati*. «So I ask for a little time / while the sea and my love calm down, and with time and practice / I learn how to manage to bear my misery bravely».

⁸⁰ Ov. Her. 15.155 *ales Ityn, Sappho desertos cantat amores*. «The bird sings of Itys, Sappho of love deserted». For Sappho's as an elegiac poetess in Ovid see Bessone 2003, pp. 215-225.

- ANNAS J. 2008, *The Sage in Ancient Philosophy*, in F. ALESSE *et al.* (eds.), *Anthropine Sophia, Volume in memory of Gabriele Giannantoni*, Naples, pp. 11-27.
- BARCHIESI A. 1992, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, 1-3, Florence.
- BARNES B. G. 2017a, *Poetry*, in S. BROOMHALL (ed.), *Early Modern Emotions: An Introduction*, London & New York, pp. 89-91.
- BARNES B. G. 2017b, *Epistolary Literature*, in S. BROOMHALL (ed.), *Early Modern Emotions: An Introduction*, London & New York, pp. 95-98.
- BARTHES R. 1978, *A Lover's Discourse. Fragments*, Transl. R. Howard, London. (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977).
- BATTISTELLA C. 2010, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*, Introduzione, testo e commento, Berlin & Boston.
- BEN-ZE'EV A. 2000, *The Subtlety of Emotion*, Cambridge, MA.
- BESSONE F. 1997, *Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII: Medea Iasoni*, Florence.
- BLOCH D. J. 2000, *Ovid's "Heroides 6": Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, «The Classical Quarterly» L, 1, pp. 197-209.
- BOLTON M. C. 2009, *Gendered Spaces in Ovid's Heroides*, «The Classical World» CII, 3, pp. 273-290.
- BOUND ALBERTI F. 2019, *Biography of Loneliness: The History of an Emotion*, Oxford.
- BRESCIA G. 2017, *Utinam nunc matrescam ingenio! Pacuvio, fr. 18.139 R.³ e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana*, «Lexis» 35, pp. 265-280.
- BOLTON M. C. 1994, *The Isolating Effect of Sola in Heroides 10*, «Phoenix» XLVIII, 1, pp. 42-50.
- CASALI S. 1995b, *Tragic irony in Ovid, Heroides 9 and 11*, «The Classical Quarterly» 45, pp. 505-511.
- DE JEAN J. 1989, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago.
- FARRELL J. 1998, *Reading and Writing the Heroides*, «Harvard Studies in Classical Philology» 98, pp. 307-338.
- FEAR T. 1993, *Critical studies in Ovid's Heroides 1, 2, 7*, Thesis (Ph.D.), Durham University (<http://etheses.dur.ac.uk/5747/>).
- FULKERSON L. 2002, *(Un)Sympathetic Magic: A Study of Heroides 13*, «The American Journal of Philology» CXXIII, 1, pp. 61-87.
- FULKERSON L. 2005, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, New York.
- FULKERSON L. 2017, *A Literary Commentary on the Elegies of the "Appendix Tibulliana". Pseudepigrapha Latina*, Oxford & New York.
- HARDIE P. 2002, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- HARVEY E. D. 1989, *Ventriloquizing Sappho: Ovid, Donne and the Erotics of the Feminine Voice*, «Criticism» XXXI, 2, pp. 115-138.
- HINDS S. 1993, *Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 30, pp. 9-47.

- JACOBSON H. 1974, *Ovid's Heroides*, Princeton, N.J.
- KENNEDY D. F. 2010, *Epistolarity: The Heroides*, in PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 217-232.
- KNOX P. 1995, *Ovid Heroides, Select Epistles*, Cambridge.
- KONSTAN D. 2006, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto.
- KRONER G. 2013, *Heroides 1 as a programmatic letter*, «Berkeley Undergraduate Journal of Classics» I, 2 (<https://escholarship.org/uc/item/18j8344n>).
- LINDHEIM S. H. 2003, *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Madison.
- MICHALOPOULOS A. N. 2021, *The emotions of Medea the letter-writer (Ovid Heroides 12)*, «Greece & Rome» LXVIII, 1, pp. 61-75.
- MICHALOPOULOS C. N. 2006, *Ovid's Heroides 4 and 8. A commentary with introduction*, Thesis (Ph.D.), University of Leeds, Leeds (<http://etheses.whiterose.ac.uk/21143/>).
- MICHALOPOULOS C. N. 2014, *Μύθος, γλώσσα και φύλο στο Corpus Priapeorum*, Athens.
- MURGATROYD P., REEVES B., PARKER S. 2017, *Ovid's Heroides. A New Translation and Critical Essays*, London.
- PICHON R. 1991, *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim.
- PUCCI P. 1978, *Lingering on the Threshold*, «Glyph» 3, pp. 52-73.
- REESON J. 2001, *Ovid Heroides 11, 13 and 14. A Commentary*, Leiden.
- RIMELL V. 2000, *Epistolary Fictions: Authorial Identity in Heroides 15*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 45, pp. 109-135.
- ROSENWEIN B. H. 2006, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca.
- SKOJE M. 2013, *The Woman*, in T. S. THORSEN (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, pp. 83-96.
- SPENTZOU E. 2003, *Readers and Writers in Ovid's Heroides. Transgressions of Genre and Gender*, Oxford.
- SULLIVAN S. 1999, *Falling in Love: A History of Torment and Enchantment*, London.
- TENHOUTEN, W. D. 2007, *A General Theory of Emotions and Social Life*, London.
- UGARTEMENDÍA C. M. 2017, *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*, Thesis (Ph.D.), Universidade de São Paulo, São Paulo (<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-08022017-113033/es.php>).
- VAIOPOULOS V. 2020, *Οβίδιος. Ηρωίδες 18-19 (Λέανδρος και Ηρώ). Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια*, Athens.
- WOOD L. A. 1986, *Loneliness*, in R. HARRE (ed.), *The Social Construction of Emotions*, Oxford, pp. 184-208.

Mariarosa Loddo

Scorci contemporanei sul dolore: sconfinamenti tra letteratura e cura

ABSTRACT: There are many reasons to conceive pain as a multidimensional experience: it involves body and mind, depends on cultural and social structures, and is hard to define. Indeed, it belongs to the emotional realm, but can also operate as a sensation and be connected to a disease. In our time, the identification and the treatment of pain are mainly under the responsibility of medicine. However, in order to fully understand suffering, adopting only the scientific perspective is not enough, whereas a broader and eclectic vision may provide a more complete understanding of the phenomenon. This is exactly what literature has to offer, by relying on countless representative and expressive tools, and often staging productive encounters with the scientific language. Therefore, we will focus on some contemporary literary works which show a particular interest in pain and question its role within a medical frame too. In particular, we will outline an itinerary which aims to shed light on the functions, limits and contributions of each approach to suffering.

KEYWORDS: pain; grief; medicine; reading.

1. Introduzione

Protagonista di *Leibhaftig*, romanzo di Christa Wolf pubblicato nel 2002, è una donna senza nome, costretta in un letto d'ospedale per una peritonite che la conduce in fin di vita. Occasione di bilanci, riflessioni e ripensamenti, la degenza, che ha luogo durante il tramonto della Repubblica Democratica Tedesca, porta l'eroina a compiere un vasto peregrinare interiore, in cui si trova a fare ripetutamente i conti con la storia, ad esplorare la propria corporeità e a interrogarsi sulla natura umana, messa a nudo dall'esperienza della sofferenza. Poiché la donna ha la possibilità di comunicare solo con il marito e con il personale sanitario, è specialmente con quest'ultimo che si instaura un non semplice confronto, complicato dai rispettivi ruoli stabiliti dalla relazione di cura e dalla disparità di conoscenze, vocabolari e visioni. La caratterizzazione della protagonista non verte infatti esclusivamente sul suo essere una paziente ospedaliera, bensì viene associata a un'attività intellettuale non meglio preci-

sata, ma verosimilmente assimilabile a quella letteraria dell'autrice. È dunque tenendo presente questa porzione della sua identità che è possibile cogliere il senso dell'affermazione con cui la protagonista sancisce il punto di arrivo dello scambio intercorso tra lei e i curanti. Tale constatazione si colloca all'interno di una conversazione iniziata con l'anestesista e proseguita con il chirurgo:

[...] Eigentlich haben wir den gleichen Beruf. Sie spüren den Schmerz im Körper auf, ich anderswo.

In der Seele, meinen Sie.

Mir fällt ein, die Seele finden Ihre Chirurgen niemals, so tief sie auch schneiden mögen. Und deshalb glauben sie nicht an sie.

Der Professor will wissen, woran er nicht glaubt, er hat in der Tür gestanden.

Ach die Seele, sagt er gutmütig, als spräche er über ein possierliches Tierchen.

Dochdoch. Wir nehmen das schon Ernst.

Was bitte?

Es kommt heraus: Die Seele als Störfaktor. Die sei nicht zu unterschätzen. Es gebe Fälle, deren Verlauf man sich nicht anders als durch solche immateriellen Störmanöver erklären könne.

Die haben Sie bei mir auch vermutet.

Der Professor wird professionell. Bei ihr seien es eindeutig die Keime gewesen. Bakterien, die wir zur Raison gebracht haben¹.

In questo alternarsi di battute, emerge la contrapposizione tra corpo e anima in rapporto al dolore, dunque tra le posizioni della paziente-intellettuale e del chirurgo: la prima riconosce in quella che può essere ricondotta alla psiche un ruolo importante nello sviluppo di una patologia nell'organismo; il secondo preferisce appellarsi all'inspiegabile, ammettendo la mancanza di una causa univoca del dolore che accompagna una malattia. Eppure, nel caso della protagonista, per il medico è indiscutibile che la sua condizione sia stata provocata dall'azione, infine bloccata, dei batteri.

Il passo citato inaugura e anticipa il percorso che si intende tracciare in questo contributo, ovvero un'esplorazione del concetto di dolore attraverso le parole di scrittori contemporanei, ma non solo, capaci di porne in luce le sfaccettature, la difficile definizione e i problemi di comunicabilità. Se infatti si tende spontaneamente a distinguere tra un dolore in quanto sensazione, ossia localizzabile fisicamente, e uno invece catalogabile come forte emozione, quale la sofferenza derivata da un lutto, a uno sguardo più attento gli steccati divisorii perdono consistenza. Quanto i confini siano sfumati emergerà dalle

¹ Wolf 2002, pp. 160-161.

opere prese in considerazione, tra cui occupano un posto privilegiato il già menzionato *Leibhaftig* di Christa Wolf e il *memoir* di Joan Didion *The Year of Magical Thinking* (2005). Mentre nel primo testo è una condizione chiaramente patologica a chiamare in causa il dolore, nel secondo la scrittrice statunitense riporta i pesanti strascichi del lungo periodo di destabilizzazione seguito alla morte del marito John Gregory Dunne. Tuttavia, nonostante le notevoli differenze, entrambe le opere nascono da un'esperienza personalmente vissuta dalle autrici, elemento, questo, costitutivo e manifesto di *The Year of Magical Thinking*, ma rintracciabile anche in *Leibhaftig*, poiché la vicenda ospedaliera che ne è al centro riproduce un grave episodio di malattia reperibile nella biografia stessa di Wolf².

Pertanto, la riflessione sul dolore viene formulata da una prospettiva radicata nell'esperienza vissuta e coincidente con l'identità autoriale. Rimanda, cioè, a una visione che presume un modo di sentire, interpretare ed esprimere il dolore che passa per l'attività letteraria lungamente praticata ed assimilata. È per questo che l'indagine condotta sui testi scelti, in varia misura autobiografici, di due scrittrici di alto profilo come Wolf e Didion consente di appurare la tenuta di tesi alquanto diffuse sulla funzione della letteratura di fronte al dolore, così come sulla sua presunta capacità di descriverlo in maniera più vivida e completa rispetto al linguaggio scientifico. Ci porremo così alla ricerca di eventuali smentite o conferme, dapprima delineando l'approccio adottato nella considerazione del dolore, quindi soffermandoci su fenomeni di intertestualità, effetti di lettura e usi delle fonti scientifiche da parte di letterati profani.

2. I molti volti del dolore: dalla sensazione all'emozione

La riflessione deve necessariamente prendere le mosse dal significato attribuibili a ciò che si avverte in un momento di sofferenza. Le difficoltà che si riscontrano nei tentativi di definizione del dolore si devono alla volontà di ricondurlo a un concetto unitario e coerente, come si evince dalle categorie applicate nel corso della storia, da quella di emozione, in cui rientra la gioia e che viene impiegata da Aristotele, a quella di sensazione, di cui fanno parte il caldo e il freddo e che viene invece usata da Descartes³. In ogni caso, l'applicazione del termine al contesto medico è probabilmente la prima a venire in mente, poiché è l'intervento di un farmaco o di un curante che abbiamo imparato a ricercare come rimedio al male. Eppure, ad oggi non è scomparsa la tendenza, nella

² Cfr. Magenau 2004, p. 355.

³ Cfr. Morris 1991, p. 15.

prassi medica, ad intendere e a trattare il dolore secondo un'unica direzione, faticando a coglierne la natura multidimensionale, nella quale rientra una rilevante componente emotiva. Proprio quest'ultima risente di fraintendimenti dovuti a modelli di comprensione troppo schematici e ancora diffusi sia tra profani sia tra specialisti, come ad esempio la convinzione che il dolore sia puramente sensoriale e indichi unicamente un tessuto danneggiato, oppure che si debba a due processi distinti (biologico e psicologico, ossia il «mito dei due dolori» menzionato da David B. Morris)⁴, di cui uno esclude l'altro e la cui localizzazione ne permette la netta differenziazione⁵.

Sebbene proprio l'individuazione dell'area da cui il dolore proviene costituisca il primo passo per la sua identificazione, tale procedimento è più precario di quel che appare. Lo sottolinea in *Mes mille et une nuits* Ruwen Ogien, il quale, dal suo duplice punto di vista di filosofo e paziente in cura per cancro, si domanda se un male in corrispondenza del ginocchio sia davvero *nel* ginocchio e non piuttosto nella testa, al termine di una rete nervosa partita (forse) dal ginocchio, o nell'intero corpo o ancora nella totalità della persona. Del resto, un dolore in un punto può segnalare un organo danneggiato altrove, mentre se a far male è un arto 'fantasma', perché precedentemente amputato, l'origine del sentire sarebbe da rintracciare nella mente, quantunque questa risoluzione entri in conflitto con la prospettiva soggettiva o fenomenologica di chi avverte qualcosa in un luogo assente (la parte del corpo scomparsa)⁶. Per venire a capo del problema della localizzazione, Ogien propone dunque di assimilare il dolore all'emozione, più precisamente alle «souffrances morales»⁷, le quali non hanno una collocazione precisa:

Où avons-nous mal exactement lorsque nous avons peur, lorsque nous avons honte ou lorsque nous sommes angoissés? C'est une question qui risque de sembler absurde et à laquelle on ne peut, semble-t-il, répondre que de la façon suivante: «C'est dans mon corps entier» ou «C'est moi qui éprouve ces émotions, pas un de mes organes».

Pourquoi ce genre de réponse devrait-il être totalement exclu dans le cas de la douleur physique?⁸

⁴ Cfr. Morris 1991, p. 9.

⁵ Per una sintesi della ricerca condotta fino a oggi su un triplice fronte (neurologico, psicologico e sociale), si veda l'articolo di Lumley *et. al.* 2001, in cui viene portata in primo piano la dimensione emotiva del dolore e le sue implicazioni. Inoltre, gli autori sostengono un'imprescindibile integrazione di prospettive e discipline per comprendere e trattare in maniera adeguata un fenomeno complesso come quello del dolore.

⁶ Cfr. Ogien 2017, pp. 164-165.

⁷ Ogien 2017, p. 165.

⁸ Ogien 2017, p. 166.

Nel formulare queste considerazioni, Ogien riconosce che il tracciamento del dolore continua ad affidarsi in larga misura al racconto soggettivo del paziente, di cui il medico è chiamato a testare la veridicità, consapevole, tuttavia, di non avere a disposizione una tecnologia diagnostica in grado di misurare e rilevare la sofferenza indipendentemente dal resoconto verbale dell'interessato. Poiché non risulta in nessuna oggettivazione da parte degli esami medici e non coincide, talvolta, con alcuna sede (come avviene ad esempio per il male cronico), il dolore si configura come sfida alla realtà della sofferenza e sconfessione del paziente, per il quale ciò che prova è un'indubitabile certezza, laddove per gli altri permane impenetrabile⁹. Eppure, per quanto limitato agli occhi di Ogien, uno strumento tuttora in uso quale il questionario sul dolore McGill-Melzack ha comunque il grande merito di attenersi a un linguaggio ordinario che riflette quanto comunemente viene esperito, agevolandone la comunicazione al curante. Il formulario domanda al paziente di descrivere ciò che avverte scegliendo tra una serie di aggettivi qualificativi, finalizzati a stabilire aspetti come durata, intensità, localizzazione, valutazione emotiva: «The value of such ordinary language, even if regimented for diagnostic purposes and keyed to the vocabulary of a white, middle-class culture, lies in an intrinsic slipperiness that corresponds to our experience of a slippery world»¹⁰.

Non è nemmeno trascurabile lo sforzo di chiarezza terminologica messo a punto a partire dagli anni Settanta dalla International Association for the Study of Pain, secondo cui il dolore è «an unpleasant sensory and emotional experience associated with actual or potential tissue damage, or described in terms of such damage». A completamento della definizione, che è stata aggiornata negli anni, viene precisato che il dolore è influenzato da fattori biologici, sociali e psicologici; che non può essere dedotto solo dall'attività dei neuroni sensoriali; che viene appreso, in quanto concetto, dall'individuo per mezzo delle proprie esperienze; infine, che è comunicabile attraverso diversi comportamenti, di cui quello verbale rappresenta solo una possibilità¹¹.

Joanna Bourke incorpora queste 'linee guida' in *The Story of Pain*, studio che, abbracciando il periodo dal Settecento ai giorni nostri, si apre stabilendo la natura del fenomeno al centro del saggio e chiarendo la prospettiva da cui verrà indagato. L'approccio di Bourke è dichiaratamente costruttivista e antiessenzialista, ossia teso a mostrare la varietà di discorsi (teologico, clinico,

⁹ Cfr. Good 2006, p. 192.

¹⁰ Morris 1991, p. 17.

¹¹ Per il profilo terminologico si veda Merskey e Bogduk 1994, pp. 209-214. La voce è soggetta ad aggiornamenti continui e gratuitamente consultabili all'interno del sito web della International Association for the Study of Pain.

politico) che danno forma alle idee e alle manifestazioni del dolore, escludendo che vi sia un'entità, un concetto identificabile come tale. In particolare, Bourke individua nella reificazione, sebbene funzionale e diffusa nel sentire comune, un errore di fondo, che pure caratterizza uno dei contributi teorici più influenti tra gli studi sul dolore, vale a dire *The Body in Pain* di Elaine Scarry:

[...] Scarry has fallen into the trap of treating metaphoric ways of conceiving of suffering (pain bites and stabs; it dominates and subdues; it is monstrous) as descriptions of an actual entity. Of course, pain *is* routinely treated metaphorically and turned into an independent entity within a person, but, for Scarry, these metaphors are literalized. «Pain», rather than a person-in-pain, is given agency. This is an ontological fallacy¹².

Il rischio corso da Scarry è di rendere il dolore un agente indipendente, una presenza ontologicamente stabile, mentre Bourke ritiene si tratti di un modo di sentire e non di qualcosa che esercita un'azione. Ad esempio, quando si afferma di avere un dente che «fa male», il dolore non è una proprietà del dente, ma piuttosto come lo si percepisce: «Pains are modes of perception: pains are not the injury or noxious stimulus itself but the way we evaluate the injury or stimulus. Pain is a way-of-being in the world or a way of naming an event»¹³.

Non esiste dunque dolore decontestualizzato, se si considera anche che lo stesso stimolo può provocare una reazione avversa oppure di godimento (si pensi al masochismo), che non c'è un rapporto direttamente proporzionale tra gravità della lesione e grado di sofferenza (circostanze disparate, dall'eccitazione in battaglia al colore della pillola da assumere, influenzano la percezione del malessere), che le aspettative e le convenzioni sociali insegnano e suggeriscono cosa sentire e come comunicarlo.

Sono molti, insomma, gli elementi che supportano una concezione del dolore non circoscrivibile alla sola sensazione localizzata nel corpo e recepita dal sistema nervoso. Come sottolinea il neurobiologo Howard Fields, citato da Bourke, il significato dell'attività neuronale va ricercato al di fuori del cervello. Infatti, così come non perverrebbe a nulla un'analisi chimica dell'inchiostro e della carta che compongono un libro, sarebbe fortemente riduttivo limitarsi a dar conto degli acidi nucleici, degli enzimi e dei recettori alla base dei meccanismi cerebrali: «The neuroscience of meaning requires experiments that study brain activity as the body moves through the world or as people describe

¹² Bourke 2014, p. 5.

¹³ Burke 2014, p. 8.

their experiences»¹⁴. Analogamente, David B. Morris sintetizza il mutamento di orientamento in questi termini:

Human pain [...] lives within us only as we have brains and minds to perceive it, only as we possess intellect and emotions to register its depth, source, and implications. In perceiving our pain, we transform it from a simple sensation into the complex mental-emotional events that psychologists and philosophers call perception. The conceptual shift that occurs when we consider pain a perception rather than a sensation is so radical that many doctors and researchers, understandably, remain wedded to the older view¹⁵.

Proprio una simile visione ci pare estremamente produttiva per comparare e comprendere interpretazioni del dolore differenti, profondamente connotate e radicate nella dimensione emotiva come quelle di carattere letterario che ci accingiamo a esplorare.

3. L'afflizione come malattia

In *On Being Ill*, il saggio del 1930 che Virginia Woolf dedica al sentire del malato, l'autrice scrive:

[...] it is to the poets that we turn. Illness makes us disinclined for the long campaigns that prose exacts. We cannot command all our faculties and keep our reason and our judgment and our memory at attention while chapter swings of top of chapter, and, as one settles into place, we must be on the watch for the coming of the text, until the whole structure – arches, towers, and battlements – stands firm on its foundations¹⁶.

Aggiunge inoltre:

In illness words seem to possess a mystic quality. We grasp what is beyond their surface meaning, gather instinctively this, that, and the other – a sound, a colour, here a stress, there a pause – [...]. In health meaning has encroached upon sound. Our intelligence domineers over our senses. But in illness, with the police off duty, we creep beneath some obscure poems by Mallarmé or Donne, some phrase in Latin or Greek, and the words give out their scent and distil their flavour [...]¹⁷.

¹⁴ Bourke 2014, p. 13.

¹⁵ Morris 1991, p. 29.

¹⁶ Woolf 2002, p. 19.

¹⁷ Woolf 2002, p. 21.

Woolf evidenzia due aspetti cognitivi conseguenti al venir meno della salute e posti in relazione con la lettura. Secondo l'autrice, la poesia si confà maggiormente a una persona debilitata, poiché non si fonda su operazioni di connessione e sul mantenimento di una coesione d'insieme richiesti dalla prosa, la quale viene esemplificata dall'edificio romanzesco. I versi parlano all'immediatezza dei sensi, la prosa invoca la lucidità dell'intelligenza. Tuttavia, Woolf si riferisce a un generico e non allarmante stato di malattia, agevolmente rappresentato da una banale influenza, che però è sufficiente a indebolire e a innescare le reazioni evocate dall'autrice.

Del dolore non vi è menzione, eppure la fenomenologia del lutto che Joan Didion delinea in *The Year of Magical Thinking* sembra dar ragione alle osservazioni di Woolf, spingendoci a chiederci quando e in che misura l'afflizione, qualificandosi come forma di sofferenza non scaturita dal corpo, sia equiparabile alla malattia.

L'anno a cui si riferisce il titolo del *memoir* di Didion è il 2004 e coincide con il periodo in cui l'autrice registra le conseguenze sulla propria vita dell'improvvisa scomparsa del marito per arresto cardiaco, avvenuta il 30 dicembre 2003, quando per giunta la figlia della coppia si trova ricoverata in terapia intensiva. L'autosservazione a cui Didion si sottopone la porta a riconoscere che la morte di un caro si ripercuote tangibilmente sulla salute di una persona, una convinzione che viene ribadita nel corso del testo e – dettaglio non trascurabile – posta sotto l'egida della psicanalisi e della medicina. In primo luogo, Didion si rifà a Freud e Melanie Klein per ricordare quanto la forza con cui il lutto condiziona la mente sia stata largamente studiata, seppur senza che venisse ritenuto necessario ricorrere a un trattamento medico come rimedio e contando semplicemente sull'azione dissolvvente del tempo. Sebbene di fatto la persona sia malata, ciò che attraversa non viene considerato uno stato patologico, poiché in virtù del suo essere estremamente comune lo si considera naturale¹⁸. Eppure, vi è lutto e lutto, come Didion stessa ha modo di sperimentare e asserire: alla morte dei genitori, entrambi in tarda età, fu colta da solitudine, tristezza, rimpianto, impotenza, che l'avrebbero investita per un certo lasso di tempo, salvo riconoscere che «[...]I would still get up in the morning and send out the laundry». Invece: «Grief is different. Grief has no distance. Grief comes in waves, paroxysms, sudden apprehensions that weaken the knees and blind the eyes and obliterate the dailiness of life»¹⁹. Servendosi dell'anafora, a cui Didion ricorre sistematicamente in

¹⁸ Didion 2005, p. 34.

¹⁹ Didion 2005, p. 27.

tutto il testo per rimarcare la natura caratteristica del dolore con cui ha a che fare, l'autrice offre ulteriori precisazioni traendole da uno studio di psichiatria di Eric Lindemann, da cui cita fedelmente:

sensations of somatic distress occurring in waves lasting from twenty minutes to an hour at a time, a feeling of tightness in the throat, choking with shortness of breath, need for sighing, and an empty feeling in the abdomen, lack of muscular power, and an intense subjective distress described as tension or mental pain²⁰.

Il dolore, insomma, non è per niente confinato nel recinto della mente, ma risulta una commistione di sensazioni psichiche e fisiche. Man mano che la narrazione prosegue aumentano le manifestazioni della crisi che Didion avverte in tutta la sua persona, quali deficit cognitivi e attacchi di panico, che la costringono a rimandare la ripresa del proprio lavoro. Cionostante, in *The Year of Magical Thinking* Didion non menziona incontri avuti con medici appositamente per disturbi legati al lutto, malgrado nel testo l'autrice sottolinei il carattere patologico del proprio stato. D'altronde, la presa di coscienza, di cui l'opera è una prima testimonianza, ha avuto una lunga e tortuosa gestazione, proseguita in *Blue Nights*, il *memoir* che Didion ha composto qualche anno più tardi e che appare strettamente imparentato, per contenuto e stile, con *The Year of Magical Thinking*. Infatti, vi si narrano le implicazioni, per Didion, del decesso della figlia, verificatosi nel 2005. Questa disgrazia, di poco successiva alla morte del marito, costringe Didion ad ammettere la propria fragilità, aggravata dalla scomparsa della figlia e dall'età avanzata, e a richiedere, a seguito di una perdita di sensi, l'intervento e il consulto dei sanitari.

4. Impronte culturali

La tesi principale contenuta in *The Culture of Pain* di David B. Morris è che per comprendere il manifestarsi del dolore è indispensabile tener conto delle sue radici culturali, facilmente messe a nudo in sede letteraria. Ciò su cui Morris insiste è che il male che avvertiamo oggi non è lo stesso che si provava secoli fa, non è, cioè, astorico e invariato nel corso delle epoche, bensì il prodotto di una specifica cultura²¹. Non riconducibile esclusivamente a un transito a carico dei nervi, il dolore deve la sua forma anche a fattori quali il genere, la religione e la classe sociale, oltre ad essere in connessione con stati psicologici come il

²⁰ Didion 2005, p. 28.

²¹ Cfr. Morris 1991, p. 4.

sensu di colpa, la paura, la rabbia e quell'afflizione per un lutto che in inglese si traduce con «grief»²².

Sul piano dell'interpretazione, Morris illustra l'esempio del racconto di Tolstoj *La morte di Ivan Il'ic* per spiegare che l'autore spingerebbe il lettore a vedere nell'agonia, piena di sofferenza, del protagonista un risveglio spirituale, un distacco e una pace nel consegnarsi alla fine, consentiti da un dolore non più interrogato, combattuto, contestato. Eppure, il suo essere 'spiritualizzato' si deve, per Morris, all'ottica di un autore russo dell'Ottocento (identità condivisa dal personaggio di Ivan Il'ic, che però è di estrazione borghese) e risente, pertanto, di elementi personali, sociali e storici, rintracciabili in quel Cristianesimo utopistico che anima Tolstoj e che potrebbe ostacolare il lettore odierno, distante da cornici di significato religiose, nella comprensione del dolore tolstojano²³.

Nella sua indagine sul dolore, Ruwen Ogien si mostra cauto nei confronti di posizioni relativiste, su base culturale e storica, a cui sono associabili Morris, Bourke e certamente Roselyne Rey con la sua *Histoire de la douleur*, che il filosofo francese richiama esplicitamente²⁴. Ogien ritiene infatti che in simili studi si tenda a confondere quanto percepito soggettivamente con ciò che viene attribuito agli altri osservandone i comportamenti, spesso a seguito di pregiudizi poco lusinghieri. Non solo le ricerche sociologiche che rilevano diverse capacità di provare dolore in comunità differenti, ma anche l'idea del mutamento di significati conferiti a questo sentire necessita, secondo Ogien, di una rivalutazione. Mancano, a suo avviso, prove empiriche per affermare, come fa Rey, che il valore culturale (prova da superare, male minore, castigo, fatalità) assegnato al dolore in un'epoca passata ha inciso sulla percezione del soggetto e sulla sua abilità di resistenza al male. Circa i nostri predecessori, Ogien dichiara: «Nous n'avons évidemment aucun accès à ce qu'ils ressentaient «vraiment», mais seulement à leur comportement public et aux idées que les observateurs se faisaient de leurs souffrances»²⁵. In realtà, le testimonianze di prima mano, redatte da chi è stato preda del dolore, non mancano affatto e anzi costituiscono il materiale su cui si fondano le ricostruzioni offerte dagli storici, così come le interpretazioni rivolte al presente.

Ad esempio, Martha Nussbaum prende le mosse proprio dalla sua esperienza personale per scalfire, sebbene non integralmente, l'idea dell'universalità del dolore, affermando che sperimentiamo le nostre emozioni in base alle

²² Cfr. Morris 1991, p. 20.

²³ Cfr. Morris 1991, p. 38.

²⁴ Cfr. Ogien 2017, pp. 170.

²⁵ Ogien 2017, p. 172.

nostre storie individuali e alle norme sociali. A fini illustrativi, espone quanto ha vissuto per via della morte della madre, inquadrandolo nel contesto statunitense di provenienza, dove è ammesso lasciarsi andare allo sconforto, ma senza dare nell'occhio e riprendendo tempestivamente il corso della propria vita. Se da un lato Nussbaum ritiene opportuno cancellare la lezione prevista come segno pubblico del lutto e per rispetto verso la madre, dall'altro gli amici trovano biasimevole la sua scelta perché non professionale e deleteria per la sua psiche. Ipotizzare le aspettative dei genitori, invece, porta alla luce reazioni contrassegnate dalle differenze di genere in sede statunitense: la madre avrebbe gradito una prolungata tristezza, il padre un risoluto lasciarsi alle spalle la disgrazia. Quanto al proprio sentire, Nussbaum registra un costante senso di colpa, motivato alternativamente dalla lezione trascurata a causa del dolore e dall'assenza di sofferenza nel momento in cui la mente si dedica al lavoro²⁶.

Dall'analisi della filosofia emergono le contraddizioni delle convenzioni a cui si è chiamati ad aderire e come queste arrivino a condizionare il proprio sentire, da cui si deduce che le società intervengono nella formazione delle emozioni. Inoltre, Nussbaum osserva che, nonostante sia più facile ricondurre la difformità dei riti e delle aspettative del lutto a contesti culturali vistosamente diversi tra loro, come l'antropologia ci insegna, le differenze sono rintracciabili già a livello regionale e all'interno di quell'Occidente che tendiamo a considerare in maniera uniforme²⁷. Tuttavia, tale consapevolezza non impedisce a Nussbaum di avanzare la cauta ipotesi che il dolore, l'amore e la paura siano emozioni in una certa misura universali e rientrino nella nostra animalità. Didion se ne rende conto leggendo di delfini che, alla morte di un compagno, smettono di mangiare e di oche che analogamente perdono l'orientamento, proprio come capita agli esseri umani e l'autrice può verificare in lei stessa: si perde la concentrazione, si smette di nutrirsi e si dimentica di respirare, con conseguenze per il proprio organismo²⁸.

In *Leibhaftig* di Christa Wolf, invece, trova ampiamente riscontro l'impatto della tradizione culturale di appartenenza sull'esperienza del dolore, che viene recepita dalla protagonista in termini storici e collettivi. Al risveglio nel letto d'ospedale, la paziente è sopraffatta da sensazioni intollerabili, concepite a livello uditivo e visivo ed espresse per mezzo della metafora, ossia come assordanti rumori metallici e come scene di violenza:

²⁶ Nussbaum 2004, pp.178-179.

²⁷ Cfr. Nussbaum 2004, 211-212-

²⁸ Cfr. Didion 2005, p.51.

Während sie erwacht, setzt ein ohrenzerreißendes Getöse ein, ein schrilles Klirren, nie vorher gehört, als würde Metall mit brutaler Gewalt aufeinander geschlagen, aneinandergeschmettert, Lanzen, Schwerter. Sie sieht Leiber miteinander kämpfen, in unnatürlichen Haltungen und Verrenkungen ineinander verknäult²⁹.

Il dolore, inoltre, viene percepito come inaudito, inimmaginabile, insopportabile, gettando la paziente nella disperazione e rendendola incapace di equiparare quanto le sta accadendo a sensazioni passate. Quello che sta sperimentando è semmai paragonabile alla tortura, una constatazione che le permette di riconoscere nella propria agonia un legame con le sofferenze inflitte a intere popolazioni:

Daß es solche Töne gibt, habe ich nicht ahnen können, niemand kann es ahnen. Und daß sie als Folter eingesetzt werden. Nun ist es so weit. In diesem kranken grünlichblauen Licht, dessen Quelle ich nicht kenne, bei diesem höllischen Getöse peinigt mich die Geschichte des Schmerzes und der Folter³⁰.

La storia del dolore e del supplizio viene evocata a partire dal proprio patire e sintetizzata in un elenco reiterato di tormenti presentatisi nel corso delle epoche (dalle persecuzioni dei cristiani alle atrocità dei conquistadores). Una catena di cui il secolo della paziente costituisce un anello e in cui ora anche la sua singola esperienza trova posto: «Und da hat mein Jahrhundert erst angefangen. Schinden auf jede denkbare Weise. Das Martyrium und der Untergang der Leiber, mein Leib mitten unter ihnen»³¹. La corporeità del dolore è portata in primo piano e funge da punto di contatto tra la dimensione individuale e la condizione umana. Eppure, siamo lontani da una concezione universalistica e puramente sensoriale del dolore: quando la protagonista riconosce impressa in sé, senza conoscerne il motivo, la sofferenza dei corpi («die Qual der Leiber»)³², pare in sintonia con quanto scrive Roselyne Rey. In *Histoire de la douleur*, infatti, si legge che «la mémoire collective conserve le souvenir d'épisodes, de circonstances où les limites de l'endurance semblaient étrangement reculées, effacées»³³, una considerazione accompagnata da un elenco di situazioni esemplificative simile a quello reperibile in *Leibhaftig*. Per la paziente dell'opera di Wolf è dunque l'influenza della memoria collet-

²⁹ Wolf 2002, p. 19.

³⁰ Wolf 2002, pp. 19-20.

³¹ Wolf 2002, p. 20.

³² Wolf 2002, p. 20.

³³ Rey 1993, p. 6.

tiva a sopperire all'assenza di precedenti incontri personali con il dolore. In aggiunta, questa compensazione genera l'attribuzione di un significato specifico a ciò che la protagonista deve affrontare: la sofferenza è il prezzo da pagare per esserle sfuggita fino a quel momento, per non aver condiviso la sorte di tanti che l'hanno preceduta. La convinzione viene formulata in maniera inequivocabile:

Jetzt rächt es sich, daß sie von Kind an all die Schilderungen dieser Greuel immer nur hastig überflogen, daß sie im Kino die Augen geschlossen, beim Fernsehen das Zimmer verlassen hat, wenn es wieder losging. Daß sie nur ein einziges Mal in einem ehemaligen Konzentrationslager gewesen ist³⁴.

Partendo dal corpo e passando per la storia, la riflessione della paziente perviene al senso morale della sofferenza, identificando nell'area semantica della colpa una costante che l'accompagnerà lungo tutta la sua degenza. Infatti, oltre a inveire contro la religione, per averla portata a credere che ogni infelicità si debba a uno sbaglio³⁵, constata che nel patire si viene *puniti* per mezzo dei sensi che si hanno più acuti e delle paure di cui si è vittima, nel suo caso rispettivamente l'udito e il timore del dolore³⁶.

5. Cercare risposte nella lettura

L'acquisizione più o meno cosciente di schemi di comportamento e cornici interpretative in relazione al dolore può essere ricondotta anche alla fruizione di testi a cui si ricorre quando sopraggiunge la sofferenza. Una sezione del quarto capitolo di *The Year of Magical Thinking* di Joan Didion è dedicata per l'appunto agli scritti che l'autrice ha consultato durante il lutto, a partire, naturalmente, dalla letteratura, a cui però deve da subito riconoscere uno spazio limitato: «In time of trouble, I had been trained since childhood, read, learn, work it up, go to the literature. Information was control. Given that grief remained the most general of afflictions its literature seemed remarkably spare»³⁷.

Didion ha le idee chiare su ciò che ricerca nella letteratura in quel momento: non consolazione, né evasione. Piuttosto, intende apprendere, informarsi, trovare istruzioni e spiegazioni e in parte rispecchiarsi. Lo si intuisce anche

³⁴ Wolf 2002, p. 21.

³⁵ Cfr. Wolf 2002, p. 127.

³⁶ Cfr. Wolf 2002, p. 24.

³⁷ Didion 2005, p. 44.

dal fatto che esistano in realtà testi significativi che hanno affrontato la perdita di una persona amata, tra cui vengono in mente *Paula* di Isabel Allende, sulla scomparsa della figlia dell'autrice, *Le livre de ma mère* di Albert Cohen, *Borrowed Time* di Paul Monette, il quale scrive il *memoir* in seguito alla morte per Aids del compagno. Eppure, Didion menziona titoli che trattano specificamente la perdita di un coniuge e questo segnala l'esigenza di riflettersi in una situazione che avverte come il più simile possibile alla sua, in cui si uniscano, evidentemente, il legame amoroso e la dipartita improvvisa – assente, quest'ultima, nei diffusi racconti sull'Aids. La scrittrice trova pertinente, pertanto, il diario di C.S. Lewis, scritto dopo la morte della moglie, sporadici brani di tema identico tratti da qualche romanzo, alcuni balletti in cui si tenta di riportare in vita l'amata («the dance of the shades»), e molte poesie: «The poems and the dances of the shades seemed the most exact to me»³⁸.

In effetti, in *The Year of Magical Thinking* vengono riprodotti vari versi, appartenenti, tra gli altri, a Matthew Arnold, W.H. Auden, E.E. Cummings, Walter Savage Landor. In Didion trovano dunque conferma le parole di Virginia Woolf, secondo cui «it is to the poets that we turn».

Scartando i manuali di autoaiuto, che si rivelano inutili, l'autrice statunitense affianca però alla poesia testi di tutt'altro genere, ovvero saggi e studi specialistici di carattere scientifico, ma non solo, in grado di dare una spiegazione e un nome agli stati di cui si trova preda. *The Year of Magical Thinking* deve, pertanto, i suoi cospicui inserti intertestuali soprattutto a questo tipo di fonti, in cui rientrano frequenti richiami a studi concepiti in contesti clinici, dal già citato Freud ai più recenti articoli di *The Lancet* o del *British Medical Journal*. Significative citazioni provengono anche dalla ricostruzione storica di Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, in cui emerge l'occultamento del lutto a cui l'Occidente contemporaneo è pervenuto, e da un testo assolutamente inaspettato, ma che finisce con il convalidare le conclusioni a cui giunge Ariès: il *Galateo* del 1922 di Emily Post. Consigliando, in prossimità di un funerale, quali cibi preparare al dolente, tenendo conto di quali sarà in grado di inghiottire, e in che modo far trovare la casa quando la commemorazione sarà finita, il libro si rivela per Didion sorprendentemente acuto nel cogliere gli scombussolamenti dell'organismo che la medicina avrebbe catalogato più tardi e che avevano colto la scrittrice senza che sapesse riconoscerli:

Mrs. Post would have understood that. She wrote in a world in which mourning was still recognized, allowed, not hidden from view. [...] In the earlier tradition

³⁸ Didion 2005, p. 45.

from which Mrs. Post wrote, the act of dying had not yet been professionalized. It did not typically involve hospitals. [...] Death was up close, at home. The average adult was expected to deal competently, and also sensitively, with its aftermath. When someone dies, I was taught growing up in California, you bake a ham. You drop it by the house. You go to the funeral. If the family is Catholic you also go to the rosary but you do not wail or keen or in any other way demand the attention of the family³⁹.

Sono dunque variegati i linguaggi con cui Didion cerca di delineare con esattezza il proprio dolore. Tra di essi, la letteratura chiaramente non occupa un posto privilegiato e nemmeno risponde in modo particolarmente adeguato alle esigenze dell'autrice, malgrado la professione di quest'ultima. Pertanto, un simile dato autorizza a interrogarsi sul potere – o meglio, sul «potenziale» – della letteratura, che sarebbe in grado di fornire riparo e guida a chiunque si trovi nelle circostanze più difficili.

6. I limiti della letteratura

Chi si occupa di biblioterapia, come Régine Detambel, sa che la scelta dei libri da sottoporre in situazioni di vulnerabilità fisica ed emotiva non può essere lasciata al caso:

[...] l'une des raisons majeures pour lesquelles une certaine bibliothérapie ne souhaite pas travailler avec les fictions littéraires, c'est qu'un même titre ne produira pas les mêmes effets sur deux lecteurs différents. La non-reproductibilité des effets produits dissuade le scientifique d'administrer un principe actif aussi aléatoire.

Or, pour ces motifs précisément, je suis plutôt représentative d'une bibliothérapie littéraire, c'est-à-dire créative, et donc sans aucun rapport avec le biblio-coaching⁴⁰.

Riconoscendo che il fenomeno della ricezione è difficilmente predeterminabile e spesso sfugge a ogni previsione, Detambel diffida di alcuni approcci semplificatori di stampo psicologico e sostiene la ricchezza e l'efficacia della proposta letteraria. Sulla base dell'indeterminabilità, della piena soggettività della risposta del lettore, Detambel ritiene che tale reazione, terapeuticamente connotata, può manifestarsi in imprevedibili varianti, dunque più liberamente e perciò creativamente, a contatto con il vasto e pressoché incontrollato spazio

³⁹ Didion 2005, pp. 60-61.

⁴⁰ Detambel 2015, p. 22.

della letteratura. Ciò non significa che una narrazione o un componimento poetico siano in grado automaticamente di apportare un beneficio, poiché, come Detambel ricorda, la parola non è innocente e ci sono anche testi che possono nuocere. Non solo: la letteratura in primis richiede una presenza, da parte del lettore, che in momenti di profonda crisi non è garantita.

[...] quand ma vie est trop dure, je n'arrive même plus à lire. Je ne rassemble plus les mots, je déprime. La phrase ne m'intéresse pas. C'est un symptôme. J'entends souvent, autour de moi, je ne lis plus depuis la mort de mon mari, depuis que je suis au chômage, depuis qu'elle est partie. Et puis, quelque temps après, ils avouent recommencer à lire un peu. L'effort de lecture est signe de guérison. Elle n'est pas seulement demande d'évasion et d'oubli, elle réclame, elle exige la saine présence du lecteur. Si l'imaginaire est resté là-bas, avec la mort ou l'absent, il n'y a plus de lecture⁴¹.

Lo sforzo richiesto dalla lettura è riconducibile alla salute: ecco perché, quando questa viene meno, si è solo in grado di farsi trasportare dalla poesia, come aveva riconosciuto Virginia Woolf e come avviene a Joan Didion. Per il medesimo motivo, in *Leibhaftig* di Christa Wolf la protagonista, la quale giunge ad essere così debilitata da non riuscire, a un certo punto, nemmeno a parlare, ha un unico testo sul comodino: un libro di poesie di Goethe, i cui versi compaiono in più occasioni nel corso della narrazione. In un passo di *Leibhaftig*, in cui la paziente viene sorpresa dal primario durante la lettura di Goethe, la poesia offre l'occasione per un timido avvicinamento da parte del curante alla visione del mondo propria dell'eroina:

Was ich eigentlich lese, will er wissen. Ich gebe ihm das kleine blaue Buch. Goethes Gedichte, sagt er. Schwere Kost. Er klappt das Buch beim Lesezeichen auf, murmelt vor sich hin: Versäumt nicht zu üben / Die Kräfte des Guten. / Hier winden sich Kronen / In ewiger Stille / Die sollen mit Fülle / Die Tätigen lohnen. / Wir heißen euch hoffen. – Aha, sagt der Chefarzt. Und nach einer Weile noch mal: Aha. Mit Fülle, sagt er, das ist nicht schlecht gesagt. Nun ja. Bis morgen werden wir abwarten, nicht? Irgendwie getröstet geht er hinaus. Sie kämpfen ja mit, sagt er noch von der Tür her, aber eine Antwort wartet er nicht ab⁴².

Più che un avvicinamento, pare quasi una concessione che il medico riserva alla paziente, come suggerisce la frase frettolosamente pronunciata nel conge-

⁴¹ Detambel 2015, p. 112.

⁴² Wolf 2002, pp. 120-121.

darsi, che richiama la malata alle aspettative dei sanitari, ovvero al suo costante sostegno nella loro ostinata ricerca della cura. La speranza a cui invita Goethe viene così resa funzionale alla reazione combattiva che ci si attende dalla paziente, ripetutamente esortata, attraverso un linguaggio militarista che a fatica tollera, a non cedere alla debolezza e alla rassegnazione, adottando la visione dei medici. Quanto allo sguardo personalissimo che la protagonista rivolge al proprio stato e che sappiamo includere diverse concezioni relative al dolore, raramente viene condiviso con i curanti. Del resto, quando la donna si azzarda a esternare qualche sua intuizione, puntualmente non viene presa sul serio dal medico di turno, il quale protesta benevolmente o si appella con superiorità alla biologia del corpo che evidentemente la paziente non padroneggia. In più, le perdite di coscienza e il forte debilitamento a cui la malata è soggetta fanno sì che talune delle sue affermazioni vengano facilmente interpretate come deliranti: i tentativi di sconfinamento nella sfera d'autorità dei medici vengono così prontamente contenuti.

Diversa è invece l'attitudine di Didion in *The Year of Magical Thinking*, quando in concomitanza con la morte del marito deve restare accanto alla figlia gravemente malata in ospedale. Sebbene siano tante le domande che l'autrice si pone in merito alle tragedie che l'hanno colpita, non ci sono altre risposte o vie da perseguire, di fronte alla figlia da salvare, se non quelle fornite dalla scienza. In preda al dolore, la sua reazione permane dettata dal motto «read, learn, work it up». Nel dar conto delle condizioni in cui la figlia versa quando viene ricoverata, Didion si attiene al linguaggio specialistico:

[...] X-rays showed a dense infiltrate of pus and bacteria in the lower lobe of her right lung. Her pulse was elevated, 150-plus. She was extremely dehydrated. Her white count was almost zero. She was given Ativan, then Demerol. Her pneumonia, Gerry was told in the emergency room, was «a 5 on a scale of 10, what we used to call 'walking pneumonia'»⁴³.

Altrove, riporta fedelmente estratti dagli esiti medici, ma oltre alla riproduzione dei referti e all'assimilazione della terminologia attraverso i colloqui con i curanti, l'autrice ha dalla sua un diretto contatto con testi specialistici, nel caso della situazione che riguarda la figlia consultati e studiati non unicamente per comprendere, bensì per agire in suo favore. In quel periodo, al contrario dell'eroina di Wolf che ha accanto a sé le poesie di Goethe, Didion tiene sul comodino *Intensive Care: A Doctor's Journal* di John F. Murray, medico che

⁴³ Didion 2005, p. 74.

vi descrive quattro settimane di attività in un reparto di terapia intensiva. Per Didion si tratta di un testo estremamente istruttivo che le consente di porsi al livello di coloro che hanno in cura la figlia:

I had read this account over and over. I had learned much that proved useful in the calibration of my daily dealings with the ICU doctors at Beth Israel North. I had learned for example that it was often difficult to gauge when the time was right for extubation, the removal of an endotracheal tube. [...] I had registered these lessons. I had made use of them: the tentative question here, the expressed wish there. I had «wondered» if she might not be «waterlogged». («Of course I don't know, I just know how she looks».) [...] I had noticed a stiffening when I used the word «edema». [...]. You knew you had made headway when a doctor to whom you had made one or another suggestion presented, a day later, the plan as his own⁴⁴.

L'illusione, tuttavia, si infrange quando Didion si rivolge a un manuale di neuroanatomia, che le risulta impenetrabile e viene pertanto accantonato, in favore dell'acquisto di parecchi camici azzurri. Poiché l'autrice aveva raggiunto repentinamente, da New York, la figlia ricoverata a Los Angeles, senza disporre di abiti adatti alla temperatura locale, aveva optato per dei camici. Di tale scelta bizzarra si rende conto solo successivamente, vedendovi un ulteriore segno del suo disorientamento: «So profound was the isolation in which I was then operating that it did not immediately occur to me that for the mother of a patient to show up at the hospital wearing blue cotton scrubs could only be viewed as a suspicious violation of boundaries»⁴⁵. Questo cedimento porta alla luce come la presa di controllo che Didion sembra attuare impossessandosi del linguaggio medico, volendo quasi disperatamente 'gareggiare' con gli specialisti, incarni invece un distacco dalla realtà. Così impiegate, le parole e le norme dell'ambiente scientifico mascherano, paradossalmente, un'assenza di razionalità e diventano, pertanto, pura espressione personale del dolore in atto.

Difficile pervenire a una simile interpretazione quando si confida nei mezzi propri della letteratura e ci si aspetterebbe di vederli in azione nella rappresentazione del dolore, cosa che avviene sì con la redazione di *The Year of Magical Thinking* da parte di Didion, ma che non viene realizzata dalla Didion che sta vivendo l'esperienza narrata. Del resto, il ricorso alle fonti scientifiche può anche essere contestualizzato all'interno del monopolio odierno del trattamento e della definizione del dolore detenuto della medicina. Per David B. Morris,

⁴⁴ Didion 2005, pp. 102-103.

⁴⁵ Didion 2005, p. 106.

tale predominio ha messo a tacere, o comunque oscurato, altre concettualizzazioni e pratiche, come quelle, per l'appunto, predisposte dalla letteratura e non orientate unicamente verso le risposte dell'organismo⁴⁶. In aggiunta, l'apporto letterario sarebbe stato sminuito dal pregiudizio basato sul presunto disinteresse degli scrittori per il versante corporeo – quello frequentemente ritenuto *vero* – del dolore, preferendo invece concentrarsi sulla sua versione 'debole', intellettualizzata, assimilabile al male di vivere, all'angoscia esistenziale⁴⁷.

Pure Virginia Woolf si mostra in fondo affetta da questa miopia quando scrive (dimenticandosi di Chaucer, Rabelais, Dostoevskij e molti altri) che «literature does its best to maintain that its concern is with the mind ; that the body is a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null and negligible and non-existent»⁴⁸. Ma anche quando la parola letteraria riesce – e ci riesce – a restituire le più varie sfaccettature del dolore, quanto viene tratteggiato non è per forza più autentico e attendibile della descrizione medica:

There is no completely pure or innocent account of pain untouched by the constraints of writing – including scientific writing. Yet writers also offer a unique resource because they use language in ways that, paradoxically, acknowledge (without necessarily falsifying) the silences and inarticulate struggles we most often completely overlook⁴⁹.

Affetti da limiti che la letteratura tende a far risaltare e a compensare, gli scritti scientifici possono ciononostante essere manchevoli o addirittura dannosi proprio per via della loro primaria funzione, ossia quella di fornire conoscenze. Circa i testi medici, il malato che vi si accosta, e che nel nostro caso è un letterato, vi ricerca elementi finalizzati a individuare una cura. Però, quando quest'ultima non si profila tra le pagine, a cosa giova rivolgersi a tali letture? Lungi dall'essere semplicemente riduttiva e monoprospettica, la parola scientifica si tramuta allora, nelle mani di profani comunque volenterosi, in ulteriore causa di sofferenza, in conoscenza controproducente.

Difficile non andare col pensiero a Marcel Proust, che alle prese con mali di vario genere fece della preoccupazione per la propria salute un'attività parallela a quella letteraria, pur non pervenendo, tramite la solerte immersione in testi sulle patologie e i loro trattamenti, a una maggiore serenità. Oltre al

⁴⁶ Cfr. Morris 1991, p. 2.

⁴⁷ Cfr. Morris 1991, p. 27.

⁴⁸ Woolf 2002, p. 4.

⁴⁹ Morris 1991, p. 3.

padre e al fratello, entrambi medici, Proust consultò svariati specialisti, «mais il s'est surtout soigné avec des livres»⁵⁰, al punto da divenire un autodidatta della medicina, sostenuto dalla convinzione di riuscire a curarsi da sé e di poter persino somministrare rimedi agli altri⁵¹.

In tempi più recenti, un *memoir* come *Swimming in a Sea of Death* (2008) di David Rieff spinge ancora a riflettere sui pro e i contro dell'ansia di conoscenza. Rievocando l'ultima malattia di sua madre, Susan Sontag, l'autore è tentato di credere che la scrittrice, abituata ad approfondire qualsiasi disciplina, abbia fatto bene invece a non verificare quali fossero gli effettivi progressi della ricerca sul cancro quando gliene venne diagnosticato uno negli anni Settanta. Le stime l'avrebbero probabilmente gettata in un passivo e profondo sconforto, in accordo con la convinzione, espressa dalla protagonista di *Leibhaftig*, che l'omissione sia preferibile in situazioni delicate: «Es gibt also Zustände, in denen Ehrlichkeit, Wahrheit tödlich wirken»⁵².

[...] how to explain the fact that although my mother was medically literate – after her treatment for breast cancer, Harrison's *Principles of Internal Medicine* was added to the essential books that she kept in her work space – paradoxically, she was also medically somewhat incurious – she for whom curiosity was always a touchstone. It was a matter of conviction for her that great advances were being made both in the understanding and the treatment of cancer, and the advice she gave fellow cancer sufferers was based on that premise. But, assiduous student though she was in any subject that even remotely interested her, she did not follow developments in cancer research [...]. Would such knowledge have brought her solace or despair? My fear is the latter. For example, if her doctor at Memorial Sloan-Kettering had not conformed to the oncological conventions of the era and instead told my mother in 1975, when she was diagnosed, just how terrible the statistics on survival for stage IV metastatic breast cancer actually were, would she have had the strength of will to go forward with treatment?⁵³

Nel 2004, Sontag si ammala di leucemia, con esigue possibilità di guarigione. Ciononostante, ora l'autrice non rinuncia a informarsi il più possibile sui trattamenti medici che potrebbero respingere la morte. Il figlio, riconoscendo in questo atteggiamento la studentessa diligente che la madre era sempre stata, è impressionato dalla raccolta di appunti sulla malattia che Sontag aveva assemblato. Rieff trova scritti nero su bianco definizioni della patologia, classificazio-

⁵⁰ Michel 1995, p. 28.

⁵¹ Michel 1995, pp. 197-198.

⁵² Wolf 2002, pp. 35-36.

⁵³ Rieff 2008, pp. 40-41.

ni delle sue varianti, nomi di farmaci e terapie, tassi di mortalità e percentuali di guarigioni, nonché descrizioni dei comportamenti delle cellule nel manifestarsi della malattia e nel corso del trapianto⁵⁴. Eppure, l'autore di *Swimming in a Sea of Death* si interroga questa volta su quale vantaggio costituissero quelle informazioni per la madre, considerando il divario di competenze tra la scrittrice e i medici, e su come la madre contasse di usare quanto appreso:

Some of her notes on various doctors who had been recommended to her highlight the impossibility for a nonscientist of making sense of much if not most of what she was being told. The scientific papers were largely unintelligible while the mortality rates were all too intelligible. Even my mother, so supremely confident in her own ability to «work up» subjects and master information, found herself incapable of following what she was being told. I felt much the same way, as if I had suddenly found that I had become a functional illiterate. There was all this information, but it was in a foreign language *and*, when translated, it generally turned out to be bad news.

In any case, information is not knowledge⁵⁵.

7. Conclusioni

L'informazione non è conoscenza, sancisce Rieff, ammettendo, suo malgrado, il limite contro cui il profano deve scontrarsi, vittima di un male che i medici, pur provvisti di sapere, non riescono a sottomettere. A sua volta, Régine Detambel fissa una frontiera che invece è ai sanitari che vorrebbe veder negata. L'autrice si esprime infatti categoricamente contro la medicalizzazione della biblioterapia, diffidando dei contributi dei sanitari in quell'ambito: «[...] donnons la bibliothérapie aux littéraires, aux enseignants, aux animateurs, ne laissons pas la culture médicale – qui n'est que médicale – s'emparer de la lecture»⁵⁶. Che la cultura medica sia puramente tale appare un'affermazione piuttosto azzardata, soprattutto a fronte di tanti esperti della cura egregiamente in grado di far interagire il proprio bagaglio di competenze con la sensibilità letteraria⁵⁷. Eppure, l'esortazione di Detambel ci riporta al parallelismo istituito da Christa Wolf e da cui abbiamo preso le mosse. Avviandoci alla conclusione del nostro

⁵⁴ Cfr. Rieff 2008, pp.82-83.

⁵⁵ Rieff 2008, p.83.

⁵⁶ Detambel 2015, 129.

⁵⁷ Gli esempi sono numerosissimi all'interno della storia della letteratura stessa. Ai nostri fini è forse meno scontato ricordare che François-Bernard Michel, a cui si devono gli accenni alle letture di Proust, scrive dell'autore francese in qualità di medico specializzato in malattie respiratorie e allergie.

itinerario, tenderemo dunque di stabilire se effettivamente, in rapporto alla sofferenza, scrittori e medici non esercitino professioni così differenti.

In primo luogo, si tratta ancora di una questione di confini, che David B. Morris in *The Culture of Pain* spiega attraverso l'opera del medico-scrittore William Carlos Williams, a partire dal racconto *The Use of Force*. Al centro di questo testo vi è lo scontro, anche fisico, tra il dottore chiamato a intervenire presso una paziente adolescente e l'ostinato rifiuto da parte della ragazza a farsi visitare. Il medico, che è anche il narratore della storia, si troverà a forzare in gola lo strumento diagnostico, compiacendosi della sofferenza della giovane e del proprio brutale atto, che presenta connotati sessuali e segnala l'attrazione erotica verso la paziente. Alcuni tratti di questo spirito sfrenatamente appassionato si ritrovano nella poesia di Williams, in cui l'osservazione distaccata è «[...] complemented (but also fatally compromised and subverted) by an egocentric, omnivorous, undiscriminating, sexualized appetite for experience»⁵⁸. Tuttavia, quando Williams, in quanto poeta, dà libero sfogo ai suoi impulsi, non viene meno ad alcun obbligo: «The poet, unlike the doctor, is bound solely by the law of his own quickening desires and by the mandates of the imagination»⁵⁹.

Il poeta ha, rispetto al medico, il vantaggio di poter alternare, se volesse, l'occhio clinico al desiderio di godere di ogni aspetto della natura e dell'esistenza. Al dottore ciò non è chiaramente permesso e la sua condotta in *The Use of Force* è biasimevole proprio perché invece quel confine etico viene varcato. Williams, dal canto suo, nel rapportarsi ai propri pazienti sa come sorvegliare l'inclinazione del poeta e come far sì che essa arrechi unicamente benefici aggiuntivi alla sua pratica di cura. In ultima analisi, come osserva Morris, «[...] the doctor who follows the poet *too* closely, Williams also reveals, will find that medicine lies on the border of forbidden territory. The doctor, unlike the poet, cannot afford to risk crossing fully into a region where there are no ethical restraints upon the uses of force: where pain in effect uses us»⁶⁰.

Come si è cercato di mostrare, l'uso delle informazioni e del linguaggio scientifico, nonché dell'autorità associata a chi detiene questo tipo di sapere, hanno luogo in differenti circostanze e contesti di dolore. La stessa natura di quest'ultimo è pienamente comprensibile solo se ne si accetta la multidimensionalità. Pertanto, non risulta completamente condivisibile il pensiero dell'eroina wolfiana, per la quale il distinguo tra l'approccio medico al dolore e quello letterario si basa unicamente sulla diversa localizzazione della sofferenza

⁵⁸ Morris 1991, p. 189.

⁵⁹ Morris 1991, p. 189.

⁶⁰ Morris 1991, p. 190.

di cui si andrebbe alla ricerca: «Eigentlich haben wir den gleichen Beruf. Sie spüren den Schmerz im Körper auf, ich anderswo»⁶¹. Diversi sono i tragitti che conducono al dolore, così come quelli che dal dolore provengono e puntano in altre direzioni. Ma se c'è qualcosa che le voci evocate in questo contributo all'unisono suggeriscono, è che senza lo stabilirsi di un contatto tra chi soffre e l'altro, senza che il primo comunichi che è in preda al dolore al secondo, in un modo che sia comprensibile al destinatario del messaggio, non può avviarsi alcun processo di guarigione o almeno di alleviamento.

Ecco perché, a suggello di quanto fin qui sostenuto, ci pare proficuo richiamare un'ulteriore scena tratta da *Leibhaftig*. La paziente perviene, a fatica, ma con grande soddisfazione, a pronunciare un'affermazione elementare, dal significato analogo, quantunque reso in forma evidentemente minore, allo sforzo di ricostruzione, introspezione ed esposizione a cui si devono i *memoirs* della perdita di Joan Didion e David Rieff:

Hoch, sagt eine weibliche Stimme, sehr hohe Temperatur, ohnmächtig treibe ich in dem wilden Wasser, da steigen zwei Wörter auf, berühren einen winzigen Fleck in meinem Bewußtsein, widerstehen der reißenden Strömung, setzen sich fest, jetzt kann ich staunend denken: Ich leide. Ich bewege die Lippen, versuche die Erkenntnis auszusprechen: Ich leide.

Ja, sagt die Stimme des Chefarztes nüchtern. Ich weiß.

Das ist ein wichtiger Augenblick. Ich leide, ein anderer weiß es. Kein Gehabe von mir, kein Getue von ihm. Nur was der Fall ist⁶².

Dire all'altro «io soffro» e ottenere il riconoscimento della propria condizione costituiscono il primo passo per uscire dall'isolamento del dolore. Come ricorda Joana Bourke, non si tratta solo della trasmissione di una informazione, ma della ricerca di una collaborazione, di una pratica che è sempre pubblica⁶³. E se la letteratura può aiutare a trovare le parole per esprimere il dolore o a fare in modo che queste parole vengano ascoltate, allora il suo contributo non rischia di venire del tutto sminuito.

⁶¹ Wolf 2002, p. 160.

⁶² Wolf 2002, p. 53.

⁶³ Cfr. Bourke 2014, p. 18.

Bibliografia

- ALLENDE I. 1995, *Paula*, Buenos Aires.
- BOURKE J. 2014, *The Story of Pain*, Oxford.
- COHEN A. 1954, *Le livre de ma mère*, Paris.
- DETAMBEL R. 2015, *Les livres prennent soin de nous*, Arles.
- DIDION J. 2005, *The Year of Magical Thinking*, New York.
- DIDION J. 2012, *Blue Nights*, London.
- GOOD B. J. 2006, *Narrare la malattia*, Torino (ed. or. *Medicine, Rationality, and Experience*, Cambridge 1994).
- LUMLEY M. A. et al. 2001, *Pain and Emotion: A Biopsychosocial Review of Recent Research*, «J Clin Psychol» LXVII, 9, pp. 942-968.
- MAGENAU J. 2004, *Christa Wolf*, Roma (ed. or. *Christa Wolf. Eine Biographie*, Berlin 2002).
- MERSKEY H., BOGDUK N. (eds.) 1994, *Classification of Chronic Pain*, Seattle.
- MICHEL F.-B. 1995, *Proust et les écrivains devant la mort*, Paris.
- MONETTE P. 1988, *Borrowed Time*, San Diego.
- MORRIS D. B. 1991, *The Culture of Pain*, Los Angeles.
- NUSSBAUM M. 2004, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna (ed. or. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001).
- OGIEN R. 2017, *Mes mille et une nuits*, Paris.
- REY R. 1993, *Histoire de la douleur*, Paris.
- RIEFF D. 2008, *Swimming in a Sea of Death*, New York.
- SCARRY E. 1985, *The Body in Pain*, Oxford.
- WOLF C. 2002, *Leibhaftig*, München.
- WOOLF V. 2002, *On Being Ill*, Ashfield.

Fabio Vasarri

Marguerite Duras o la vergogna sospesa

J'étais la honte qui marchait¹.

ABSTRACT: According to Jean-Pierre Martin (*La honte*, 2017), shame is a prevalent emotion in Marguerite Duras's autofictional work. Despite Duras's opposite tendency to shamelessness, shame resists in the background and is never eliminated. This article develops and prolongs Martin's remarks, focusing on social shame in the Indochinese cycle and political shame in *La douleur*. It also proposes a comparison with some divergent positions on this issue, namely existentialism (Sartre) and autosociobiography (Ernaux). Duras's treatment of shame is consistent with her poetics of suspension and the unspoken.

KEYWORDS: Marguerite Duras; Shame; Existentialism; Autofiction; Autosociobiography.

L'opera di Marguerite Duras, e in particolare quella autobiografica, offre un ricco repertorio di situazioni e dichiarazioni di vergogna, legate in maniera più o meno esplicita a un vissuto tumultuoso: dalla degradazione sociale alle ossessioni dell'incesto e della prostituzione, dall'amante asiatico al marito deportato, dai contatti colonialisti e collaborazionisti alla militanza nella Resistenza e alla sacralizzazione della Shoah. Secondo alcuni critici, si tratterebbe del sentimento durassiano per eccellenza, che permea soprattutto l'evocazione del nucleo familiare². Non sorprende quindi che Jean-Pierre Martin abbia riservato uno spazio considerevole all'autrice nel suo saggio sulla rappresentazione letteraria di questa emozione, accanto a Jean Genet, a Witold Gombrowicz o a Philip Roth. Ma è uno spazio non privo di zone oscure. Martin individua a ragione in Duras una «transformation continue [...] de la honte en impudeur»³, e soprattutto una tensione costante tra vergogna e spudoratezza che può dar luogo ad affermazioni reversibili e contraddittorie.

Credo che si possa rilevare un ulteriore paradosso in questo trattamento letterario della vergogna. Le dichiarazioni e gli episodi sono molteplici ma

¹ Duras 2006, p. 97.

² Si vedano tra gli altri Carlat 2005, p. 117: «la honte, sentiment durassien s'il en est» (a proposito del preambolo della *Douleur*); e Burgelin 2012, p. 85 (la famiglia come «territoire de la honte»).

³ Martin 2017, pp. 177-183 e *passim* (p. 181 per la citazione).

restano sfuggenti, affidati a una scrittura poetica, ellittica e allusiva. Si accenna spesso alla vergogna senza mai veramente definirla e sviscerarla. Affermazioni decisamente impegnative e lapidarie restano irrelate e suonano oracolari. Questo si verifica soprattutto nell'ultima produzione, e segnatamente nella massa di interviste o dichiarazioni raccolte da altri. «Pour des raisons diverses, la honte recouvre toute ma vie», leggiamo nella *Vie matérielle* e, nel testamento letterario *C'est tout*, «Il n'y a pas [*sic*] que la honte, la honte de tout»⁴. Che cos'è questo tutto? Le diverse motivazioni e le fonti di un sentimento così persistente non sono propriamente esplicitate.

Restando nell'ambito francese contemporaneo, ci troveremmo insomma agli antipodi dell'approccio autosociobiografico di Annie Ernaux, che fa del proprio vissuto l'oggetto di un'analisi distaccata e addirittura scientifica, in senso storico-politico, culturale e antropologico. Non a caso, Ernaux ravvisa in Duras una tendenza affabulatrice sostanzialmente affine all'*autofiction* e un'estraneità alla Storia e al realismo sociale⁵. Questi capi d'accusa possono essere in parte smentiti, se teniamo conto di alcuni settori della produzione durassiana, ma, nella sostanza, il rilievo è fondato. Duras costruisce la scrittura di sé sull'invenzione, sul fantasma e non certo sulla realtà fattuale, secondo la formula perentoria contenuta nel testo più noto, *L'Amant*: «l'histoire de ma vie n'existe pas»⁶. Si tratta sempre di "fingere", cioè di inventare o anche di ricostruire un'emozione più o meno lontana nel tempo, ma sempre inafferrabile nella sua oggettività e minacciata di oblio. Anche quando il testo è cronologicamente più vicino al vissuto, come nel caso dei quaderni degli anni Quaranta, pubblicati postumi nel 2006 con il titolo complessivo *Cahiers de la guerre*, il sospetto di una rielaborazione radicale del dato biografico persiste⁷. L'adolescenza in Indocina francese, la miseria familiare, l'occupazione nazista e la deportazione del marito Robert Antelme sono i nodi nevralgici principali di un'esistenza continuamente trasfigurata in una dimensione letteraria che, va pur rilevato, non manca di toccare una realtà più profonda e di affermare con forza una propria verità.

Può essere quindi interessante esaminare da vicino le tappe di questo percorso sconnesso e variegato, per mostrare le declinazioni della vergogna durassiana in quelli che appaiono i suoi assi principali: la famiglia miserevole,

⁴ Frasi raccolte rispettivamente dall'amico Jérôme Beaujour e dal compagno Yann Andréa; si vedano nell'ordine Duras 1987, p. 26 e Duras 2014, p. 1525.

⁵ Ernaux 2011, pp. 85-86. Sull'approccio di Ernaux si veda il contributo di Stefano Genetti in questo fascicolo.

⁶ Duras 1984, p. 14.

⁷ Duras 2006. I materiali coprono l'arco temporale 1943-1949.

il corpo adolescente, la guerra e la dominazione nazista. Saranno privilegiati i primi romanzi, i testi del cosiddetto ciclo indocinese e quelli incentrati sul periodo bellico, come *Hiroshima mon amour* e soprattutto *La douleur*, senza trascurare gli eventuali avantesti dei quaderni.

La casistica durassiana, nella sua ampiezza, è sovrapponibile alla definizione aristotelica della vergogna, che comprende tra le sue cause sia condizioni oggettive quali il ceto familiare o il sesso biologico, sia azioni compiute o subite dal soggetto. In termini aristotelici, si tratta dell'*aischyne*, distinta dall'*aidôs* (pudore), che può essere definito una sorta di vergogna preventiva o prospettica riguardo ad azioni non compiute⁸.

Come accennato, a prima vista l'opera di Marguerite Duras mostra uno svelamento progressivo improntato a una spudoratezza crescente. Questo atteggiamento è favorito dalla scomparsa dei familiari superstiti e dalla conseguente liberazione dal condizionamento morale della madre istituttrice, se non da un condizionamento culturale di genere⁹. Per fare un esempio macroscopico, la romanziera di *Un barrage contre le Pacifique* sopprime prudentemente l'origine asiatica dell'amante dell'eroina, aggirando così lo scandalo multietnico che è invece esplicitato nelle rielaborazioni autobiografiche della vecchiaia (ma che lo era già nell'abbozzo primitivo del romanzo, risalente agli anni Quaranta e rimasto a lungo inedito). Tuttavia, questo non comporta un superamento generalizzato e definitivo della vergogna socioculturale legata all'episodio.

Una famiglia nel deserto

Con "ciclo indocinese" si intende quell'insieme di opere legate all'infanzia e soprattutto all'adolescenza di Marguerite Duras nello scenario coloniale francese del Sudest asiatico. Si tratta di un insieme disteso sul piano temporale e segnato da un discrimine non rigido tra finzione e scrittura di sé: per la finzione, il romanzo autobiografico *Un barrage contre le Pacifique* (1950), anticipato da numerosi avantesti oggi leggibili nei *Cahiers de guerre* e seguito da una riscrittura teatrale, *L'Éden cinéma* (1977); per l'autobiografia, largamente ibridata con elementi fittizi o indecidibili, il dittico formato da *L'amant* (1984) e da *L'amant de la Chine du Nord* (1991)¹⁰.

⁸ Si veda da ultimo la messa a punto di Fussi 2018, in particolare alle pp. 47-71.

⁹ «J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur», Duras 1984, p. 14; sul pudore in Duras cfr. Frantz 2013. Preciso che la vergogna legata alla condizione femminile appare marginale nel caso in questione rispetto ad altre tipologie di vergogna, perché, a differenza di queste, risulta presto elaborata e superata.

¹⁰ In realtà, il romanzo familiare di Marguerite Duras traspare ampiamente anche dalle finzioni

In tutti questi testi ricorre il motivo della rovina finanziaria, dovuta a speculazioni sbagliate, di Marie Legrand, vedova Donnadieu, madre dell'autrice. Ricordo che il nucleo familiare è segnato dalla precoce scomparsa del padre. Nella realtà e nella tardiva scrittura di sé, i figli sono tre (il fratello cattivo Pierre, il fratello buono Paul e Marguerite, la più giovane); nelle opere di finzione, solo due, perché la figura fraterna si condensa in un unico personaggio, basato principalmente su Pierre ma non privo di tratti di Paul. I rapporti familiari sono improntati a una cruda brutalità e, allo stesso tempo, a un senso di appartenenza tribale rafforzato dall'esilio coloniale. In questa «famiglia di pietra»¹¹ non c'è spazio per l'effusione sentimentale, ma solo per le emozioni più elementari. La vergogna sembra essere tra queste, e costituisce anzi una specie di collante: «Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie»¹².

Malgrado la formulazione vagamente tardo-esistenzialista, pare che si tratti in primo luogo di una vergogna sociale, causata dal declassamento (la madre si è indebitata gravemente) e da una perdita di decoro nel contesto economico del colonialismo asiatico negli anni Venti del Novecento, diviso tra i traffici dei bianchi e le condizioni subumane degli indigeni. I figli, se non la madre stessa, interiorizzano la norma sociale¹³. A un certo punto, la madre si riduce a vendere di nascosto i gioielli di famiglia e si affida agli usurai indù, atto che nella cultura locale segna il culmine del disonore¹⁴. Le condizioni materiali di vita e i segni della povertà, come i cibi a buon mercato o l'automobile malridotta, sono presentati sulla pagina con crudezza. La famiglia perde la reputazione in seno alla colonia e scende i gradini della scala sociale. Intorno ad essa si crea il vuoto, il deserto della vergogna: «On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous [...]. D'un seul coup, ça a été le désert»¹⁵.

Le ricerche biografiche, e in particolare quelle di Jean Vallier in Indocina¹⁶, hanno dimostrato l'opportunità di ridimensionare sia la povertà che l'esclusione sociale della famiglia Donnadieu, ma ciò che interessa qui è il trattamento testuale di questi fenomeni, tipicamente durassiano come si è visto, piuttosto

prive dell'ambientazione indocinese (ad esempio *Les impudents*, *La vie tranquille* o *Des journées entières dans les arbres*).

¹¹ «C'est une famille en pierre [...]», Duras 1984, p. 69.

¹² *Ibid.*

¹³ «Nous sommes du côté de cette société qui a réduit notre mère au désespoir», *ibid.*

¹⁴ «Pour une Blanche c'était la pire des hontes que d'emprunter à des chettys», Duras 2006, p. 45.

¹⁵ Duras 1993a, p. 101; cfr. Duras 1984, p. 33.

¹⁶ Vallier 2014.

che la loro veridicità puntuale. Del resto, è l'autrice stessa a precisare che, nella sua infanzia, la vergogna era più forte e più grave della fame¹⁷.

La ragazza, com'è noto, incontra un ricco cinese (bianco nella finzione del *Barrage* e annamita, ma di padre cinese, nella realtà) e, spinta dalla madre e dal fratello malvagio, ne ottiene denaro e doni per tutta la famiglia. Questa relazione multiethnica è un'ulteriore fonte di scandalo. La madre beve le consumazioni pagate dal facoltoso amante della figlia "per annegare la vergogna", il fratello cova una sorda umiliazione e la ragazza dà fondo alle sue riserve emotive nel mostrarsi in compagnia del brutto amante, doppiamente impresentabile in quanto asiatico e, per giunta, di aspetto gracile¹⁸. Secondo un gioco di verità perdute o inafferrabili e di finzioni proliferanti, il personaggio si trasforma, negli ultimi testi, in amante complice, desiderato e amato.

In questo inferno immanente e primitivo, tutti si vergognano di tutti: la madre del figlio prediletto, il cattivo¹⁹; la ragazza e i fratelli, della madre eccentrica e malvestita: «elle nous fait honte [...], quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde»²⁰. Gli astanti guardano. I figli Donnadiou, invece, tengono gli occhi bassi, convinti che ogni loro occhiata sarebbe preceduta e come disinnescata o sopraffatta dagli sguardi altrui che li classificano, li giudicano e li condannano. Come è detto altrove, «du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder», e, in ogni caso, «le regard [...] est toujours déshonorant»²¹. All'interno del nucleo familiare, le manifestazioni distinte del sentimento in questione possono anche irrompere simultaneamente, intrecciandosi e rafforzandosi, come quando la madre e la figlia, nel corso di un colloquio, si vergognano a un tratto delle loro equivoche predilezioni rispettive per Pierre e per Paul: «Et tout à coup elles baissent les yeux de honte»²². Ma si tratta, evidentemente, di una vergogna diversa, più morale che sociale.

In definitiva, la prospettiva sociologica non è del tutto assente, come implicava Annie Ernaux. Notiamo piuttosto che lo scrupolo documentario è perlopiù estraneo alle intenzioni dell'autrice; e che il realismo sociale decresce nel corso del tempo e nel passaggio dalla finzione all'autobiografia, o meglio,

¹⁷ «[...] nous n'avions pas faim, nous étions des enfants blancs, nous avons honte», Duras 1984, p. 13. L'accostamento di vergogna e fame resta comunque significativo, rinviando a una mancanza originaria e a un vuoto da colmare.

¹⁸ «Elle buvait, prétendait-elle, "pour noyer sa honte"», *Un barrage contre le Pacifique*, in Duras 1990, p. 213; «Si la faculté de honte d'un être pouvait s'épuiser, je l'aurais épuisée avec Léo», Duras 2006, p. 63 (Léo è il nome dell'amante indigeno in questo abbozzo del *Barrage*).

¹⁹ Duras 1993a, pp. 112 e 197.

²⁰ Duras 1984, p. 32; cfr. Duras 1993a, p. 124 e Martin 2017, p. 178.

²¹ Duras 1984, p. 69.

²² Duras 1993a, p. 30.

dalla narrativa impegnata del dopoguerra alla testualità ereditata dal *nouveau roman*.

Tutti gli occhi addosso

Accanto alla vergogna sociale condivisa da tutti i familiari, il ciclo indocinese presenta quella individuale, fisico-sessuale, morale e culturale, della ragazza. Ricordo brevemente che la protagonista femminile è investita della prima o della terza persona singolare, ed è detta Suzanne, «la petite» o ancora «l'enfant» a seconda dei testi e dei generi letterari rispettivi. Inoltre, tutti i testi la presentano segnata da un turbamento puberale che, complice il disagio economico, sfiora continuamente la prostituzione.

Un episodio particolarmente potente del *Barrage* la mostra coperta di vergogna mentre trasgredisce un'ulteriore regola culturale: passeggia a lungo da sola nel quartiere bianco della città coloniale, sotto gli sguardi censori e sprezzanti dei passanti. Di norma, le ragazze bianche vanno a passeggio solo in gruppo, e comunque sono vestite meglio, mentre lei è, secondo le versioni, o ridicolmente fuori moda o troppo vistosa e provocante²³. Sottoposta brutalmente a questa prova di realtà, all'esistenza concreta della norma sociale, la ragazza interiorizza il giudizio della *doxa*. La versione più esplicita si trova nei *Cahiers*:

[...] pendant toute une grande partie de ma jeunesse, je me suis appliquée à «être comme les autres» [...] ma place n'était pas là où j'étais. Les gens me regardaient, ils se retournaient, ils souriaient [...]. Moi, on aurait pu aussi bien me prendre pour une petite putain ou pour une petite fille. [...] on aurait pu [me] croire jeune, n'était cet air contracté, cet air millénaire de honte et de douleur qui vieillissait [m]on visage fardé²⁴.

Al confronto, il testo del romanzo insiste più sull'occasione specifica della vergogna (gli sguardi dei passanti) che sui suoi effetti:

On la regardait. On se retournait, on souriait. [...] la ville entière était avertie et elle n'y pouvait rien [...], condamnée à aller au-devant de ces regards braqués sur elle, toujours relayés par de nouveaux regards, au-devant des rires qui grandissaient, lui passaient de côté, l'éclaboussaient encore par derrière. Elle n'en

²³ Il passo succitato della *Vie matérielle* mostra la persistenza di questo senso di inadeguatezza vestimentaria, legato in origine alla degradazione familiare, nel secondo dopoguerra inoltrato; si veda *supra*, nota 4.

²⁴ Duras 2006, pp. 94-95.

tombait pas morte mais elle marchait au bord du trottoir et aurait voulu tomber morte et couler dans le caniveau. Sa honte se dépassait toujours²⁵.

Più tardi, la versione teatrale dell'*Éden cinéma* condensa in forma lapidaria il lessico e perfino i sintagmi del *Barrage*:

La ville entière est avertie de mon existence.
Elle rit. Je vais au-devant des rires. Des regards.
Je suis perdue: cela se voit [...].
[...] Je vais tomber morte de honte²⁶.

Variazioni stilistiche intorno a uno scenario emotivo che conserva intatta la sua drammaticità, nonostante le sfumature. Il vertice di questo episodio traumatico è raggiunto nell'abbozzo primitivo, quando la ragazza si rifugia in un cinema e attraversa da sola la sala illuminata. Il cinema è peraltro un luogo legato alla miseria familiare, perché in passato la madre arrotondava i guadagni suonando il piano durante le proiezioni all'"Éden Cinéma" (nome fittizio) di Saigon. La ragazza non ha abbastanza denaro per sedersi in platea con i bianchi e deve accontentarsi di una sistemazione meno costosa, come gli indigeni. La traversata della sala è terribile:

Je devais traverser tout le cinéma sous les yeux de l'orchestre [...]. L'humanité entière me regardait [...]. On n'avait jamais vu de Blanche aux avancées. Tout, je savais tout ce qu'on pensait, et je le pensais moi-même au même instant [...]. J'étais dans un contact profond avec la honte. J'étais la honte qui marchait²⁷.

L'introiezione della *doxa* si rinnova, e la ragazza si trasforma in una personificazione ambulante della vergogna. Finalmente le luci si spengono, e il malessere si interrompe. In questo caso è il romanzo a insistere con più forza sul sollievo dell'invisibilità, dell'assenza di sguardi nell'oscurità protettiva (materna?) della sala²⁸.

Si tratta forse della scena più sartriana nell'opera di Duras, quella in cui l'aspetto scopico, ossia il ruolo dello sguardo altrui nel processo emotivo della vergogna, si fa più esplicito. Si pensa a certi personaggi e situazioni delle novelle di Sartre: Lulu (*Intimité*), che vorrebbe non avere una schiena per non

²⁵ *Un barrage*, in Duras 1990, pp. 284-285.

²⁶ Duras 1999, p. 164.

²⁷ Duras 2006, pp. 96-97.

²⁸ «Suzanne se sentit désormais invisible, invincible [...] ; [...] la nuit où se consolaient toutes les hontes», *Un barrage*, in Duras 1990, p. 286; cfr. Duras 2006, p. 97.

essere guardata a sua insaputa, o Lucien (*L'enfance d'un chef*), che sceglie l'ultimo banco nell'aula scolastica o si immagina spiato nel bagno²⁹. In una scena familiare del primo romanzo di Duras (*Les impudents*, 1943), la comparsa improvvisa della figlia rende la madre, sorpresa nel suo amore insensato per il figlio cattivo, «honteuse d'avoir été surprise avec son fils dans une intimité complice»³⁰. E nel secondo romanzo, *La vie tranquille* (1944), un uomo si trova a dover esibire in una spiaggia il suo corpo sgraziato di fronte allo sguardo indifferente dell'eroina, e ne prova vergogna. In seguito, l'uomo annega e la ragazza, perlopiù immune da vergogna nel corso del romanzo, arrossisce davanti a sguardi insistenti di estranei quando è costretta ad ammettere di aver assistito all'incidente senza intervenire; situazione che pare annunciare, per rimanere in ambito esistenzialista, il nodo drammatico della *Chute* (1956) di Camus³¹.

È noto che l'esempio scelto da Sartre nell'analisi fenomenologica della vergogna contenuta in *L'être et le néant* è quello del *voyeur* o del geloso sorpreso nell'atto di spiare qualcuno dal buco di una serratura³². Nel *Barrage*, il ricco amante M. Jo implora Suzanne di lasciarsi guardare nuda, e lei cede brevemente e di malavoglia³³. Nella fattispecie, M. Jo resta impunito; e sembrerebbe essere la ragazza, sulla quale è focalizzata la narrazione, ad addossarsi, almeno su un piano implicito, il lato vergognoso della scena, soprattutto per la riduzione a oggetto sessuale, o più generalmente a oggetto reificato dallo sguardo altrui, di nuovo secondo la lezione di Sartre. A ben guardare, tuttavia, il dispositivo sartriano è sovvertito e come svuotato, per l'assenza di uno scenario completo (chi è guardato, chi guarda e chi sorprende quest'ultimo) e per la prevalenza di una spavalda indifferenza nella ragazza. Ad ogni modo, dalla fine degli anni Cinquanta l'autrice si sbarazza dell'influsso esistenzialista che si poteva rilevare almeno fino al *Marin de Gibraltar* (1952) e prende nettamente le distanze dalla letteratura impegnata, ma la sequenza dell'erranza di Suzanne nei quartieri alti della città coloniale appare segnata da questa suggestione.

Nel prosieguito del *Barrage*, la ragazza evita le passeggiate e si dirige direttamente al cinema, dove adesso è in grado di acquistare un posto in platea. Nella versione primitiva dei *Cahiers*, si arriva perfino a una liberazione dalla vergo-

²⁹ Sartre 1972, pp. 106 e 168-169; cfr. Idt 1972, pp. 116-132 et Martin 2017, p. 324.

³⁰ Duras 1992, p. 230.

³¹ *La vie tranquille*, in Duras 1990, pp. 119 e 123-127; sulla vergogna nella *Chute* cfr. Gaulejac 2015, pp. 174-177.

³² Sartre 1943, pp. 275-277 e 310-364; per una buona sintesi filosofica sull'argomento cfr. Dawans 2001.

³³ *Un barrage*, in Duras 1990, pp. 220-226; cfr. Duras 2006, pp. 141-144.

gna: «c'en était fini de la honte». Tuttavia, questa frase è assente dalla versione pubblicata del romanzo³⁴. Altrove, l'estinzione (illusoria?) della vergogna non riguarda l'alter ego dell'autrice ma la madre, orgogliosa del figlio cattivo³⁵. Per la ragazza del ciclo indocinese, si tratta comunque di un superamento provvisorio, secondo un movimento non lineare ed evolutivo, ma ossessivamente ciclico. Come ha notato Martin, «l'impudeur approchée [...] n'élimine aucunement la honte»³⁶. È una lotta costante tra il riserbo e la confessione, tra la vergogna e l'orgoglio, senza progressione e senza catarsi.

La Storia

È semmai la protagonista di *Hiroshima mon amour* (1960), detta semplicemente la Francese, a illustrare il superamento della vergogna in una maniera più netta e spettacolare di quanto non avvenga nell'abbozzo del *Barrage*. Ricordo che il testo in questione è la sceneggiatura, rielaborata in una forma letteraria composta (dialoghi, didascalie, ma anche appendici descrittive e narrative), del film omonimo di Alain Resnais (1959). *Hiroshima* esula dal patto autobiografico e da una corrispondenza puntuale con il vissuto, ma l'investimento dell'autrice risulta flagrante nella centralità di alcuni temi ossessivi, come l'amore estremo, l'oblio, la morte. La breve relazione della Francese e del Giapponese anticipa manifestamente il tema multietnico esplicitato più tardi nel ciclo indocinese. Inoltre, e soprattutto, la passione precedente della Francese per un soldato tedesco durante l'Occupazione non può non evocare, nonostante le oggettive differenze, l'ambiguo rapporto di Marguerite Duras con un agente della Gestapo, raccontato in una sezione della raccolta di testi bellici *La douleur* (*M. X dit ici Pierre Rabier*). Difatti, l'avantesto principale del racconto risale al 1958 ed è contemporaneo della sceneggiatura per il film di Resnais³⁷.

In *Hiroshima*, la passione ricambiata della ragazza per il soldato nemico della patria assurge a un assoluto dell'amore, che supera sia le divisioni ideologiche che gli scrupoli morali. Il soldato è ucciso e la Francese resta avvinta a lungo al suo cadavere, per poi subire, alla Liberazione, la rasatura dei capelli che costituiva all'epoca l'umiliazione pubblica delle donne colpevoli di rapporti con i nazisti. Sia il testo che il film denunciano con forza la miopia e la giu-

³⁴ Duras 2006, p. 250; cfr. *Un barrage*, in Duras 1990, p. 295.

³⁵ «[...] c'est ça que je suis venue te dire aussi, je n'ai plus honte...», *Des journées entières dans les arbres*, in Duras 1990, pp. 952-953.

³⁶ Martin 2017, p. 182.

³⁷ Duras 1993b, pp. 89-135. Per la genesi del testo si vedano le appendici e gli apparati dell'edizione critica della *Douleur*, a cura di S. Bogaert, in Duras 2014, pp. 131-136, 1336-1339 e 1350-1351.

stizia sommaria di tali punizioni, riflettendo in tal modo una chiara intenzione di superamento dell'*engagement* politico didascalico, confermata peraltro dal trattamento non convenzionale della tragedia di Hiroshima. A questo proposito, è importante ricordare che, secondo uno studioso dell'opera, nelle intenzioni di Resnais e Duras il soldato sarebbe stato un tedesco non nazista; ma di questo elemento non resta traccia né nel film né nel testo³⁸. L'informazione, che avrebbe chiarito e suffragato la netta condanna dell'umiliazione pubblica vendicativa, sarebbe stata soppressa proprio per evitare il rischio di un rigido manicheismo ideologico, che resta estraneo alle intenzioni degli autori nella temperie culturale francese della fine degli anni Cinquanta, segnata dalla liquidazione della letteratura *engagée* e dall'affermazione della *nouvelle vague* cinematografica e del *nouveau roman*.

D'altro canto, Duras ribadirà nella *Douleur* che l'orrore della Shoah deve essere affrontato facendone un crimine di tutti, non solo dei nazisti, un crimine che tutti devono condividere in quanto appartenenti alla specie umana³⁹. Nella sua testimonianza di deportato per motivi politici, intitolata appunto *L'espèce humaine* (1947), Robert Antelme sosteneva dal canto suo la necessità di considerare insieme vittime e carnefici in questa prospettiva. La posizione di Duras è indubbiamente posteriore ai quaderni della guerra, dove, nonostante qualche leggera anticipazione in merito, prevale una reazione di furore vendicativo verso la Germania sconfitta⁴⁰.

Troviamo un'eco più recente della questione nel testo autosociobiografico *Retour à Reims* del sociologo Didier Eribon. Ripercorrendo le proprie origini proletarie, Eribon si interroga sulla vicenda di sua nonna, anche lei rasata a zero per la sua relazione con un ufficiale tedesco, in tempo di guerra. Osservando con indulgenza e comprensione questa vicenda lacunosa e oscura, l'autore non manca di riallacciarsi alla posizione di *Hiroshima mon amour*⁴¹.

Nella torbida situazione nella quale viene a trovarsi, la Francese deve pur passare attraverso la vergogna («Je devins sa femme dans le crépuscule, le bonheur et la honte»), ma se ne libera subito dopo le nozze simboliche con il tedesco («La honte avait disparu de ma vie»)⁴². La formula ricorda quella già citata sull'esperienza di Suzanne nella città coloniale («c'en était fini de la

³⁸ «Dans l'esprit des auteurs, le soldat allemand était anti-nazi, mais ils se sont abstenus de faire état de ce choix, pour éviter une identification trop facile du public [...] et éviter que le film ne bascule dans le procès», Carlier 1994, pp. 90-91.

³⁹ «La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager», Duras 1993b, p. 65.

⁴⁰ Chalonge 2010, p. 212; cfr. Duras 2006, ad es. pp. 195 e 239.

⁴¹ Eribon 2018, pp. 76-79.

⁴² Duras 1971, p. 132; cfr. Martin 2017, p. 325.

honte»), ma in *Hiroshima* il passaggio è fulmineo, mentre nell'abbozzo del romanzo l'intervallo temporale è più lungo, per quanto vago; si tratta anzi, per la precisione, di due abbozzi diversi, più autobiografico il primo, più romanzesco il secondo, e contenuti in quaderni distinti⁴³. Inoltre, la sceneggiatura suggerisce che la vergogna residua investe ormai i vendicatori e non più la Francese, la quale enuncia un esplicito ribaltamento del disonore in orgoglio. In riferimento alla sua umiliazione (i capelli rasati, la farmacia del padre chiusa e lei stessa segregata in casa), si dice infatti onorata del suo disonore: «J'ai l'honneur d'avoir été déshonorée»⁴⁴.

In *Pierre Rabier*, testo più documentario e testimoniale che letterario (ci torneremo), la tematica amorosa è assente e cresce in importanza, invece, la dimensione morale e politica. L'autrice decide di sfruttare la vaga benevolenza dell'agente nazista nei propri confronti per ottenere informazioni su Robert Antelme, arrestato e in seguito deportato a Buchenwald e a Dachau in quanto resistente. Rabier le fa delle proposte, ma Marguerite rifiuta e non hanno rapporti sessuali. Nel clima di totale sbandamento della guerra e dell'Occupazione, e nell'angoscia per la sorte di Robert, ulteriormente complicata dalla crisi del rapporto coniugale (Marguerite ama l'amico comune Dionys Mascolo, con il quale si unirà nel dopoguerra, separandosi dal marito), l'autrice vive questo rapporto ambiguo che la mette in una posizione delicata rispetto ai compagni del gruppo clandestino nel quale milita.

Nel racconto, la vergogna si fa strada in maniera più forte di quanto non accada nel testo eponimo della *Douleur*, che è in origine una sorta di diario retrospettivo dell'attesa di Robert, cronologicamente posteriore, riguardo agli eventi narrati, alla frequentazione di Rabier. Ciò si spiega se consideriamo, da un lato, il carattere scottante e controverso della situazione evocata e, dall'altro, il piglio cronachistico e politico del racconto, redatto perlopiù nel 1984-1985, sull'onda del ritrovamento degli antichi quaderni di guerra e di un rifiuto della rielaborazione letteraria.

Duras si dichiara perfettamente consapevole della vergogna di farsi vedere, lei resistente, in compagnia del nemico («le risque de la honte la plus grande, celui d'être vue à la même table qu'un agent de la Gestapo»)⁴⁵. E soprattutto, la vergogna si duplica col procedere della frequentazione, perché Duras si sente ormai doppiamente colpevole, non solo verso i compagni ma verso lo stesso Rabier:

⁴³ Il "Cahier rose marbré" (1943 ca.) e il "Cahier beige" (1946-1949 ca.).

⁴⁴ Duras 1971, p. 105. «Tu as honte pour eux ?», chiede il Giapponese alla Francese (ivi, p. 96).

⁴⁵ Duras 1993b, p. 110.

J'ai honte et j'ai peur. Je simplifie: je suis seule ici à ne pas être employée à la police allemande. J'ai peur d'être tuée, j'ai honte de vivre. Je ne distingue plus. Ce qui me fait maigrir un peu plus chaque jour c'est aussi bien la honte que la peur et la faim [...]. Je suis en proie à des sentiments élémentaires dont rien ne ternit la limpidité. J'ai honte de me tenir auprès de Pierre Rabier Gestapo, mais j'ai honte aussi d'avoir à mentir à ce Gestapo, ce chasseur de juifs. La honte va jusqu'à celle d'avoir peut-être à mourir pour lui⁴⁶.

Si vergogna di essere in vita: non nel senso del dover affrontare la sopravvivenza materiale e l'esclusione sociale come nel ciclo indocinese, quanto piuttosto in relazione alla morte probabile di Robert. Questo aspetto è esplicitato nella trasposizione cinematografica⁴⁷. Si tratta di una vergogna non molto dissimile da quella analizzata da Primo Levi (*I sommersi e i salvati*, 1986): la vergogna dei sopravvissuti ai campi di sterminio, ma, in fondo, anche quella pandemica dei vivi *tout court*, colpevoli di appartenere al genere umano.

Da una parte, dunque, la vergogna di essere vivi e di stare al mondo; dall'altra quella, tutta inscritta nel momento storico, di tradire allo stesso tempo i compagni e Rabier, i dominati e i dominanti, per riprendere la terminologia sociologica di Pierre Bourdieu, ampiamente sfruttata nell'autosociobiografia contemporanea. Annie Ernaux, transfuga di classe, dal proletariato alla borghesia intellettuale, ha esplorato a più riprese questo doppio e persistente disagio di natura sociale⁴⁸. Anche nel contesto politico della *Douleur*, alla Liberazione, i ruoli possono ribaltarsi senza che questo comporti una liberazione totale dalla vergogna. Charles Delval *alias* Pierre Rabier è catturato e giustiziato all'inizio del 1945, dopo un processo nel quale Duras testimonia a carico dell'imputato. E in un'altra sezione della raccolta, il terribile racconto *Albert des Capitales*, l'alter ego dell'autrice, Thérèse, tortura impassibilmente un collaborazionista ma è turbata dagli sguardi dei compagni che assistono alla scena⁴⁹. Alla spettacolare umiliazione pubblica dell'ex dominante si aggiunge il malessere della vittima trasformata in carnefice, e, forse, del soggetto femminile che si misura con la propria aggressività.

In Duras, questa tematica della vergogna politica raddoppiata è certamente minoritaria, ma non sorprende che, nel prendere le distanze dal suo approccio autobiografico "fittizio", Ernaux abbia dichiarato di amare, tra le opere

⁴⁶ Ivi, pp. 122-123.

⁴⁷ Finkiel 2017.

⁴⁸ Basti ricordare qui Ernaux 1997; su questo punto, si veda ancora il saggio di Stefano Genetti in questo fascicolo.

⁴⁹ «On dirait que ça gêne un peu Thérèse d'être prise en flagrant délit de regarder le vieil homme nu», Duras 1993b, p. 155.

dell'autrice, proprio *La douleur*, oltre al *Barrage* e a poche altre: opere segnate dalla presenza della "vita materiale" e/o della Storia⁵⁰.

Come per il *Barrage*, anche nel caso della sezione eponima della *Douleur* la manifestazione più esplicita della vergogna è contenuta negli avantesti dei quaderni di guerra. Dionys esorta Marguerite a non abbandonarsi alle sue fantasie morbose sulla morte di Robert (lei lo vede ossessivamente morto da solo in un fosso, in Germania), a nutrirsi e a sostentarsi per poterlo accogliere al suo ritorno, perché in seguito potrebbe vergognarsi di queste debolezze. Il testo del 1985 sopprime la reazione di Marguerite all'argomentazione di Dionys, che nel quaderno primitivo è invece violenta ed esplicita: Duras ripudia la propria dignità («je l'emmerde») e scrive di non provare più vergogna: «Plus aucune honte». Ma aggiunge subito dopo: «Ma honte est suspendue»⁵¹. Dunque, come al solito, la vergogna non è definitivamente superata, ma come messa fra parentesi, rimossa o sospesa. La vergogna può sempre tornare, riattivando la memoria del vissuto più cocente⁵². In maniera non troppo diversa, per Duras la passione amorosa e la scrittura stessa si configurano come forze cieche che attraversano e abitano il soggetto⁵³.

In definitiva, e a ben guardare, è impossibile individuare con sicurezza una linea progressiva in senso cronologico, che vada verso una maggiore o minore esplicitazione della vergogna: se gli avantesti dei quaderni sono in genere più espliciti delle opere rispettive, gli ultimi testi autobiografici lo sono più del *Barrage*, e *Pierre Rabier* è per l'essenziale un testo degli anni Ottanta. Semplice ritorno alla schiettezza degli inediti, dopo la scomparsa dei familiari? Il movimento prevalente è comunque ondulatorio.

Vergogna della letteratura?

Vergogna sessuale, sociale, politica, morale. Doppia vergogna, verso i compagni resistenti e verso i nazisti. Vergogna di stare al mondo, di vivere o sopravvivere. Vergogna di essere la causa involontaria di questa emozione negli altri⁵⁴.

⁵⁰ Ernaux 2011, p. 86.

⁵¹ Duras 2006, p. 194; cfr. Duras 1993b, p. 34.

⁵² Il motivo della vergogna intermittente e il suo rapporto con la memoria sono formulati incisivamente da Ernaux in *Mémoire de fille* («La grande mémoire de la honte, plus minutieuse, plus intraitable que n'importe quelle autre. Cette mémoire qui est en somme le don spécial de la honte», Ernaux 2016, pp. 18-19).

⁵³ «La passion reste en suspens dans le monde, prête à traverser les gens qui veulent bien se laisser traverser par elle [...]. À partir de là on sait comment se prêter aux autres traversées des choses. À la musique, à l'écriture» (Duras 1977). Su questo punto si veda anche Duras 2013.

⁵⁴ «[...] ma honte plus grande que la leur, celle de provoquer la leur», *La vie tranquille*, in Duras

In Duras, lo spettro semantico del vocabolo è ampio e può illustrare che non si tratta semplicemente di un sentimento conformista, timorato; in altri termini, la vergogna non si esaurisce nell'interiorizzazione disarmata e passiva del giudizio altrui, ma coinvolge allo stesso tempo il giudizio su di sé del soggetto e quello dei suoi modelli⁵⁵. Inoltre, per Duras essa riguarda sia gli aspetti esteriori che l'interiorità più nascosta, e rientra nel lato oscuro, atrabiliare dell'autrice, evidenziato da Julia Kristeva: donna-dolore o donna-tristezza, attraversata dalle ombre della depressione, della morbosità o addirittura della necrofilia⁵⁶. Donna-vergogna, si potrebbe aggiungere, a patto di riconoscere il valore costruttivo di un'esplorazione di sé che, se non arriva mai all'effetto complessivamente terapeutico e liberatorio sperimentato da Ernaux⁵⁷, costituisce pur sempre un esempio suggestivo di elaborazione dei propri fantasmi, tra il detto e il non detto, tra la sfrontatezza e il pudore, o il silenzio.

Non tutti i fantasmi sono infatti affrontati direttamente ed evocati. Ad esempio, l'incesto e la breve adesione all'ideologia colonialista sono oggetto di trattamenti particolari. L'incesto, potenziale o effettivo, avente a oggetto non soltanto l'adorato Paul ma anche l'abietto Pierre, permea tutto il ciclo indocinese e prorompe in forma esplicita e giubilatoria nell'ultimo testo, *L'amant de la Chine du Nord*, nel quale, per l'ennesima volta, il gioco della realtà e della finzione appare ambiguo e inestricabile⁵⁸. Sembra comunque che la prospettiva endogamica finisca per inglobare, azzerandola, anche l'alterità esogamica dell'amante cinese. Già nella finzione del *Barrage*, il nome di M. Jo sembra derivare da quello dell'unico fratello di Suzanne, Joseph. E negli ultimi testi, l'amante tende a confondersi con il fratello buono e con la ragazza stessa, in una visione indifferenziata e trasgressiva del soggetto e dell'eros che risulta almeno in apparenza esente da sensi di colpa⁵⁹. Si è visto tuttavia che quegli stessi testi non si sottraggono a una tematizzazione della vergogna, spostandone le origini sul piano socioculturale. È l'incesto, in ultima analisi, il motivo non riconosciuto della mancata liberazione definitiva da un'emozione sempre rinascente?

Quanto al colonialismo, al fatto cioè che, nella Francia degli anni Trenta, la giovane Marguerite abbia lavorato al Ministero delle Colonie e confermato

1990, pp. 145-146; cfr. Duras 1984, p. 95. Sulla «honte devant la honte», si veda Gaulejac 2015, pp. 285-292.

⁵⁵ Su questo punto cfr. Fussi 2018, p. 148.

⁵⁶ Kristeva 1989, pp. 227-265.

⁵⁷ Cfr. Ernaux 2007.

⁵⁸ Duras 1993a, pp. 56-57, 149, 209-210.

⁵⁹ Sul motivo dell'indifferenziazione sessuale cfr. Burgelin 2012, pp. 112-124.

un volume propagandistico, l'autrice, che ha assunto in seguito una posizione politica antitetica, si è limitata a nascondere questi trascorsi. Così *L'empire français* è scomparso dalla bibliografia ufficiale degli scritti, e il sistema coloniale è divenuto oggetto di un trattamento critico (*Un barrage*) o apertamente satirico (*Le Marin*)⁶⁰. In altri termini, si può constatare che Duras ha evitato una vera autocritica su questo punto, come ha almeno tentato di fare rispetto alle frequentazioni collaborazioniste, nell'*Amant*⁶¹.

Resta un ultimo nodo che investe l'attività stessa dell'autrice. Tra occultamento e svelamento, la scrittura letteraria è connessa profondamente con il pudore e con la vergogna, dai condizionamenti giovanili, familiari e/o di genere (lo abbiamo visto nell'*Amant*) fino all'atto stesso della pubblicazione, che equivale a un'esibizione pubblica⁶². Tuttavia, nel tempo, Duras si libera da tali condizionamenti e, con il tardivo successo commerciale, arriva semmai a praticare una forma opposta di esibizionismo mediatico. Vorrei quindi concentrarmi, per concludere, su un ulteriore aspetto della questione, più pertinente nel suo caso.

Riecheggiando lontanamente l'assunto di Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz, nell'avvertenza della *Douleur* Duras dichiara di aver provato "vergogna della letteratura" («la littérature m'a fait honte»)⁶³ di fronte al diario di guerra ritrovato, e di non aver osato modificarlo. Entrambe le affermazioni risultano problematiche. È stato infatti dimostrato che il prezioso diario è stato ritoccato eccome per la pubblicazione, con soppressioni delle componenti più datate (anticlericalismo, antigaullismo) e perfino aggiunte di interi passi. Lungi dall'essere la riproduzione fedele di un originale sacralizzato e intoccabile, il testo dato alle stampe è dunque un ibrido di due campagne di redazione ben divaricate, risalenti rispettivamente agli anni Quaranta e agli anni Ottanta. Per giunta, si tratta di un diario ricostruito a posteriori e non scritto a caldo giorno per giorno, la cui componente più antica è comunque successiva al ritorno di Robert Antelme⁶⁴.

Anche il ripudio della letteratura di fronte al testo "autentico" risulta equivoco e poco credibile, perché stride con quanto affermato nei preamboli agli altri testi della raccolta, che lasciano intendere al contrario la superiorità del testo letterario su quello documentario. Ad esempio, *Pierre Rabier* è definito uno scritto anedddotico, che non "decolla", non si innalza allo statuto lettera-

⁶⁰ Cfr. Limam-Thani 2019. La controversa opera in questione è Donnadieu, Roques 1940.

⁶¹ Duras 1984, pp. 84-85.

⁶² Su quest'ultimo punto si veda Ernaux 2007.

⁶³ Duras 1993b, p. 12.

⁶⁴ Su tutti questi punti si vedano Hautois 2006 e Chalonge 2010.

rio⁶⁵. Certo, Duras evoca questa particolare emozione a proposito del solo *La douleur*, cioè del testo più intimo e intenso, dedicato all'attesa sconvolgente di Robert. La sua singolarità è ulteriormente confermata dal fatto che esso forma da solo la prima sezione della raccolta, mentre tutti gli altri testi, letterari o meno, sono riuniti in una seconda sezione.

«*La douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot “écrit” ne conviendrait pas», dice ancora il testo liminare del “diario”⁶⁶. Nella sua apparente semplicità, la frase è illuminante. Leggiamo “cosa” e “vita” dove ci aspetteremmo “scritto”, o “libro”, e “opera”. Il dolore esperito (in tondo) e il testo (titolo in corsivo) si confondono ambiguamente in una dimensione evenemenziale e pragmatica, che investe il fare oltre allo scrivere: referto clinico, omaggio a Robert Antelme, testimonianza di guerra e di deportazione. In questo senso, si può effettivamente rilevare una presa di distanza dalla letteratura.

Inoltre, interessa qui confrontare questa pulsione con il rifiuto della finzione in Annie Ernaux. È noto infatti che l'autrice della *Place*, inizialmente romanziere, ha trovato la sua strada più congeniale scartando la finzione per adottare un'etnologia di sé e del proprio mondo socioculturale. Questa opzione, mai più abbandonata, implica una distanza, per quanto discutibile e controversa, dalla letteratura in quanto travestimento della realtà e sistema di procedimenti stilistici, di tropi ecc. Ora, si può arrischiare un confronto tra l'«écriture plate» rivendicata da Ernaux e l'«écriture courante» accennata da Duras nell'*Amant*, dunque appena dopo *La place*⁶⁷. Non è certo casuale che, a breve distanza di tempo, nel clima, tipico dell'epoca, di ritorno al soggetto e alla scrittura di sé, le due autrici voltino le spalle alla finzione romanzesca tradizionale⁶⁸. Ma le differenze persistono e sembrano anzi irriducibili. Ad ogni modo, il superamento della dimensione letteraria appare illusorio: ambiguo perfino nel caso di Ernaux, che appare tuttavia più coerente; insostenibile nel caso di Duras, che dopo la pubblicazione della *Douleur* ricorre ancora alla finzione, e soprattutto all'*autofiction*, come mostra tra l'altro *L'Amant de la Chine du Nord*. Del resto, la nozione di «écriture courante» (da non confondere con la prosa secca, referenziale e nominale della *Douleur*) appare quanto mai sfumata e ambigua: incurante delle regole della prosa classica, urgente, frettolosa e precipitosa per

⁶⁵ Per la precisione, la metafora adottata è marina (spingersi al largo): «ça n'allait jamais vers le large de la littérature», come invece fa un altro scritto della raccolta, *L'Ortie brisée* («c'est un texte qui prend le large»); Duras 1993b, pp. 90 e 194.

⁶⁶ Duras 1993b, p. 12.

⁶⁷ Ernaux 1986, p. 24; Duras 1984, p. 38.

⁶⁸ Per qualche spunto di confronto tra le produzioni delle due autrici negli anni Ottanta cfr. Macé 2004.

paura dell'oblio, insomma "corrente" nel senso letterale della parola. Con una formula preziosa per la nostra analisi, l'autrice la definisce anche «quel modo di mostrare le cose sulla pagina passando dall'una all'altra senza insistere o spiegare»⁶⁹.

Si tratterebbe insomma, come per la vergogna e per la passione amorosa, di una sospensione, di un'apertura, che lasci percepire il non detto, il vuoto, il silenzio⁷⁰. Possiamo allora comprendere meglio i motivi delle reticenze e delle oscurità dell'autrice, il paradosso di un'emozione proclamata, posata sulla pagina e presto abbandonata, l'oscillazione tra vergogna della letteratura e pratica effettiva di una letteratura della vergogna. È in gioco una scelta di poetica, coerente con una visione dell'esperienza del soggetto nel mondo e con un modo di rivivere e far rivivere le emozioni.

Bibliografia

- BURGELIN C. 2012, *Les mal nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris.
- CARLAT D. 2005, *Marguerite Duras, la recherche du texte perdu*, in A. SAEMMER, S. PATRICE (éds.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, pp. 111-122.
- CARLIER C. 1994, *Marguerite Duras-Alain Resnais – Hiroshima mon amour*, Paris.
- CHALONGE F. DE 2010, *La Douleur, le «journal intemporel» de Marguerite Duras*, in A.-R. HERMETET, J.-M. PAUL (éds.), *Écritures autobiographiques: Entre confession et dissimulation*, Rennes, pp. 195-221.
- DAWANS S. 2001, *Sartre: le spectre de la honte*, Liège.
- DONNADIEU [DURAS] M., ROQUES Ph. 1940, *L'Empire français*, Paris.
- DURAS M. 1971 (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris.
- DURAS M. 1977, intervista con M. MANCEAUX, «Marie-Claire» 297.
- DURAS M. 1984, *L'Amant*, Paris.
- DURAS M. 1987, *La vie matérielle*, Paris.
- DURAS M. 1990, *Un barrage contre le Pacifique. La vie tranquille. Le Marin de Gibraltar. Les petits chevaux de Tarquinia. Des journées entières dans les arbres*, Paris.
- DURAS M. 1992 (1943) *Les impudents*, Paris.
- DURAS M. 1993a (1991), *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris.
- DURAS M. 1993b (1985), *La douleur*, Paris.
- DURAS M. 1999 (1977), *L'Éden cinéma*, in EAD., *Théâtre IV*, Paris.
- DURAS M. 2006, *Cahiers de la guerre et autres textes*, eds. S. Bogaert, O. Corpet, Paris.

⁶⁹ Duras 2013, p. 61; sulla nozione di «écriture courante» si veda la riflessione di Vaudrey-Luigi 2010.

⁷⁰ Si veda ancora Duras 2013, ad esempio alle pp. 58, 106, 115 e 124.

- DURAS M. 2013 (1989), *La passione sospesa*, intervista con L. Pallotta della Torre, a c. di R. de Ceccatty, Milano.
- DURAS M. 2014, *Œuvres complètes*, Paris, IV.
- ERIBON D. 2018 (2009), *Retour à Reims*, Paris.
- ERNAUX A. 1986 (1983), *La place*, Paris.
- ERNAUX A. 1997, *La honte*, Paris.
- ERNAUX A. 2007, *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in B. CHAOUAT (éd.), *Lire, écrire la honte*, Lyon, pp. 307-319.
- ERNAUX A. 2011 (2003), *L'écriture comme un couteau. Entretien avec F.-Y. Jeannet*, Paris.
- ERNAUX A. 2016, *Mémoire de fille*, Paris.
- FUSSI A. 2018, *Per una teoria della vergogna*, Pisa.
- FRANTZ A. 2013, *Le complexe d'Ève. La pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris.
- GAULEJAC V. DE 2015 (1996), *Les sources de la honte*, Paris.
- HAUTOIS D. 2006, *Robert Antelme et Marguerite Duras, le témoignage ou la littérature en question*, in K. GARTSCHA, B. GELAS, J.-P. MARTIN (éds.), *Écrire après Auschwitz: mémoires croisés France-Allemagne*, Lyon, pp. 135-158.
- IDT G. 1972, *Le mur de Jean-Paul Sartre*, Paris.
- KRISTEVA J. 1989 (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris.
- LIMAM-TNANI N. 2019, *L'Empire français et Le Marin de Gibraltar. Deux visions opposées du colonialisme*, in J. JULY, Ead. (éds.), *Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras. Lectures critiques*, Aix-en-Provence, pp. 49-63.
- MACÉ M.-A. 2004, *Des narrations en quête d'identité: La Place, Annie Ernaux, L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord, Marguerite Duras*, in B. BLANCKEMAN, A. MURA-BRUNEL, M. DAMBRE (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, pp. 35-43.
- MARTIN J.-P. 2017, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris (ed. or. *Le livre des hontes*, Paris 2006).
- SARTRE J.-P. 1943, *L'être et le néant*, Paris.
- SARTRE J.-P. 1972 (1939), *Le mur*, Paris.
- VALLIER J. 2014 (2006-2010), *C'était Marguerite Duras*, Paris.
- VAUDREY-LUIGI S. 2010, *Marguerite Duras et la langue*, «Poétique» 162, pp. 219-231.

Filmografia

- FINKIEL E. 2017, *La douleur*, Francia-Belgio.
- RESNAIS A. 1959, *Hiroshima mon amour*, Francia-Giappone.

Stefano Genetti

Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna

Dans la réalité les choses ne se sont pas passées dans un récit.

Pascal Quignard, *La vie n'est pas une biographie*

ABSTRACT: Mainly concerning *La honte* (1997) and *Mémoire de fille* (2016), but dealing also with essays and interviews where Annie Ernaux comments upon the importance of shame in her own work, this article aims at showing how her autobiographical writing distinguishes itself from somehow similar attempts by sociologists Pierre Bourdieu (*Esquisse d'auto-analyse*, 2004) and Didier Eribon (*Retour à Reims*, 2009). By displaying a variety of narrative and meta-textual devices, her poetics of shame effectively questions the relation between memory and experience as well as it explores the emancipatory capacity of retrospectively illuminating, in a sociological perspective, the causes and the repercussions of a toxic emotion, without denying the impossibility of fully recapturing the originary shameful sensation.

KEYWORDS: autobiography; emotion; literature and sociology; memory; shame.

Emozione stratificata e tensionale, la vergogna implica un eccesso di trasparenza, dettato dalla sovraesposizione allo sguardo altrui, e un eccesso di opacità, un'ansia di occultamento. Il confronto con l'alterità si riversa in fessurazione interiore: seppur fondamentalmente relazionale, la vergogna aliena, isola, paralizza. Vergognarsi è un'esperienza catastrofica, ai limiti del vivibile, poiché sancisce la concomitante, implosiva impossibilità di essere come si è e di rompere con se stessi. Così intesa, la vergogna non apporta alcunché di chiarificatore o di trasformativo. Inoltre, laddove la confessione di una colpa tende a sortire un effetto liberatorio, dire la vergogna provata, la duplica: trasmettendola, la riproduce. È questo tuttavia il presupposto per riconoscerla e superarla, volgendo un fattore inibitorio in impulso costruttivo¹. Nel momento in cui la letteratura si intreccia alla filosofia, alla psicanalisi e alla sociologia in un'indagine interdisciplinare su un'emozione profondamente connessa all'immagine di sé, alla sua rovina e restaurazione, la scrittura dell'io si conferma spazio propizio alla testimonianza e alla riflessione ma anche alla sublimazione dell'onta, fino al suo rovesciamento – da Rousseau a Genet – in

¹ Cfr. Selz 2006, pp. 15-16, nonché Ciccone, Ferrant 2015 e Cyrulnik 2010.

rivalsa e fierezza². Ora, se la rielaborazione narrativa della vergogna consente di rimarginare le ferite di un'identità trafitta, tale riparazione si rivela perlopiù ardua e lacunosa. Soprattutto, la vergogna così circoscritta non è già più la vergogna subita, che blocca e disfa il soggetto³. Poco o tanto, essa sfugge alla rappresentazione e la resistenza che la sensazione percepita oppone alla sua rievocazione è il resto indicibile di ogni scrittura della vergogna; riemerge semmai sotto forma di vergogna dello scritto, col venir meno dello schermo protettivo del pudore che la pubblicazione comporta. Nell'evidenziare e problematizzare questi aspetti pare risiedere la specificità letteraria dell'autosciobiografia praticata da Annie Ernaux, qui illustrata, anche in confronto con le autoanalisi dei sociologi Bourdieu e Eribon, da due testi emblematici, *La honte* (1997) e *Mémoire de fille* (2016), scritti a un ventennio di distanza l'uno dall'altro, eppure contigui sul piano del narrato poiché relativi all'adolescenza e alla giovinezza dell'autrice.

La vergogna costituisce il fulcro del progetto di Annie Ernaux, dalla trasposizione del vissuto nei primi romanzi ai *récits* autobiografici: operando degli intagli nella propria esistenza di figlia e madre, moglie e amante, insegnante di lettere e scrittrice, Ernaux si fa etnologa delle sue origini provinciali e popolari, nonché della migrazione socioculturale che l'ha condotta verso ambienti borghesi e intellettuali. Lo sottolinea l'autrice stessa nell'abbondante autocommento che circonda i suoi libri e segnatamente nell'intervento intitolato *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*. Vergogna sociale e vergogna sessuale, favorita da un'educazione di impronta cattolica, si intersecano in una «micrologie»⁴ della *honte*: umiliazione interiorizzata che permea il vivere, sostrato di una «conscience malheureuse»⁵ che diventa tratto identitario. Vergogna e colpa si confondono altresì nell'esperienza dell'*entre-deux*, condizione di duplice non appartenenza che caratterizza la traiettoria della transfuga sociale. È qui, tra sensazione di aver tradito il proprio mondo di provenienza e volontà di riscatto, che la *honte* diventa motivazione di scrittura, alla ricerca di modalità espressive che diano voce alla microstoria dei dominati senza risultare complici del punto di vista dominante, strappando la memoria della vergogna alla vergogna che il registro della confessione implica. È in una prospettiva prevalentemente sociologica che Annie Ernaux indaga le cause, le manifestazioni e le ricadute di un'emozione rivelatrice dei rapporti di dominazione e violenza simbolica, determinando così l'ambivalente posizionamento nel campo

² Cfr. Martin 2017.

³ Cfr. Tisseron 2006, pp. 24-25.

⁴ Martin 2017, p. 314 (cfr. *ivi*, p. 321).

⁵ Ernaux 2007, p. 309.

letterario delle sue testimonianze, spesso chiamate in causa anche nell'ambito delle scienze sociali e che si vogliono, secondo una formula spesso citata, "al di sotto della letteratura"⁶. Nel contesto di un progetto autobiografico teso a storicizzare segmenti di vita esemplari di dinamiche che trascendono la soggettività, a fondere l'io nell'impersonale e a rendere l'intimo politico, il rigetto dell'*autofiction*, il partito preso di esattezza fattuale e lo stile refrattario a ogni effetto iperletterario sono gli strumenti per liberare la scrittura della vergogna dalla vergogna che essa denuncia, gli strumenti di una scrittura per così dire svergognata, atta a «transformer la honte en recherche d'une vérité, non pas individuelle mais collective»⁷.

Se il gesto e il tempo della scrittura sono per Annie Ernaux esenti da vergogna, quest'ultima si riaffaccia nel farsi libro del manoscritto, incidendo sull'immagine dell'autrice che il testo restituisce e sul disagio che essa può suscitare in chi legge: «Je' fait honte au lecteur»⁸. È quanto la scrittrice dichiara in merito al suo "fangoso" esordio letterario con il romanzo *Les armoires vides* (1974), relativamente all'esperienza dell'aborto su cui tornerà in *L'événement* (2000). Rimandando alla *honte* a partire dalla quale e contro la quale l'atto di scrivere muove, questa vergogna di ritorno conferma l'autenticità di una scrittura che, accanto alla trasfigurazione euforica della vergogna in orgoglio di scriverne⁹, registra l'impossibilità, non di sondarne le origini sociali, ma di recuperare fino in fondo l'emozione originaria. A inscrivere nei *récits* i margini di indicibilità della vergogna subita è la massiccia dimensione metatestuale, nella quale è ravvisabile l'intrinseca letterarietà di una pratica che si nutre della fiducia nel potere salvifico della memoria e della parola, palesandone al contempo le carenze¹⁰. La riflessione sulla forma e le finalità del testo *in fieri* accentua il divario tra il presente della scrittura e il vissuto evocato. Se, come afferma l'autrice, la memoria e la sensazione della *honte* delimitano il "luogo" che la sua scrittura esplora e ne costituiscono un criterio di verità, il ricongiungimento col passato si rivela talora parziale. Ne consegue l'impressione di «tourner

⁶ *Une femme*, in Ernaux 2011a, p. 560: «au-dessous de la littérature». Sulla «posture d'écriture» dell'autrice, cfr. Meizoz 2011, pp. 97-116. Da J. Dubois a C. Baudelot e a G. Mauger, vari esponenti della sociocritica e sociologi si sono occupati dei suoi scritti. Nell'ambito della psicologia sociale, cfr. ad esempio Gaulejac 2015.

⁷ Ernaux 2007, p. 315.

⁸ Ernaux 1996, p. 19. Cfr. Ernaux 2007, p. 316.

⁹ Cfr. Ernaux 2011b, p. 48 e Ernaux 2007, p. 317 («j'ai toujours pensé que si je n'avais plus de honte en apportant un manuscrit, ce ne serait plus la peine d'écrire. Peut-être ai-je le désir de retrouver la honte première, originelle, de nature sociale et sexuelle»). Sulla funzione catartica della scrittura insiste Day 2007, pp. 199-221.

¹⁰ Cfr. Viart 2014 e Hunkeler 2014.

autour d'un centre opaque»¹¹ cui corrisponde la nuda intensità dell'emozione percepita nella misura in cui essa sfugge alla memoria lunga della vergogna e al lavoro della frase nella sua asciuttezza. Oscillando tra ipermnesia e vuoto di memoria, l'autosociobiografia elabora un'anamnesi della *honte*: in uno spasmo che, scrive Barthes, coniuga godimento e sforzo, il *biographème* ritrova, nella sua indelebile tenuità e senza ingrandirlo né farlo vibrare, un momento carico di verità¹². Verità tutta letteraria, cui concorre il rilievo conferito alla residua opacità del ricordo della sensazione a suo tempo provata in seno a una scrittura della memoria che, contestualizzandola, elucida la vergogna e, condividendola, la dissolve.

Significativamente, la scrittrice termina la succitata riflessione sulla vergogna con un *Souvenir de honte* orientato verso il recupero della «sensation d'alors»: senso di inadeguatezza e rabbia impotente contro la madre che, al rientro della figlia da un'escursione, si fa vedere, in camicia da notte sudicia, dalle borghesi compagne di classe della scuola privata cattolica cui l'ha iscritta al fine di promuovere un'istruzione che consentirà alla ragazza di lasciare un mondo dove le vestaglie non usano. Oltre quarant'anni dopo, l'esibizione squalificante dell'«intime sale» rimane un'icona della «place imaginaire» che la madre occupa nella società, relegando la figlia in una posizione insostenibile, divisa tra l'ambiente scolastico e quello familiare, incompatibile con entrambi¹³. L'autrice illustra così la gestazione del *récit La honte*, nel quale la scena confluisce e che per scene procede: dal rossore provocato da un'insegnante che la svergogna per la sua calligrafia all'imbarazzo provato, in occasione del viaggio a Lourdes con il padre, sulla spiaggia di Biarritz o tra gli specchi di un ristorante elegante, dove una sua coetanea si trova invece perfettamente a suo agio, e poi dal dentista... «Inutile de continuer»¹⁴. Le epifanie della vita umiliante si moltiplicano a iniziare dal violento litigio tra genitori sul quale il libro si apre: «Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi»¹⁵. È il 15 giugno 1952; Annie ha dodici anni. La collocazione incipitaria e la natura domestica della scenata sottolineano il ruolo di catalizzatore di una vergogna inscritta nelle origini familiari che la memoria le ha assegnato. Calata nello spazio abitativo adiacente al caffè-drogheria gestito

¹¹ Ernaux 2007, p. 318 (cfr. *ivi*, p. 314). «La littérature [...] ne se mesure pas avec la honte, laquelle est sans mesure», commenta Chaouat 2007, p. 20.

¹² Cfr. Barthes 1995, p. 102. Cfr. anche Ernaux 2011b, p. 40: «je tâche de 'produire' – non de dire – la sensation [...]. Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation)».

¹³ Ernaux 2007, pp. 318-319; cfr. *La honte*, in Ernaux 2011a, p. 257.

¹⁴ Ernaux 2011a, p. 266: «La honte n'est que répétition et accumulation» (cfr. *ivi*, p. 247, pp. 262-263).

¹⁵ *Ivi*, p. 213.

dalla coppia nella provincia normanna, e più precisamente in cantina, l'episodio è accuratamente descritto sul piano delle impressioni sensoriali e delle esternazioni: l'accetta, la voce sconosciuta e i tremori del padre; le grida e il pianto della figlia. Lo sconvolgimento emotivo rimane invece implicito, così come viene prontamente sommersa dal silenzio e fatta rientrare nella normalità una scena radicalmente oscena, matrice della vergogna incorporata come norma di vita: «Tout de notre existence est devenu signe de honte»¹⁶. Ricondotta alla promiscuità di pubblico e privato che caratterizza il mestiere dei genitori, alla dimestichezza con la follia e l'alcolismo associata alle classi inferiori, la scena della cantina emette un verdetto di non conformità sociale e diventa per la giovane allieva a lezione di vergogna un filtro tra sé e il mondo. Malcelata nel sottosuolo della coscienza, fa della *honte* il fondamento di una «étrange identité»¹⁷: fondo dell'essere e sfondo del vivere.

Poco propensa a un'interpretazione psicanalitica del «traumatisme familial», l'autrice si fa archivista del proprio mondo di origine e della cultura popolare nella quale era immersa. Indicazioni topografiche e riferimenti al giornale *Paris-Normandie*, fotografie, canzoni, letture e soprattutto tracce della «langue matérielle d'alors», restia all'astrazione e integrata al testo nella sua marcatezza diastratica, a iniziare dal regionalismo «Tu vas me faire gagner malheur» con cui la ragazza reagisce alla scena della cantina¹⁸: in assenza del diario come base documentaria, sono queste le pezze d'appoggio necessarie a decifrare i codici socioculturali che hanno favorito il proliferare di micro-vergogne per così dire ambientali, volgendo la *honte* in *habitat* mentale e *habitus* comportamentale. La neutralità stilistica dell'inventario sottolinea la sistematicità di una ricognizione volta a recuperare la «réalité d'alors»¹⁹, operando una sorta di “estrospezione” della vergogna in quanto “verità ultima” che ricongiunge la donna che ne scrive alla ragazza che, nel '52, la prova:

Après chacune des images de cet été, ma tendance naturelle serait d'écrire 'alors j'ai découvert que' ou 'je me suis aperçue de' mais ces mots supposent une conscience claire des situations vécues. Il y a eu seulement la sensation de honte qui les a fixées hors de toute signification. Mais rien ne peut faire que je n'aie éprouvé cela, cette lourdeur, cette néantisation. Elle est la dernière vérité.

¹⁶ «La honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même»: ivi, p. 266. Cfr. ivi, pp. 214-215.

¹⁷ Ernaux 2007, p. 313. Cfr. ivi, p. 308, la precoce annotazione inedita sulla *honte* come «principe de vie»; sulla «honte de principe d'avoir à vivre la vie» in Duras 1984, p. 69, cfr., nel presente fascicolo, il saggio di Fabio Vasarri.

¹⁸ Ernaux 2011a, pp. 221, 238 e 214.

¹⁹ Ivi, p. 224.

C'est elle qui unit la fille de 52 à la femme en train d'écrire²⁰.

Nel tracciare un conclusivo, autoriflessivo bilancio del processo di scrittura, l'autrice rileva gli esiti e, allo stesso tempo, i limiti di un'inchiesta che, constatata, «me confirme ma fragmentation et mon historicité»²¹ e della quale, fin da principio, evidenziava le *impasses*:

Ce qui m'importe, c'est de retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde autour. Dire ce qu'étaient pour moi le normal et l'inadmissible, l'impensable même. Mais la femme que je suis en 95 est incapable de se replacer dans la fille de 52 qui ne connaissait que sa petite ville, sa famille et son école privée, n'avait à sa disposition qu'un lexique réduit. Et devant elle, l'immensité du temps à vivre. Il n'y a pas de vraie mémoire de soi²².

Ai margini di incomprendibilità della vergogna percepita nel momento in cui la si prova, si aggiunge l'inevitabile discontinuità dell'io che una traiettoria esistenziale di transfuga non fa che accentuare. Se la scrittura che elucida la vergogna se ne libera, essa non recupera appieno l'emozione primigenia, bensì produce un testo che suscita una vergogna altra, rielaborata:

J'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui insoutenable. Mais quelle honte pourrait m'apporter l'écriture d'un livre qui soit à la hauteur de ce que j'ai éprouvé dans ma douzième année²³.

Componente euforica e disforica della scrittura della *honte* coabitano in uno spazio testuale che si apre con la dettagliata e fredda descrizione della «scène du dimanche de juin»²⁴. Incancellabile, a lungo pressoché inconfessabile e in ogni caso irricevibile²⁵, essa viene insieme restituita ed evacuata nella sua dolorosa insignificanza. La memoria intenta a raccogliere le prove della “realtà di allora” non ri-prova la “sensazione di allora”. Rappresa tra «lourdeur» e «néantisation», la «sensation de honte» è iscritta nel testo «hors de toute signification», come un vuoto pesante, nodo opaco al centro della scrittura della vergogna come “verità ultima”. Quasi a dire che in quella cantina, nel sottosuolo della *honte*, non si torna.

²⁰ Ivi, p. 264.

²¹ Ivi, p. 250.

²² Ivi, p. 224.

²³ Ivi, p. 267.

²⁴ Ivi p. 256.

²⁵ Cfr. ivi, p. 214.

«Quelle poétique de la honte?», si chiede la transfuga per la quale «écrire, c'est ne plus avoir jamais honte»²⁶. È la ricerca di una poetica della memoria e della sensazione sospesa tra elucidazione e opacità dell'emozione, tra storicità e frammentarietà dell'io – una ricerca eminentemente letteraria, come Pierre Bourdieu ha sottolineato²⁷ – a distinguere la scrittura autobiografica di Annie Ernaux dalla pratica sociologica dell'autore di *Les héritiers* e della *Distinction*. Fin dai primi anni Settanta, la scoperta di quei libri ha avuto su Ernaux un effetto liberatorio, di «défatalisation» dell'esperienza, e l'ha influenzata profondamente proprio perché il pensiero di Bourdieu convalidava scientificamente, afferma, «ce qui était en moi souvenir, sensation»²⁸. Lo conferma un raffronto, che qui ci si limita ad accennare, tra i suoi *ethno-textes* e le autosocioanalisi dello stesso Bourdieu e di Didier Eribon, entrambi alle prese con un ritorno all'ambiente d'origine dal quale la migrazione socioculturale li ha allontanati. I libri in questione sono la tardiva *Esquisse d'auto-analyse*, anti-autobiografia intellettuale scritta da Bourdieu nell'autunno del 2001 sulla scia del suo ultimo corso al Collège de France e concepita come capitolo conclusivo di *Science de la science ou réflexivité*, e *Retour à Reims*, dove Eribon, teorico e attivista gay erede di Bourdieu e di Foucault, si domanda – e la storia della sua famiglia, infanzia e adolescenza risponde – perché si è concentrato sulla “questione” omosessuale, passando invece sotto silenzio la vergogna di classe che pure lo ha segnato. Ambedue *honto-analyses* che contribuiscono a fare del *récit de vie* un fertile terreno di dialogo fra sociologia e letteratura, questi testi illustrano il concetto di *habitus* in quanto insieme di credenze e inclinazioni introiettate, naturalizzate e riprodotte, nonché le dinamiche implicite nella lacerazione tra sistemi di valori e modelli di vita contrastanti, *habitus clivé* che, in un mondo sociale diviso, accompagna ogni percorso di migrazione. «L'habitus, c'est l'inconscient de classe, et à travers lui, le temps, l'histoire et la préhistoire de l'individu, incorporés», sintetizza Annie Ernaux: nella misura in cui investe il corpo del soggetto e ne risveglia la memoria materiale – si pensi a una certa camicia da notte – una presa di coscienza di ordine oggettivo si fa riconoscimento soggettivo, «émotion rationnelle» e «bouleversement cognitif»²⁹. Se del lavoro di Bourdieu Annie Ernaux assorbe anzitutto questo farsi sensazione e ricordo della storia collettiva, nel racconto del *Fils de la honte* Eribon ella vede un affresco sociale e familiare attraversato dalle «vibrations de révolte d'une

²⁶ Ernaux 2007, p. 319.

²⁷ Cfr. Jurt 2010. Si veda anche Ledent 2013.

²⁸ Ernaux 2010, p. 25 e Ernaux 2013a, p. 20.

²⁹ Ernaux 2013a, p. 31 e Ernaux 2010, pp. 24-25 (cfr. *L'événement*, in Ernaux 2011a, p. 297: «La seule vraie mémoire est matérielle»).

mémoire humiliée»³⁰. Al convergere, sulle orme di Genet, di vergogna sociale e sessuale, *Retour à Reims* si situa del resto esplicitamente in linea con l'opera di Annie Ernaux, così come nelle interviste di *Retours sur Retour à Reims* e in *La société comme verdict* si legge del desiderio di «écrire la déchirure de l'ascension sociale, la honte», ma anche di «venger [s]a race»³¹, di dire, insomma, la riconciliazione difettosa con l'universo che ci si è lasciati alle spalle.

Fornendo una mappatura dei campi del sapere nel momento in cui vi è entrato, con *Esquisse d'auto-analyse* Bourdieu scrive il *Bildungsroman* della propria ricerca e traccia un itinerario a ritroso che lo riporta alla provincia rurale delle origini. In una prima e più corposa parte del testo, evidenzia il discredito che grava sulla sociologia in una gerarchia accademica dominata dalla filosofia e dalla psicanalisi. Prendendo le distanze da Sartre, Foucault e Lévi-Strauss, ricostruisce le condizioni nelle quali ha avuto luogo la sua “conversione” disciplinare³². Nelle ultime pagine, come in un corollario intimo, torna sulla propria «position d'origine»: l'ambiente familiare, gli anni dell'internato e il «racisme de classe» che vi regna. Corroborando, ma in veste di “miracolato”, i suoi studi sull'accesso alla cultura come dispositivo di riproduzione delle disuguaglianze socioeconomiche, misura «l'amplitude de [s]on parcours dans l'espace social et de l'incompatibilité pratique des mondes qu'il relie sans les réconcilier»³³. Tramite il ritorno del transfuga sul proprio vissuto, una possibile riparazione dello strappo si profila:

Mais, preuve que le trajet heuristique a aussi quelque chose d'un parcours initiatique, à travers l'immersion totale et le bonheur des retrouvailles qui l'accompagne, s'accomplit une réconciliation avec des choses et des gens dont l'entrée dans une autre vie m'avait insensiblement éloigné et que la posture ethnographique impose tout naturellement de respecter, les amis d'enfance, les parents, leurs manières, leurs routines, leur accent. C'est toute une partie de moi-même qui m'est rendue, celle-là même par laquelle je tenais à eux et qui m'éloignait d'eux, parce que je ne pouvais la nier en moi qu'en les reniant, dans la honte d'eux et de moi-même.

«Le retour aux origines», aggiunge Bourdieu, «s'accompagne d'un retour, mais contrôlé, du refoulé»³⁴, ritorno controllato del rimosso nel quale rientra

³⁰ Ernaux 2009, consultabile sul sito di D. Eribon: <http://didiereribon.blogspot.com/2016/05/annie-ernaux-sur-retour-reims-en-2009.html?q=fils+de+la+honte>.

³¹ Eribon 2010, p. 241 (cfr. Eribon 2011, p. 41).

³² Cfr. Bourdieu 2004, p. 79. Per un profilo di Bourdieu, si veda Paolucci 2011.

³³ Bourdieu 2004, pp. 109, 125 e 11. Cfr. Boschetti 2005, p. 120.

³⁴ Bourdieu 2004, p. 82.

la duplice *honte* di un rinnegamento, di quel mondo e di sé. Senza contraddire la contestazione dell'illusione biografica su cui l'autoanalisi si apre e si chiude, il sociologo ripercorre a ritroso la propria traiettoria illustrando come «l'*expérience* duale» dell'*habitus* *clivé* tra bassa estrazione sociale e “scuole alte” si traduca in «*double distance*», nonché in un metodo che concilia gli opposti dell'oggettivo e del soggettivo, del collettivo e dell'individuale, dello scientifico e del triviale³⁵. La scrittura di sé è l'esito dell'autoriflessività metodologica. Più di quanto non tendano a restituire l'emozione originaria, le tracce materiali del passato – le frasi dialettali, i ricordi del rugby, la foto del padre accanto al figlio, unico *normalien* del paese – risultano emblematici di una «posture ethnographique» che, facendo qui del soggetto stesso l'oggetto di indagine, mira a «organiser le retour du refoulé»³⁶.

Al Bourdieu dell'*Esquisse d'auto-analyse* Eribon rimprovera di partire dalle determinazioni sociali per arrivare a sé; in *Retour à Reims* egli inverte il procedimento, situando fin da principio – il ritorno “a casa” in seguito alla morte del padre, le foto guardate in compagnia della madre – il proprio *récit de filiation* nel solco di *La place* e di *Une femme*, sul crinale tra sociologia e letteratura. Nelle cinque sezioni che formano il libro, Eribon risale il susseguirsi delle generazioni e abbozza i ritratti dei membri della sua famiglia: il fratello macellaio, il padre operaio, tenace nel suo pregiudizio omofobico. Rammentando tra l'altro la ripartizione in atleti ed esteti che vigeva tra i compagni di classe, rievoca insomma il mondo contro il quale ha costruito il suo *ethos* di liceale brillante e omosessuale. La traiettoria che lo ha condotto verso gli ambienti intellettuali di Parigi, dove una visita del padre lo metterà in imbarazzo, esemplifica «le parcours typique» delineato in *Réflexions sur la question gay*, dal momento in cui l'ingiuria stigmatizzante e il «placard social» della conseguente vergogna sessuale, da fattori di assoggettamento connivente, si mutano in propulsori di un processo di soggettivazione rivendicato anche nei suoi risvolti culturali e comunitari³⁷. In qualità di *miraculé* del sistema scolastico, sfuggito alla logica implacabile dei meccanismi di dominazione e all'inerzia dell'*habitus* di classe, l'autore prova un tardivo senso di colpa nei confronti dell'ambiente da cui proviene; soprattutto, evidenzia il contrasto e lo scollamento tra «oppression sexuelle» e «domination sociale» che si è consumato in lui, inducendolo lo studioso ad analizzare la prima a scapito della seconda, «redoublant peut-être par le geste de l'écriture théorique ce qu'avait été la trahison existentielle»³⁸. Senza

³⁵ Ivi, pp. 127 e 135. Cfr. ivi, pp. 5 e 140, nonché Bourdieu 1986.

³⁶ Bourdieu 2004, p. 141. Cfr. ivi pp. 115-116.

³⁷ Eribon 2010, pp. 25 e 22. Cfr. Eribon 2012.

³⁸ Eribon 2010, p. 28; cfr. ivi, p. 119.

che si profili davvero una riconciliazione col mondo d'origine, è questa frattura che la scrittura di sé intende riparare, ponendo fine a un esilio interiore. Se, come si evince dall'Epilogo, in *Retour à Reims* si realizzano le aspirazioni letterarie coltivate da Eribon agli esordi, l'autobiografema resta funzionale a un'argomentazione ancorata a un sapere disciplinare, ribadito tramite il massiccio ricorso al lessico settoriale e i numerosi riferimenti teorici. La *honto-analyse* è qui una forma di *mémoro-politique*. È in termini di "scelta obbligata" che l'«écrire sur le 'retour'» di Eribon pone la questione del conflitto tra «verdict de classe» e «verdict sexuel» e del sopravvento che una vergogna ha avuto sull'altra³⁹; in termini cioè di autodeterminazione, di rielaborazione identitaria, discorsiva e metadiscorsiva:

c'est donc un type d'implication personnelle du sujet qui écrit dans ce qu'il écrit que j'adoptai, plutôt qu'un autre, et même à peu près à l'exclusion d'un autre. Ce choix constituait non seulement une manière de me définir et de me subjectiver dans le temps présent, mais aussi un choix de mon passé, de l'enfant et de l'adolescent que j'avais été: un enfant gay, un adolescent gay, et non un fils d'ouvrier⁴⁰.

Autoriflessive testimonianze di transfughi, contro-esemplari del determinismo sociale che denunciano accorciando le distanze ma anche problematizzando il ricongiungimento con un mondo abbandonato e ritrovato, gli scritti di Bourdieu e di Eribon sono entrambi ritorni sui propri passi e ritorni "sulla" – più che "alla" o "della" – *honte* vissuta e rivisitata in un quadro teorico. Anche in ragione della compenetrazione di esperienza soggettiva e sguardo oggettivante che li accomuna, essi risultano accostabili agli scritti di Annie Ernaux⁴¹ e soprattutto, complici le fotografie riprodotte o descritte nei testi, a *Retour à Yvetot*, trascrizione della conferenza e dell'incontro col pubblico che la scrittrice ha tenuto il 13 ottobre 2012 nella cittadina dove è cresciuta, la Y. di *La honte*. Tra ricordi e considerazioni d'insieme, l'autrice ritorna sulla propria parabola di «immigrée de l'intérieur», nonché sul tema cruciale della *honte* e sul cruciale ruolo che la sensazione e il corpo assumono nella scrittura di una vergogna che impregna la pelle come l'odore di candeggina gli indumenti, quell'odore che, assimilato al personale di servizio, dava noia alle compagne della scuola privata

³⁹ Ivi, pp. 246 e 230. Cfr. Eribon 2011, pp. 40-42 e Hugueny-Léger 2015. L'espressione *honto-analyse* dà il titolo alla prima sezione di Eribon 2014; la seconda si intitola *En lisant Ernaux* e la terza *Mémoro-politique*.

⁴⁰ Eribon 2010, pp. 28-29.

⁴¹ Cfr. Samoyault 2013.

di Yvetot⁴². Quasi offrendo al mondo da cui proviene la propria scrittura intesa come «don reversé»⁴³, Annie Ernaux riassume i principi che la guidano, compresa la centralità della memoria materiale – «c'est la mémoire de la sensation [...] qui nourrit l'écriture plus que la réalité» – così come la problematicità del recupero dell'emozione originaria nell'ambito di una scrittura del ricordo che non tende a «rechercher le temps perdu», bensì a «rendre sensible le passage du temps»⁴⁴. Ora, da un lato è stato osservato come il patto, sociologicamente istruito, che l'autrice instaura col lettore si basi su un'ambivalente strategia di legittimazione che mette la scrittura di sé al riparo da ogni estetismo e da ogni narcisismo, ma anche da ogni generalizzazione di ordine metodologico-scientifico o ideologico, salvaguardando l'autosociobiografema dal rischio di illustrare una “tesi”. D'altro canto, al di là delle ovvie differenze di tono, terminologiche e concettuali, va sottolineata la diversa intenzionalità che presiede a questo patto di lettura rispetto alle autoanalisi sociologiche cui si è accennato, vale a dire la lucidità con cui la scrittrice interroga, tra salvezza e perdita, sia le risorse che i limiti della scrittura e della memoria e di cui si nutre la sua ricerca di una poetica della *honte*⁴⁵. Di natura innanzi tutto etica, questa intenzionalità si traduce in scelte estetiche, in dispositivi enunciativi e metatestuali, in rigetto dell'introspezione psicologica, del *pathos* e del lirismo e in rotture della linearità narrativa, particolarmente evidenti nel suo libro più recente, *Mémoire de fille*, dove narrazione e metadiscorso si intrecciano costantemente, così come interferiscono tra loro vergogna sociale e sessuale.

Implicitamente, queste ultime si sovrappongono fin dal titolo *Mémoire de fille* – sia “ragazza” che “figlia”. Eco attutita, e al singolare, dei *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Simone de Beauvoir⁴⁶, esso suggerisce un parallelo: da un lato la madre, il cui controllo sul corpo e sulla reputazione di Annie la spingerà a distruggere il diario relativo al periodo che va dai diciott'anni ai ventidue e che avrebbe fatto da supporto alla stesura di questo libro; dall'altro l'autrice di *Le deuxième sexe*, la cui lettura, nell'aprile 1959, stimola la presa di consapevolezza che copre a posteriori di vergogna le umiliazioni sfrontatamente subite dalla diciottenne istruttrice in una colonia estiva nel '58. Ansiosa di emanciparsi e di trasgredire, inebriata dal desiderio e «éblouie par sa liber-

⁴² Ernaux 2013b, p. 31. Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

⁴³ Ernaux 2011b, p. 57 (con un rinvio a Genet, più volte menzionato da Ernaux, così come il Rousseau delle *Confessions*).

⁴⁴ Ernaux 2013b, pp. 58 e 67.

⁴⁵ Cfr. Charpentier 2011, p. 95 e Thomas 2014, pp. 224-225.

⁴⁶ Il parallelo con la madre attraversa l'opera fin dalla chiusa di *Une femme*. Anche il titolo *La femme gelée* ricorda *La femme rompue* di S. de Beauvoir. Cfr. Ernaux 2012 e Ernaux 2016, pp. 108-111. In merito al diario, cfr. Ernaux 2014, pp. 40-41.

té», nonché vittima complice dei miti decostruiti in *Le deuxième sexe*, Annie si consegna come un «objet sexuel» nelle mani di un collega più maturo, il «moniteur-chef» H. Passa così per «Putain sur les bords», sminuita, dileggiata dal gruppo come spudorata e indegna, «intouchable» ma intatta nel suo sogno d'amore e nell'esaltata noncuranza della propria dignità di giovane donna che, come viene spesso ribadito, in quei momenti non provava affatto vergogna⁴⁷. All'ombra delle divergenti eppure complementari figure tutelari della madre e di Simone de Beauvoir, la vergogna della ventenne non è più quella «d'être fille d'épiciers-cafetiers», la quale tuttavia riaffiora, non senza qualche rimando a *La honte*⁴⁸. Su di essa si innesta «la honte de la fierté d'avoir été un objet de désir» disprezzato e deriso, la vergogna di aver sbagliato libertà: una «honte de fille» e una «honte historique», vergogna di genere sepolta nella memoria di una donna e inerente alla storia delle donne⁴⁹. Negli anni a venire, sarà quella storia di presa di coscienza femminile e di riappropriazione del proprio corpo a fare di un'agognata pseudo-iniziazione sessuale uno stupro, gettando la luce livida dello svilimento di sé sulla ragazza che, davanti alla porta chiusa di Lui – «Je ne sais plus ce qu'elle a imploré – quelles paroles enfouies depuis sous la honte» –, si consegna all'Altro, il «Maître» cui l'autrice fa riferimento nell'inconsueto preambolo al “vous” generico di questo suo libro⁵⁰.

È dunque la vergogna subentrata in un secondo tempo a rendere a lungo il ricordo di quel periodo letteralmente «intraitable», impedendo all'autrice di realizzare il *récit* della «fille de 58» e scavando nella sua opera un «trou inqualifiable»⁵¹. La scrittura di *Mémoire de fille* colma questa vergognosa lacuna tornando sulla *honte* che la giovane *éhontée* dapprima incorpora, poi elabora nel sofferto percorso di emancipazione sessuale, sociale e intellettuale che la porta a diventare scrittrice. Nella seconda metà del libro, infatti, il racconto si estende ai mesi seguenti per concludersi con l'autunno del '60. Sono anni di «volonté malheureuse»: flirt sgangherati, amenorrea, disordini alimentari, malessere nel pensionato a Rouen e disinteresse per gli studi che la espone al rischio di fallimento scolastico, fino al soggiorno alla pari in Inghilterra, dove, con un'amica, viene colta in flagranza di *shoplifting*, ennesimo «secret honteux». Dedita ai primi tentativi letterari – è la scena della panchina nei pressi

⁴⁷ Ernaux 2016, pp. 59, 135, 54, 63, 76 e 97. Cfr. ivi, pp. 64 e 71.

⁴⁸ Ivi, p. 99. Cfr. ivi, p. 23 (la valigia del viaggio a Lourdes), nonché pp. 24, 86, 106, 146.

⁴⁹ Ivi, pp. 99 e 100. In quest'ottica, *Mémoire de fille* si situa in continuità con i *récits* della dipendenza erotica e della gelosia *Passion simple* e *L'occupation*. Sul femminismo e sull'estraneità dell'autrice all'idea di “scrittura femminile”, cfr. Ernaux 2011b, pp. 90-97 e Ernaux 2014, pp. 55-65. Non mancano in Ernaux 2016, pp. 91 e 120 i riferimenti a Leduc, Duras, Rochefort.

⁵⁰ Ernaux 2016, pp. 50 e 12.

⁵¹ Ivi, pp. 19, 18 e 17.

di Woodside Park, che la scrittrice ormai affermata rivisita – la «fille de Londres», otto anni dopo i fatti narrati in *La honte*, è ormai «en train de sortir de sa glaciation»⁵². Sulla *honte* come *habitus* si era depositata infatti un'ulteriore lastra di ghiaccio, quella della vergogna sessuale inscritta nel testo sotto forma di disorganizzazione corporea e di rapporto deviato col cibo e col sangue, come sottolinea anche, alla fine della prima parte, l'allusione all'aborto e la citazione da *L'événement*⁵³.

Mémoire de fille dice quindi di una vergogna retrospettiva che compromette l'autostima, il rispetto di sé, rendendo irriconoscibile all'io il sé umiliato e svilito. Nei due anni successivi all'estate del '58 si opera in Annie Duchesne una lenta mutazione: a mano a mano che si ridefinisce in quanto «vraie jeune fille», universitaria brillante e, di lì a poco, moglie di Philippe Ernaux, la «fille de rien» viene tumulata⁵⁴. Agente di rimozione che nel rimosso resta invischiata, la vergogna retrospettiva accresce lo scarto rispetto a un passato persistente e tuttavia inabbordabile. Sovrapponendosi come in un palinsesto al «journal disparu», bruciato dalla madre in preda a una sorta di vergogna preventiva, la scrittura di questo *récit*, che narra anche dell'approdo alla scrittura, disseppe liscia la svergognata elaborando la *honte* che la *fille de 58* non provava e sotto la quale è rimasta sepolta: «La vérité a survécu au feu»⁵⁵. Per immagini puntualmente calate nella realtà dell'epoca, di ricordo in fotografia – «Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde» –, di quella ragazza viene recuperato il «désir brut, simple», «un désir immense, informulable», la «dérive enchantée» e la «hubris», la fierezza di sputtanata insensibile agli insulti, tanto orgogliosa dell'esperienza acquisita quanto ignara delle sue più intime conseguenze⁵⁶. Ci si ferma tuttavia, dinanzi alla porta chiusa di H, epicentro opaco di una *honte* ancora inconsapevole: «À partir d'ici je ne pénètre plus la pensée de la fille»⁵⁷. A veicolare l'inarrivabile prossimità in cui la vergogna retrospettiva ha collocato quel vissuto, è la divaricazione pronominale *je*-scrivente/*elle*-ragazza, terza persona che è la traccia della scissione interiore provocata dalla «présence réelle», nascosta ma incancellabile, di una sé distinta e distante:

Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un 'je'? Ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le

⁵² Ivi, pp. 100, 140, 132 e 128.

⁵³ Cfr. ivi, pp. 78-79.

⁵⁴ Ivi, p. 142. Cfr. Fussi 2018, in particolare il cap. 3.

⁵⁵ Ernaux 2016, pp. 97 e 61 (cfr. ivi, p. 74: «refoulé»).

⁵⁶ Ivi, pp. 20, 71, 61, 56 e 57. Cfr. p. 21: «La fille de la photo est une étrangère qui m'a légué sa mémoire».

⁵⁷ Ivi, p. 49.

plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l'emploi de 'elle' et de 'je', pour aller le plus loin possible dans l'exposition des faits et des actes. Et le plus cruellement possible, à la manière de ceux qu'on entend derrière une porte parler de soi en disant 'elle' ou 'il' et à ce moment-là on a l'impression de mourir⁵⁸.

Ricorrendo a una similitudine – ancora la porta chiusa del padrone? – che condensa il disastro emotivo dell'immagine di sé dinanzi al tribunale dell'Altro, l'autrice commenta l'avventura pronominale – sistematica nella prima parte della narrazione e prolungata dal succedersi di varie versioni di sé nella seconda – che culmina nel ricongiungimento di "io" con "lei". «Il me semble que j'ai désincarcéré la fille de 58»; «Je peux dire: elle est moi, je suis elle». Sebbene paragonabile alla parziale riunione con la *fille de 52* riscontrata in *La honte*, la fusione pronominale, accompagnata dal cortocircuito di nascita e morte implicito nell'allusione all'aborto, sconfina qui in sovrimpressioni spettrale, facendo dell'io scrivente il fantasma di «cette fille qui a été moi». La compresenza di prima e terza persona smussa l'effetto oggettivante di quest'ultima: «Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j'ai été»; «Elle n'a pas de moi déterminé, mais des 'moi' qui passent d'un livre à l'autre»⁵⁹. Sospinta dalla *honte* retrospettiva, abitata dal fantasma dell'altra in sé, la scrittura del ricordo sfocia in destabilizzazione identitaria, anticipata dal *vous* generico del preambolo e, nella duplice epigrafe pop e colta, dal verso di *The Logical Song* dei Supertramp «*I know it sounds absurd but please tell me who I am*» e dalla citazione tratta dal romanzo di Rosamond Lehmann *Poussière (Dusty Answer, 1927)*, il quale non solo presenta notevoli analogie tematiche con *Mémoire de fille*, ma è anche caratterizzato dall'oscillazione tra i pronomi *she* e *you* riferiti alla protagonista del racconto.

Oltre a sottolineare la tensione tra riconoscimento di sé e dispersione dell'io, i segmenti metadiscorsivi che costellano il *récit* ricostruiscono la gestazione del libro, determinando un costante andirivieni non solo tra gli anni 1958-1960 e il periodo di redazione, dal 2014 alla pubblicazione, ma anche tra varie fasi intermedie: gli appunti del 2000, quelli del 2003, anno in cui il calendario coincide con quello del '58, nonché i ritorni sui luoghi della vicenda, le ricerche sulle persone coinvolte e le associazioni di ricordi che rinviano a momenti diversi dell'esistenza. Ci si smarrisce a tratti nei meandri di una scrittura differita, più volte intrapresa e interrotta, quasi a mettere in rilievo l'incommensurabilità delle durate parallele del narrato e della scrittura, ambedue «également vécues

⁵⁸ Ivi, p. 22.

⁵⁹ Ivi, pp. 79, 95, 56 e 28 (cfr. ivi, p. 18: «la 'fille de 58' me hante»).

et imaginaires»⁶⁰. Col venir meno, in *Mémoire de fille*, delle parentesi che altrove in Ernaux li racchiudono appartandoli ed evidenziandoli, gli interventi metatestuali conferiscono alla narrazione un andamento incoativo e frastagliato, problematizzando per un verso la linearità e l'eshaustività del gesto memorialistico, per l'altro celebrando – anche sui toni dell'orgoglio: «c'est moi qui écris» – il potere della scrittura alimentata dalla «grande mémoire de la honte, plus minutieuse, plus intraitable que n'importe quelle autres», memoria che è «le don spécial de la honte»⁶¹. Dono della vergogna retrospettiva, la scrittura si carica ora della vergogna non provata allora. Mai come con la pubblicazione di questo libro Annie Ernaux ha l'impressione di avvilire la propria immagine di donna e di autrice esibendo l'artificiosità di ogni “postura” letteraria: «mettre en jeu la figure d'écrivain qu'on me renvoie, la ravager, m'acharner à dénocer une imposture». Ciò conferisce allo scritto un carattere definitivo: «Souvent, je suis traversée par la pensée que je pourrais mourir à la fin de mon livre»⁶². Il potere di scrivere che il libro della memoria vergognosa espia si scontra però, e continuamente, con la parte di inconsapevolezza insita in ogni momento del vivere:

Dans la mise au jour d'une vérité dominante, que le récit de soi recherche pour assumer une continuité de l'être, il manque toujours ceci: l'incompréhension de ce qu'on vit au moment où on le vit, cette opacité du présent qui devrait trouver chaque phrase, chaque assertion⁶³.

Tuttavia, se tale opacità, come una porta chiusa, resiste a ogni elucidazione tesa a conferire senso e orientamento al vissuto, così come l'emozione percepita nella sua tossicità resta il «trou inqualifiable» della scrittura della vergogna, «C'est l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture». Questa “verità dominante” costituisce allo stesso tempo il limite e la condizione di una scrittura di sé che si prefigge di esplorare «le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé»⁶⁴.

Nel contesto di un *récit* fitto di rimandi intertestuali e protesato verso «ce geste inaugural» sulla panchina di Woodside Park, alle soglie di una vita da

⁶⁰ Ivi, p. 135. Cfr. Kawakami 2019.

⁶¹ Ernaux 2016, pp. 94 e 18-19.

⁶² Ivi, pp. 56 e 77: «Je ne sais pas ce que cela signifie, la peur de la parution ou un sentiment d'accomplissement. Ceux qui écrivent sans penser qu'ils pourraient mourir après, je ne les envie pas».

⁶³ Ivi, p. 115.

⁶⁴ Ivi, p. 151 (è la «note d'intention» sulla quale, con un ritorno alle origini ormai perse di vista, il libro si chiude).

scrittrice – ma anche questa finalistica lettura retrospettiva è espressa in forma dubitativa⁶⁵ –, l'autrice ultrasettantenne sembra tracciare un bilancio della sua pratica. Pur ribadendo il rifiuto dell'«illusion» sia «romanesque» che biografica, si interroga sulla labilità dei confini tra vita e letteratura – «J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire» – e, lo si è visto, sui limiti della capacità che la scrittura ha di “salvare” il passato, di ricucirne gli strappi. Rivendicando l'aderenza non solo al vissuto, al vero irrimediabile, ma anche al vivente, al corpo e alla «mise en danger du vivant», coltiva lo scrivere di sé in quanto «entreprise intenable»⁶⁶, sospesa tra un'urgenza e un'impossibilità, a immagine dell'esperienza della vergogna, incorporata e retrospettiva, sociale e sessuale, la cui memoria è il faro di un progetto di scrittura elucidante, laddove la sensazione originaria ne rappresenta l'angolo cieco.

Mais à quoi bon écrire – si chiede l'autrice – si ce n'est pour désenfourer des choses, même une seule, irréductible à des explications de toutes sortes, psychologiques, sociologiques, une chose qui ne soit pas le résultat d'une idée préconçue ni d'une démonstration, mais du récit, une chose sortant des replis étalés du récit et qui puisse aider à comprendre – à supporter – ce qui arrive et ce qu'on fait⁶⁷.

Se, come è stato osservato, in letteratura «la vergogna non viene semplicemente rappresentata, ma si staglia come terreno simbolico di frizione tra le possibilità formali dell'opera e la problematica etica che la sottende»⁶⁸, la verità “ultima”, irriducibile all'autosocioanalisi, della poetica della vergogna perseguita da Annie Ernaux risiede nel non occultare le falle della memoria intesa come “dono” di una sensazione che resiste all'anamnesi, di un'emozione che mette alla prova la nostra solidarietà con noi stessi. Risiede cioè, senza fare della vita una biografia, nel perlustrare il sottosuolo della vergogna anche a rischio di collocare la panchina della scrittura di fronte a una porta chiusa.

⁶⁵ Ivi, p. 144.

⁶⁶ Ivi, pp. 25, 143 e 38.

⁶⁷ Ivi, p. 96.

⁶⁸ Renna 2020, p. 60.

Bibliografia

- BARTHES R. 1995 (1975), *Roland Barthes*, Paris.
- BOSCHETTI A. 2005, *Postfazione*, in P. BOURDIEU, *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'autoanalisi*, Milano, pp. 105-121.
- BOURDIEU P. 1986, *L'illusion biographique*, «Actes de la recherche en sciences sociales» 62-63, pp. 69-72.
- BOURDIEU P. 2004, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris.
- CHAOUAT B. 2007, *Hontologies*, in ID. (éd.), *Lire, écrire la honte*, Lyon, pp. 7-23.
- CHARPENTIER I. 2011, *Les "ethnotextes" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire*, in D. BAJOMÉE, J. DOR (éds.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, pp. 77-101.
- CICCONE A., FERRANT A. 2015 (2008), *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris.
- CYRULNIK B. 2010, *Mourir de dire. La honte*, Paris.
- DAY L. 2007, *Writing Shame and Desire. The Work of Annie Ernaux*, Bern.
- DURAS M. 1984, *L'amant*, Paris.
- ERIBON D. 2010 (2009), *Retour à Reims*, Paris.
- ERIBON D. 2011, *Retours sur Retour à Reims*, Paris.
- ERIBON D. 2012 (1999), *Réflexions sur la question gay*, Paris.
- ERIBON D. 2014 (2013), *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*.
- ERNAUX A. 1996 (1993), *Journal du dehors*, Paris.
- ERNAUX A. 2007, *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in B. CHAOUAT (éd.), *Lire, écrire la honte*, Lyon, pp. 307-319.
- ERNAUX A. 2009, *Fils de la honte*, «Le Nouvel observateur», 22 octobre.
- ERNAUX A. 2010, *La preuve par corps*, in J.-P. MARTIN (éd.), *Bourdieu et la littérature. Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes, pp. 23-27.
- ERNAUX A. 2011a, *Écrire la vie*, Paris.
- ERNAUX A. 2011b (2003), *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jean-net*, Paris.
- ERNAUX A. 2012 (2001), *"Le fil conducteur" qui me lie à Simone de Beauvoir*, in É. LECARME-TABONE, J.-L. JEANNELLE (éds.), *Simone de Beauvoir*, Paris, pp. 392-395.
- ERNAUX A. 2013a, *La Distinction, œuvre totale et révolutionnaire*, in É. LOUIS (éd.), *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris, pp. 17-48.
- ERNAUX A. 2013b, *Retour à Yvetot*, Paris.
- ERNAUX A. 2014, *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris.
- ERNAUX A. 2016, *Mémoire de fille*, Paris.
- FUSSI A. 2018, *Per una teoria della vergogna*, Pisa.
- GAULEJAC V. DE 2015 (1996), *Les sources de la honte*, Paris.
- HUGUENY-LÉGER E. 2015, *Écrire le retour sur soi: postures d'engagement et d'accompagnement dans les socioanalyses d'Annie Ernaux et de Didier Eribon*, in P.-L. FORT, V. HOUDART-MEROT (éds.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, pp. 159-168.
- HUNKELER T. 2014, *Bien vu, mal dit: la littérature selon Annie Ernaux*, in F. BEST, B. BLANCKEMAN, F. DUGAST-PORTES (éds.), *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, avec la participation d'Annie Ernaux, Paris, pp. 369-387.
- JURT J. 2010, *Littérature et sociologie – Sociologie et littérature: de Balzac à Bourdieu*, in C. BASTIEN, S. BORJA, D. NAEGEL (éds.), *Le raisonnement sociologique à l'ouvrage. Théories et pratiques autour de Christian de Montlibert*, Paris, pp. 409-428.
- KAWAKAMI A. 2019, *Time Travelling in Ernaux's Mémoire de fille*, «French Studies» 73, 2, pp. 253-265.

- LEDENT D. 2013, *Les enjeux d'une sociologie par la littérature*, «CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature» 13 (<http://journals.openedition.org/contextes/5630>).
- MARTIN J.-P. 2017 (2006), *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris.
- MEIZOZ J. 2011, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève.
- PAOLUCCI G. 2011, *Introduzione a Bourdieu*, Roma-Bari.
- RENNA S. 2020, «Come se la tua impresa affondasse le radici nella vergogna». *Vergogna e tragico in Philip Roth*, «Archivi delle emozioni» 1, 1, pp. 57-71.
- SAMOYVAULT T. 2013, *Mémoire de la trahison* (Bourdieu, Depardon, Eribon, Ernaux), in M. HERSANT, J.-L. JEANNELLE, D. ZANONE (éds.), *Le sens du passé: pour une nouvelle approche des mémoires*, Rennes, pp. 203-215.
- SELZ M. 2006, *Quelques réflexions actuelles sur la honte*, «Le coq-héron» 184, pp. 14-17.
- THOMAS L. 2014, *La "mémoire humiliée" et sa narration: Annie Ernaux et la "communauté" internationale des transfuges de classe*, in F. BEST, B. BLANCKEMAN, F. DUGAST-PORTES (éds.), *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, avec la participation d'Annie Ernaux, Paris, pp. 210-228.
- TISSERON S. 2006, *De la honte qui tue à la honte qui sauve*, «Le coq-héron» 184, pp. 18-31.
- VIART D. 2014, *Annie Ernaux, historicité d'une œuvre*, in F. BEST, B. BLANCKEMAN, F. DUGAST-PORTES (éds.), *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, avec la participation d'Annie Ernaux, Paris, pp. 27-49.